

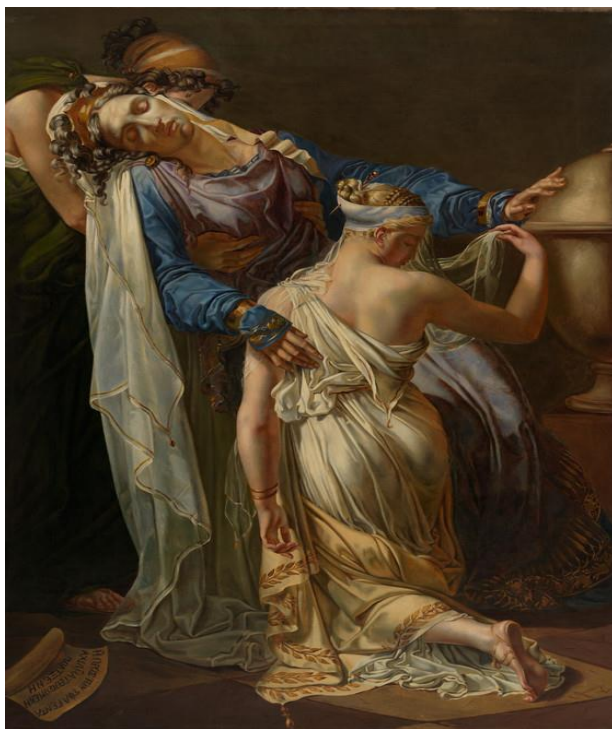


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου
(Α.Μ. 267)

ΟΨΕΙΣ ΕΝΔΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗΣ ΤΩΝ
ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ ΣΤΗΝ *ΕΚΑΒΗ*
ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία



Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής
και Λατινικής Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2020

Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου
(Α.Μ. 267)

ΟΥΣΙΣ ΕΝΔΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗΣ ΤΩΝ
ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ ΣΤΗΝ *ΕΚΑΒΗ*
ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής
και Λατινικής Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2020

Εικόνα Εξωφύλλου: Merry-Joseph Blondel, *Hecuba and Polyxena* (1814).

*Καὶ ποιός εἶδε,
ἀλίμονο, τὴ σκεπαστὴ βασίλισσα [...]
ζυπόλητη νὰ τρέχει πάνω κάτω,
μὲ ρεῖθρα ἀπὸ τὰ μάτια τῆς δακρῦων [...]
ποιός εἶδε αὐτὸ τὸ θέαμα χωρὶς
μὲ λόγια πικραμένα τὸ φριχτὸ
κράτος τῆς Τύχης νὰ καταραστεῖ;
Καὶ οἱ θεοὶ οἱ ἴδιοι νὰ τὴ βλέπαν
ἐκείνη τὴ στιγμή ποὺ εἶδε τὸν Πύρρο
νὰ διασκεδάζει κατακρεουργώντας
μὲ ἄγρια χαρὰ τὸ σῶμα τοῦ ἄντρα τῆς,
ἄν ἔχουν οἶκτο μέσα τους καὶ βλέπουν
τὰ πάθη τῶν ἀνθρώπων – μόνο ὁ θρῆνος
ποὺ ζέσπασε ἀπ' τὰ σπλάχνα τῆς θὰ ἔκανε
τὰ δάκρυα νὰ ρέουν σὰν τὸ γάλα
στὰ πυρωμένα μάτια τ' οὐρανοῦ
καὶ τοὺς θεοὺς νὰ βυθιστοῦν στὴ θλίψη.*

– Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ἄμλετ*, Πράξη 2, Σκηνή 2

Ελληνικὴ Μετάφραση: Δ. Καψάλης

Περιεχόμενα

Προλογικό Σημείωμα	5
Εισαγωγή	7
Πρόλογος (1-97)	19
Πάροδος (98-153)	27
Κομμός (154-215)	32
Α' Επεισόδιο (216-443)	38
Α' Στάσιμο (444-483)	52
Β' Επεισόδιο (484-628)	55
Β' Στάσιμο (629-657)	65
Γ' Επεισόδιο (658-904)	68
Γ' Στάσιμο (905-952)	83
Δ' Επεισόδιο (953-1022)	88
Δ' Στάσιμο (1023-1034)	92
Έξοδος (1035-1295)	94
Συμπεράσματα	107
Βιβλιογραφία	110

Προλογικό Σημείωμα

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας (Τομέας Κλασικής Φιλολογίας) του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, με σκοπό την ανίχνευση των όψεων ενδοδραματικής καθοδήγησης των αντιδράσεων των θεατών στην τραγωδία *Ἐκάβη* του Ευριπίδη. Τον πυρήνα της εργασίας αυτής αποτέλεσε η σεμιναριακή μου εργασία υπό τον ίδιο τίτλο, την οποία εκπόνησα κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού σεμιναρίου «Ζητήματα Εσωτερικής Ποιητικής στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία» στο εαρινό εξάμηνο 2017-2018. Η προσέγγιση του έργου από αυτή την οπτική γωνία μου επέτρεψε να διακρίνω ότι το υλικό που παρείχε η εν λόγω τραγωδία σχετικά με την ενδοδραματική καθοδήγηση της αντίδρασης του κοινού ήταν εξαιρετικά πλούσιο και προσφερόταν για μια εκτενέστερη μελέτη.

Πολύτιμη αρωγός για την ολοκλήρωση της εργασίας μου υπήρξε η επιβλέπουσα μου κ. Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία μου υπέδειξε το θέμα της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας και στήριξε πρακτικά και ηθικά τη διερευνητική μου προσπάθεια με αμείωτο ενδιαφέρον, προσφέροντας τις συμβουλές της σε όλα τα στάδια της μελέτης και συγγραφής της εργασίας μου. Οι γνώσεις της όσον αφορά τα ζητήματα μεθοδολογίας και βιβλιογραφικής έρευνας, καθώς και οι διορθώσεις που μου παρείχε υπήρξαν διαφωτιστικές και ιδιαίτερα βοηθητικές· την ευχαριστώ θερμά!

Τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες οφείλω επίσης στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, στην κ. Αικατερίνη Συνοδινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και στην κ. Βασιλική-Συλβάνα Χρυσικοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, των οποίων οι επισημάνσεις υπήρξαν χρήσιμες και συνέβαλαν στη βελτίωση της εργασίας μου.

Ἐχωριστή μνεία οφείλω να κάνω στην κ. *Ismene Lada-Richards, Professor of Classical Literature & Performance Culture* στο *King's College, London*, που δέχτηκε να μου στείλει με μεγάλη προθυμία δύο άρθρα της, τα οποία δεν μπορούσα να βρω μόνη μου [*Lada (1996.2)* και *Lada-Richards (1997)*¹].

¹ Δυστυχώς το συγκεκριμένο άρθρο δεν κατάφερα να το αξιοποιήσω και να το εντάξω στην εργασία μου.

Καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου βασίστηκα στη στήριξη της οικογένειάς μου και των φίλων μου, Βάσω, Νικόλα, Σέβης και Φωτεινής που με υπομονή άκουσαν τις αγωνίες μου και τους προβληματισμούς μου και ενθάρρυναν με την αισιοδοξία και την πίστη τους την προσπάθειά μου. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους μεταπτυχιακούς συμφοιτητές και φίλους Βασίλη Δημογλίδη, Παύλο Πιπεριά και Νατάσα Ψωμιάδου που υπήρξαν δίπλα μου πρόθυμοι να βοηθήσουν σε οποιοδήποτε προβληματισμό μου. Οι συζητήσεις μαζί τους, τα δημιουργικά σχόλια και η κριτική τους συνέβαλαν στη βελτίωση της εργασίας μου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Βασίλη για τη βοήθεια που μου παρείχε όσον αφορά την εύρεση βιβλιογραφικού υλικού που δεν κατάφερα να βρω χωρίς τη συμβολή του. Ευχαριστώ επίσης τη φιλόλογο κ. Βάσω Καραμπίνα για τη βοήθεια και τη στήριξή της.

Για το κείμενο του Έκάβης ακολουθώ την έκδοση του Diggle (1981), έτσι όπως είναι ανατυπωμένη στο ερμηνευτικό υπόμνημα της Συνοδινού (2005.1). Σε περίπτωση παραπομπής σε άλλη έκδοση, δηλώνεται σε υποσημείωση. Για τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου αξιοποιώ τη μετάφραση της Συνοδινού. Όταν χρησιμοποιώ άλλη μετάφραση το δηλώνω και πάλι σε υποσημείωση. Οι συντομογραφίες των ξενόγλωσσων επιστημονικών περιοδικών βασίζονται στον αντίστοιχο πίνακα της *Année Philologique*.

Εισαγωγή

Η *Ἐκάβη* του Ευριπίδη αποτελεί ένα έργο που γράφτηκε στη δίνη του Πελοποννησιακού πολέμου. Η χρονολογία παράστασης της τραγωδίας δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, ωστόσο μπορούμε να τη χρονολογήσουμε πριν από το 423 π.Χ., έτος παραγωγής των *Νεφελῶν*, όπου παρωδούνται ορισμένοι στίχοι της *Ἐκάβης*.² Η πιθανότερη χρονολογία με την οποία συμφωνούν αρκετοί μελετητές είναι περίπου στα 425/24 π.Χ.³ Δυστυχώς καμία από τις «Υποθέσεις» που σώζονται στα χειρόγραφα των δραμάτων, δεν παρέχει κάποια πληροφορία για τον χρόνο της παράστασης του έργου, αλλά ούτε και για τα υπόλοιπα δράματα που συμπλήρωναν τη συμμετοχή του ποιητή στους δραματικούς αγώνες ή για τη θέση που κατέλαβε ο Ευριπίδης στον διαγωνισμό.⁴

Στην *Ἐκάβη* ο τραγικός ποιητής, όπως και σε άλλα έργα του, εξετάζει τις συνέπειες του πολέμου, μέσα από τα μάτια του άμαχου πληθυσμού και κυρίως των γυναικών. Πρόκειται για μια τραγωδία που εικονογραφεί έναν σκληρό κόσμο διαφθοράς γεμάτο προδοσία, υποκρισία, μοχθηρότητα και ταπείνωση. Έναν κόσμο στον οποίο «η μοναδική αχτίδα παρηγοριάς μέσα στην κόλαση της κακίας»⁵ είναι η ευγενική μορφή της Πολυξένης, καθώς ακόμη και η *Ἐκάβη* που αποτελεί την αρχετυπική μορφή του πάσχοντος ανθρώπου, μεταμορφώνεται σε άγριο θηρίο παρασυρμένη από τη δίψα της για εκδίκηση.

² Το 423 π.Χ., έτος σύνθεσης των *Νεφελῶν*, θεωρείται το *terminus ante quem* για τη σύνθεση της *Ἐκάβης*. Οι στίχοι που παρωδούνται στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη είναι οι εξής: *Ἐκ.* 172-74: ...*ὃ τέκνον, ὃ παῖ / ἴδυσσανοτάτας ματέρος, ἔξελθ' / ἔξελθ' οἶκον, ἄιε ματέρος αὐδάν.*† και *Ἐκ.* 160-61: *φροῦδος πρέσβυς, / φροῦδοι παῖδες*. Οι αντίστοιχοι στίχοι που εντοπίζονται στην κωμωδία είναι οι παρακάτω: *Νεφ.* 1165-66: *ὃ τέκνον ὃ παῖ ἔξελθ' οἶκον, / ἄιε σοῦ πατρός* και *Νεφ.* 718-19: *φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιά, / φρούδη ψυχή, φρούδη δ' ἐμβάς*. Για το θέμα αυτό, βλ. Marshall (1992: 92), Gregory (1999: xiii), Lesky (³2003: 103) & Συνοδινού (2005.1: 22-23). Θα πρέπει ωστόσο να λάβουμε υπόψη ότι οι *Νεφέλες* έχουν αναθεωρηθεί από τον Αριστοφάνη, συνεπώς δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν τα επίμαχα χωρία έχουν αναθεωρηθεί και αυτά. Η *Υπόθεσις* VI της κωμωδίας αναφέρει ότι ο αγώνας *Δικαίου* και *Αδίκου* αποτελεί ένα από τα χωρία του έργου που έχουν υποστεί αναθεώρηση. Αλλά το γεγονός αυτό, όπως υπαινίσσεται ο Ley (1987: 136), δεν σημαίνει απαραίτητα ότι έχει αναθεωρηθεί ολόκληρο το τμήμα του έργου που αφορά τον αγώνα και στο οποίο ανήκουν και οι στίχοι 1165-66.

³ Για το ζήτημα της χρονολόγησης της *Ἐκάβης*, βλ. Wilamowitz-Moelendorff (²1959: 144), ο οποίος ήταν ο πρώτος που πρότεινε τη χρονολόγηση πριν το 423 π.Χ., Macurdy (1966: 46), Collard (1991.1: 34-35), Marshall (1992: 92), Mossman (1995: 10), Gregory (1999: xiv), Lesky (³2003: 103), Συνοδινού (2005.2: 21-25), Χουρμουζιάδης (2011: 12-13) & Battezzato (2018: 2-4).

⁴ Για τις πληροφορίες αυτές, βλ. Gregory (1999: xii) & Χουρμουζιάδης (2011: 12).

⁵ Τη συγκεκριμένη φράση δανείζομαι από τον Abrahamson (1952: 129).

Η πλοκή της *Ἐκάβης* περιλαμβάνει δύο διακριτές και εν πολλοίς ισομεγέθεις ιστορίες που θα μπορούσαν να αποτελούν αντικείμενο ξεχωριστών τραγωδιών.⁶ Συγκεκριμένα, η θεματική του πρώτου μέρους σχετίζεται με τη θυσία της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα (1-657), ενώ στο δεύτερο μέρος εκτυλίσσεται η τιμωρία του Πολυμήστορα από την Εκάβη για τον φόνο του γιου της Πολύδωρου (658-1295).

Στην προϊστορία της δράσης ο Πρίαμος λίγο πριν την πτώση της Τροίας στέλνει τον μικρότερο γιο του Πολύδωρο μαζί με αρκετό χρυσάφι στον βασιλιά των Θρακών Πολυμήστορα, προκειμένου να αποφύγει την επικείμενη σκλαβιά. Ο Πολυμήστορ σκοτώνει τον Πολύδωρο, παίρνει το χρυσάφι και πετά το πτώμα του νεαρού παιδιού στη θάλασσα. Μετά την άλωση της Τροίας, οι Αχαιοί κατά την επιστροφή τους στην πατρίδα στρατοπευδεύουν στη θρακική χερσόνησο. Μαζί τους βρίσκεται η Εκάβη, η πρώην πλέον βασίλισσα της Τροίας και άλλες αιχμάλωτες τρωαδίτισσες. Το δράμα αρχίζει με το φάντασμα του Πολύδωρου που συστήνεται, ανακοινώνει τη δολοφονία του από τον Πολυμήστορα και προλέγει την ανακάλυψη του πτώματός του από την μητέρα του και την ταφή του. Ακολουθεί η είσοδος της Εκάβης, η οποία υποβαστάζεται από τις γυναίκες του Χορού. Ο Χορός ανακοινώνει στην πρώην βασίλισσα την απόφαση των Αχαιών να θυσιάσουν την κόρη της Πολυξένη και στη συνέχεια εισέρχεται στη σκηνή ο Οδυσσέας προκειμένου να πάρει τη νεαρή κοπέλα. Ακολουθεί ένας δραματικός διάλογος ανάμεσα στην Εκάβη και τον Οδυσσέα, όπου παρεμβαίνει και η Πολυξένη. Η Εκάβη προτείνει μάταια στον Οδυσσέα να θυσιαστεί η ίδια στην θέση της Πολυξένης. Μετά το χορικό εμφανίζεται ο κήρυκας Ταλθύβιος, ο οποίος ανακοινώνει στην Εκάβη το θάνατο της κόρης της, διηγείται τη θυσία και αναφέρεται στην ευγενική στάση της κοπέλας που προκάλεσε το θαυμασμό των Αχαιών. Η Εκάβη στέλνει μια δούλη να φέρει θαλασσινό νερό για το νεκρικό λουτρό

⁶ Το ζήτημα της δραματικής ενότητας του έργου έχει απασχολήσει έντονα τους μελετητές από την Αναγέννηση μέχρι και σήμερα. Το ενδιαφέρον αυτό οφείλεται στη δίπτυχη δομή της τραγωδίας, μια δομή που δεν ανταποκρίνεται στη δομική συνταγή του Αριστοτέλη που απαιτεί έναν ενιαίο μύθο με έκθεση, δέση και λύση. Πρβλ. Αριστ. *Ποιητ.* 1451a 32-34: *...καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.* Ωστόσο, το γεγονός ότι το έργο δεν ανταποκρίνεται στην ενότητα, όπως την ορίζει ο Αριστοτέλης δεν καθιστά το έργο ελαττωματικό και πολλοί μελετητές έχουν προσπαθήσει να εντοπίσουν τα στοιχεία εκείνα που συμβάλλουν στην ενότητα της τραγωδίας. Συγκεκριμένα, ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι το πρόσωπο της Εκάβης παρέχει στο έργο την κρίσιμη ενότητα της δράσης αλλά και της υπόθεσης του μύθου, ενώ άλλοι επιχειρούν να φέρουν στην επιφάνεια κάποιες ενωτικές ιδέες και θέματα, όπως το θέμα της ελευθερίας και της σκλαβιάς, της ιδιωτικής και δημόσιας δικαιοσύνης, των ανθρωπίνων παθημάτων ή της δολοφονίας των παιδιών. Για το θέμα της δραματικής ενότητας της *Ἐκάβης*, βλ. Συνοδινού (2005.1: 26-36), η οποία παρουσιάζει ευσύνοπτα και κατατοπιστικά τις απόψεις διαφόρων μελετητών σχετικά με το ζήτημα. Βλ. επίσης Collard (1991.1: 21-23) και Mitchell-Boyask (2006: 18-23).

της Πολυξένης. Στον γιαλό η θεραπεία βρίσκει το πτώμα του Πολύδωρου. Η Εκάβη συγκλονίζεται και ο πόνος της είναι άμετρος, όπως και η εκδίκηση που πρόκειται να πάρει. Ακολουθεί η σκηνή με τον Αγαμέμνονα και την Εκάβη, όπου η πρωταγωνίστρια καταφέρνει να εξασφαλίσει τη σιωπηλή ανοχή του έλληνα βασιλιά σε περίπτωση που καταφέρει να εκδικηθεί τον Πολυμήστορα. Η Εκάβη καλεί τον Πολυμήστορα και τα παιδιά του στη σκηνή της, όπου με τη βοήθεια των αιχμάλωτων γυναικών σκοτώνει τα παιδιά του και τυφλώνει τον ίδιο. Ο Πολυμήστορ εμφανίζεται στους Αχαιούς τυφλός και κατηγορεί την πρώην βασίλισσα της Τροίας. Ο Αγαμέμνων αφού ακούσει και τους δύο δικαιώνει την Εκάβη. Τότε ο Πολυμήστορ προφητεύει τη μεταμόρφωση της Εκάβης σε σκύλα, καθώς και τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα. Ο Αγαμέμνων οργισμένος δίνει διαταγή να πετάξουν τον θρακιώτη βασιλιά σε ένα έρημο νησί και η τραγωδία ολοκληρώνεται με την έξοδο των υποκριτών και του Χορού από τη σκηνή.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση της *Έκάβης* από μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα οπτική γωνία, καθώς θα επικεντρωθούμε στο παραμελημένο «έτερον ήμισυ» της λογοτεχνικής ή θεατρικής συναλλαγής,⁷ δηλαδή το κοινό, και θα εστιάσουμε στις όψεις ενδοδραματικής καθοδήγησης των αντιδράσεων των θεατών, όπως αυτές εντοπίζονται στην εν λόγω τραγωδία. Θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τα λανθάνοντα διανοητικά και συναισθηματικά στοιχεία, τα οποία είναι πιθανόν να καθόριζαν σε κάποιο βαθμό τα ευρύτερα πρότυπα και τους τρόπους αισθητικής και ψυχικής ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού.⁸ Σύμφωνα με τη Lada-Richards,⁹ «η ανταπόκριση ενός θεατή ή αναγνώστη σε ένα έργο τέχνης θα έπρεπε να θεωρηθεί τουλάχιστον τόσο σημαντική, όσο και ο δημιουργικός ρόλος του συγγραφέα στον καθορισμό του εύρους των νοημάτων που ενδέχεται να διαθέτει ένα έργο».

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ορισμένα βασικά στοιχεία που συμβάλλουν σημαντικά στην ανασύσταση της ανταπόκρισης του κοινού. Αρχικά, κάθε ερμηνευτική απόπειρα θα πρέπει να εκκινεί από μια προσπάθεια να ανακτήσουμε τον πρωτότυπο ορίζοντα προσδοκιών του κοινού, δηλαδή θα πρέπει να συνυπολογίσουμε τις πολιτισμικές, ηθικές και λογοτεχνικές προσδοκίες των αποδεκτών

⁷ Lada-Richards (2008: 452).

⁸ Για τη διατύπωση αυτή, βλ. Lada-Richards (2008: 460).

⁹ Lada-Richards (2008: 452).

ενός έργου, όπως αυτές ορίζονται τη στιγμή της εμφάνισής του.¹⁰ Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι όπως και σήμερα, έτσι και στις παραστάσεις του 5^{ου} π..Χ. αι. οι θεατές δεν αποτελούσαν ένα μονοδιάστατο και ομοιογενές κοινό, γεγονός που μας επιτρέπει να αναλογιστούμε ότι η ανταπόκρισή τους δεν θα ήταν μονολιθική σε ό,τι παρουσιαζόταν επί σκηνής.¹¹ Για την ανασύσταση των αντιδράσεων των θεατών θα βασιστούμε πρωτίτως στο ίδιο το κείμενο καθώς, όπως σωστά επισημαίνει η Lada-Richards,¹² τα αρχαία ελληνικά δράματα «διαθέτουν μεγάλη αυτεπίγνωση της φύσης τους ως μυθοπλασίας και μάλιστα επανειλημμένα υποδηλώνουν τις ίδιες τους τις συνθήκες δημιουργίας και θεατρικής αναπαράστασης». Συνεπώς, η εστίαση στο ίδιο το κείμενο μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα να ανιχνεύσουμε την πρόθεση του ποιητή¹³ αναφορικά με την προσδοκώμενη ανταπόκριση του κοινού. Τέλος, κρίνεται απαραίτητο να αποσαφηνίσουμε ότι «κάθε οδός που τείνουμε να ακολουθήσουμε λειτουργεί ως μια πιθανότητα, δεν αποτελεί όμως αναμφισβήτητη βεβαιότητα»,¹⁴ καθώς δεν διαθέτουμε αρχαίες μαρτυρίες που μας επιτρέπουν να γνωρίζουμε ποια ήταν η ανταπόκριση του αθηναϊκού κοινού στην *Εκάβη* του Ευριπίδη.

Παρά την αντικειμενική δυσκολία που προκύπτει από την απουσία επαρκών μαρτυριών σε σχέση με την ανταπόκριση των θεατών στις παραστάσεις των τραγωδιών του 5^{ου} π..Χ. αι., συμπεριλαμβανομένης και της *Εκάβης* του Ευριπίδη, υπάρχουν ορισμένες αρχαίες πηγές που μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι οι τραγικοί ποιητές με τα έργα τους κατάφεραν να κατευθύνουν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο την αντίδραση του θεατρικού κοινού.

¹⁰ Για την ανάκτηση του ορίζοντα προσδοκιών του κοινού, βλ. Lada-Richards (2008: 453). Πρβλ. επίσης, Lada (1994: 95).

¹¹ Η Lada-Richards (2008: 456) σημειώνει ότι «κανένα θεατρικό κοινό δεν είναι μονοδιάστατο, ένα εντελώς ενιαίο σύνολο θεατών, το οποίο αποτελείται από άτομα που μοιράζονται ακριβώς το ίδιο κοινωνικοπολιτικό παρελθόν, διαθέτουν την ίδια μορφωτική και διανοητική υποδομή, χρησιμοποιούν τους ίδιους αισθητικούς και πολιτισμικούς κώδικες, και άρα ενδέχεται να μετέρχονται τις ίδιες ακριβώς “ερμηνευτικές στρατηγικές” στον τρόπο με τον οποίο αποκωδικοποιούν τα συστατικά στοιχεία μιας συγκεκριμένης παράστασης». Για την ποικιλομορφία των θεατών της αθηναϊκής τραγωδίας, βλ. επίσης Stanford (1983: 48), Lada-Richards (2008: 466-492) & Sygroulos (2016: 29-31). Ενδεικτικά αναφέρω τις διαφοροποιήσεις που μπορεί να εντοπίζονταν στις αντιδράσεις των θεατών ανάλογα με την καταγωγή, τη μόρφωση, την κοινωνική θέση, την ηλικία ή τις πολιτικές συμπάθειες.

¹² Lada-Richards (2008: 460).

¹³ Για την ποιητική πρόθεση κάνει λόγο η Mossman (1995: 6, σημ. 10), η οποία επισημαίνει ότι «η πρόθεση αποτελεί μια σύνθετη ιδέα: δεν μπορούμε ποτέ να αναμένουμε ότι θα ανακατασκευάσουμε πλήρως την πρόθεση του ποιητή, πόσω μάλλον ενός αρχαίου ποιητή». Ωστόσο, είναι πολύ ενδιαφέρον να προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε και να εξηγήσουμε αυτό που ο ποιητής ενδεχομένως σκόπευε να κάνει. Η Lada-Richards (2008: 451) ορίζει ως ποιητική πρόθεση «τον προσδιορισμό ενός “αυθεντικού” μηνύματος ή ενός πλέγματος μηνυμάτων που ο συγγραφέας κοπιάζει να μεταδώσει στον αναγνώστη».

¹⁴ Lada-Richards (2008: 463).

Σημαντικές κρίνονται οι απόψεις του Ισοκράτη, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη σχετικά με την τραγική ποίηση και τον συναισθηματικό της αντίκτυπο στο κοινό. Συγκεκριμένα, ο Ισοκράτης στον *Πανηγυρικό* του κάνει λόγο για την αναντιστοιχία που εντοπίζεται ανάμεσα στην κοινωνική και τη θεατρική αντίδραση του κοινού του. Με αφορμή τις συμφορές που προκύπτουν ως αποτέλεσμα των συγκρούσεων μεταξύ των Ελλήνων, συγκρίνει την αντίδραση των πολιτών απέναντι σε αυτές τις πραγματικές τραγωδίες και στα δράματα που παρουσιάζουν οι τραγικοί ποιητές επί σκηνής. Το παράδοξο που επισημαίνεται σχετικά με τη στάση των πολιτών είναι ότι «στις τραγωδίες τις αληθινές, φριχτές και αναρίθμητες, που φέρνει του πολέμου η κατάρα, βρίσκονται μακριά από το να νιώσουν λύπη», ενώ «για τα φανταστικά δράματα, που συνθέτουν και παρουσιάζουν οι τραγικοί ποιητές, όλοι νιώθουν την υποχρέωση να συγκινούνται και να κλαίνε»¹⁵ (*Πανηγυρικός* 168, *ὕπερ ὧν οὐδεὶς πώποτ' ἠγανάκτησεν, ἀλλ' ἐπὶ μὲν ταῖς συμφοραῖς ταῖς ὑπὸ τῶν ποιητῶν συγκειμέναις δακρῦειν ἀξιοῦσιν, ἀληθινὰ δὲ πάθη πολλὰ καὶ δεινὰ γιγνόμενα διὰ τὸν πόλεμον ἐφορῶντες τοσοῦτου δέουσιν ἔλεειν, ὥστε καὶ μᾶλλον χαίρουσιν ἐπὶ τοῖς ἀλλήλων κακοῖς ἢ τοῖς αὐτῶν ἰδίοις ἀγαθοῖς*).¹⁶ Η ανησυχία του ρήτορα αναφορικά με την ἔλλειψη συνέχειας ανάμεσα στον οίκτο που επεδείκνυαν οι θεατές παρακολουθώντας μια θεατρική παράσταση και στον οίκτο που έδειχναν στον πολιτικό στίβο φανερώνει την έντονη συναισθηματική διασύνδεση μεταξύ κοινού και τραγικού έργου.

Τις απόψεις του αναφορικά με την επίδραση της τραγικής ποίησης στο κοινό εκφράζει ο Πλάτωνας στο έργο του *Πολιτεία*, όπου ο φιλόσοφος συγκρίνει τον ζωγράφο με τον μιμητικό ποιητή, υποστηρίζοντας ότι το έργο και των δύο αφορά ποταπά πράγματα σε σχέση με την αλήθεια και απευθύνεται στο κατώτερο μέρος της ψυχής, δηλαδή το *ἐπιθυμητικόν*. Ισχυρίζεται, ωστόσο, ότι η επίδραση της ποίησης είναι μεγαλύτερη, καθώς η συναισθηματική δύναμή της είναι τέτοια που όχι μόνο παρενοχλεί την ψυχή του θεατή ή του ακροατή, αλλά και τη διαφθείρει και τελικά καταστρέφει το έλλογο κομμάτι της (*Πολιτεία* 605b-c, *οὐκοῦν δικαίως ἂν αὐτοῦ ἤδη ἐπιλαμβανοίμεθα, καὶ τιθεῖμεν ἀντίστροφον αὐτὸν τῷ ζωγράφῳ· καὶ γὰρ τῷ φαῦλα ποιεῖν πρὸς ἀλήθειαν ἔοικεν αὐτῷ, καὶ τῷ πρὸς ἕτερον τοιοῦτον ὁμιλεῖν τῆς ψυχῆς ἀλλὰ μὴ πρὸς τὸ βέλτιστον,*

¹⁵ Μτφρ. Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη (1967).

¹⁶ Για τη μαρτυρία του Ισοκράτη, βλ. Stanford (1983: 6), Lada (1996.2: 95), Lada-Richards (2008: 502-03) & Syropoulos (2016: 31-32).

καὶ ταύτη ὁμοίωται. καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκη οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν, ὅτι τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν, ὥσπερ ἐν πόλει ὅταν τις μοχθηροὺς ἐγκρατεῖς ποιῶν παραδιδῶ τὴν πόλιν, τοὺς δὲ χαριεστέρους φθείρῃ).¹⁷ Στο ἴδιο ἔργο ο Πλάτων αναφέρει ὅτι εγκωμιάζεται ὡς καλύτερος ποιητὴς αὐτός που οδηγεῖ το κοινὸ σε συναισθηματικὴ παράδοση (*Πολιτεία* 605d, οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῶδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὄδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν, ὅς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῆ).¹⁸ Στο χωρίο αὐτὸ ο Πλάτων διατυπώνει τὴ «μεγίστη κατηγορία» ἐναντίον τῆς ποίησης, στὴν ὁποία «αποδίδει τὴν ἰκανότητα νὰ βλάπτει τὶς ψυχὲς ἀκόμα καὶ τῶν καλύτερων ἀπὸ ἐμᾶς, ἐκμεταλλευόμενη τὴν ἐνταση ἀνάμεσα στὶς ἐπιταγὲς τῆς λογικῆς καὶ τῆς δίψας τοῦ κατώτερου μέρους τῆς ψυχῆς νὰ ἐμβαθύνει συναισθηματικὰ στὰ παριστανόμενα δεινὰ τῶν ἡρώων». ¹⁹ Οἱ θεατὲς ἀπολαμβάνουν τὸ γεγονὸς ὅτι γίνονται ἀποδέκτες τοῦ οἴκτου που ξεχειλίζει στὴ θέα καὶ τὴν ἀκρόαση τῶν συμφορῶν που ἀντιμετωπίζουν οἱ τραγικοὶ ἥρωες καὶ εγκωμιάζουν ὡς καλὸ ποιητὴ αὐτὸν που θὰ τοὺς δημιουργήσῃ πιο ἐντονα αὐτὴ τὴν ψυχικὴ διάθεση. Για τὸ παράδοξο τῆς τραγικῆς ἀπόλαυσης κάνει λόγο ο φιλόσοφος καὶ στὸν πλατωνικὸ διάλογο *Φίληβος*, ὅπου ἐπισημαίνει ὅτι ἡ οὐσία τοῦ τραγικοῦ βιώματος ἐντοπίζεται στὴν ἀντιφατικὴ συνύπαρξη δακρύων καὶ χαράς στους

¹⁷ Τὴ συγκεκριμένη μαρτυρία ἀναφέρουν ἡ Lada (1994: 119), ὁ Halliwell (³2014: 557-58) καὶ ἡ Lada-Richards (2008: 542-44). Για τὸν σχολιασμὸ τοῦ χωρίου βλ. Halliwell (1988: 142-43) καὶ Murray (1996: 221-23). Ὁ Ἀριστοτέλης διαφωνεῖ με τὸν δάσκαλό του καὶ πρεσβεύει τὴν ἀδιαίρετη ἐνότητα ἀνάμεσα σὲ λογικὴ καὶ συναισθηματικὴ. Ὅπως υπογραμμίζει ἡ Lada-Richards (2008: 529) ὁ Ἀριστοτέλης στὴ *Ρητορικὴ* πραγματοποιεῖ μιὰ ἀνεκτίμητη προσφορὰ στὴν ἀνάπτυξη τῆς φιλοσοφικῆς ψυχολογίας ἀντιμετωπίζοντας τὴ γνωστικὴ λειτουργία ὡς «αἰτία καὶ ἀπαραίτητο συστατικὸ κάθε ἰδιαίτερου συναισθήματος». Σύμφωνα με τὸν Ἀριστοτέλη τὰ συναισθήματα που νιώθει ἕνας θεατὴς ἀντὶ νὰ ἀποτελοῦν μιὰ ἐνστικτώδη ἀντίδραση, προκαλοῦνται ἀπὸ μιὰ ἐλλογὴ στάθμιση τῆς πραγματικότητας, τῆς ἐγγύτητας ἢ τῆς ἀμεσότητας τοῦ κινδύνου. Για τὶς ἀπόψεις τοῦ Πλάτωνα καὶ τοῦ Ἀριστοτέλη για τὴ σχέση συναισθήματος καὶ λογικῆς, βλ. ἐπίσης Ἰακώβ (²2001: 104-05) & Lada-Richards (2008: 528-30). Για τὰ συναισθήματα τοῦ οἴκτου καὶ τοῦ φόβου για τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ἀριστοτέλη, βλ. Nussbaum (1992: 107-59).

¹⁸ Για τὴ μαρτυρία αὐτὴ συμβουλευτέκα τὸν Stanford (1983: 3), τὸν Halliwell (³2014: 557-58), τὴ Lada-Richards (2008: 519-20) καὶ τὴ Munteanu (2012: 63).

¹⁹ Βλ. Halliwell (³2014: 557-58). Για τὸν σχολιασμὸ τοῦ χωρίου, βλ. ἐπίσης Halliwell (1988: 145), Murray (1996: 224-25) & Munteanu (2012: 63). Για τὶς ἀπόψεις τοῦ Πλάτωνα για τὴν ποίηση, βλ. συμπληρωματικὰ Halliwell (1984: 49-58, με ἐμφαση 54) καὶ Halliwell (2011: 155-207, με ἐμφαση 180, σημ. 44).

θεατές της τραγωδίας (*Φίληβος* 48a, ΣΩ. *καί μὴν καί τάς γε τραγικάς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι;*).²⁰

Ουσιαστική για το αντικείμενο της μελέτης μας κρίνεται και η συμβολή του Αριστοτέλη, ο οποίος στο έργο του *Ποιητική* διατυπώνει τον ορισμό της τραγωδίας, επισημαίνοντας ότι η ουσία της επίδρασης της τραγωδίας έγκειται στη συναισθηματική εμπλοκή του κοινού με τον τραγικό μύθο, καθώς μέσω του οίκτου και του φόβου οι θεατές οδηγούνται στην κάθαρση (*Ποιητική* 1449b 27-28, *ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*). Ο θεατής παρακολουθώντας μια τραγωδία αισθάνεται οίκτο για τους τραγικούς ήρωες και τα φοβερά πάθη τους, τα οποία κατά κανόνα τούς οδηγούν από την ευτυχία στη δυστυχία και παράλληλα νιώθει φόβο ότι τα επώδυνα αυτά συμβάντα ενδέχεται να απειλήσουν τον ίδιο ή τα αγαπημένα του πρόσωπα. Η θέαση αυτών των συμφορών σε συνδυασμό με την απόσταση ασφαλείας που προκύπτει από το γεγονός ότι ο θεατής γνωρίζει ότι όσα παρουσιάζονται επί σκηνής δεν συμβαίνουν στην πραγματικότητα «προσφέρει στο κοινό την ευκαιρία να στοχαστεί πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση, να αποδεχθεί ότι ο πόνος και η δυστυχία είναι αναπόσπαστο τμήμα της ζωής του θνητού και να απομακρύνει τα ακραία και αλαζονικά συναισθήματα που έστω και υποσυνείδητα ελλοχεύουν σε κάθε ανθρώπινη ύπαρξη».²¹ Η αναφορά στα αισθήματα του *ἐλέου* και του *φόβου* μέσω των οποίων το

²⁰ Το χωρίο σχετικά με τον πλατωνικό διάλογο *Φίληβο* άντλησα από το έργο του Stanford (1983: 4), το άρθρο της Lada-Richards (2008: 517) και το βιβλίο της Munteanu (2012: 60).

²¹ Τη φράση εντός των εισαγωγικών δανείζομαι από τον Ιακώβ (²2001: 106). Για τον σχολιασμό του χωρίου και τη λειτουργία του ελέου και του φόβου, βλ. ενδεικτικά Συκουτρής (1937: 76-77, 116-17), Lucas (1968: 273-90), Halliwell (1984: 58-67), Belfiore (1992: 226-238), Daniels & Scully (1992: 204-17), Nehamas (1992: 291-314), Nussbaum (1992: 107-59), Halliwell (³2000: 168-184) Ιακώβ (²2001: 68-72, 105-07), Konstan (2006: 210-12, 213-18), Fuhrmann (2007: 169-74), Halliwell (2011: 208-65) & Munteanu (2012: 70-131). Για τον έλεο και τον φόβο στον Αριστοτέλη, πρβλ. *Ρητορ.* 1382a 20-32 (*ποῖα δὲ φοβοῦνται καὶ τίνας καὶ πῶς ἔχοντες, ὧδ' ἔσται φανερόν. ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτα ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνεται ὥστε μέλλειν. τὰ γὰρ πόρρω σφόδρα οὐ φοβοῦνται· ἴσασι γὰρ πάντες ὅτι ἀποθανοῦνται, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἐγγύς, οὐδὲν φροντίζουσιν. εἰ δὴ ὁ φόβος τοῦτ' ἐστίν, ἀνάγκη τὰ τοιαῦτα φοβερὰ εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθεῖρειν ἢ βλάπτειν βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας· διὸ καὶ τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγύς γὰρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γὰρ ἐστὶ κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός) & 1385b 13-19 (*ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κὰν αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνεται· δῆλον γὰρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα ἐλεῆσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἴεσθαι παθεῖν ἂν τι κακὸν ἢ αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοιοῦτο κακὸν οἷον εἴρηται ἐν τῷ ὄρω ἢ ὁμοίον ἢ παραπλήσιον*), όπου γίνεται λόγος για το αίσθημα του φόβου και του οίκτου αντίστοιχα.*

κοινό οδηγείται σε αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλεί *κάθαρσιν*²² υπογραμμίζει τη σημασία που αποδίδεται από τους τραγικούς ποιητές στη διέγερση της συναισθηματικής ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού.

Η δύναμη της τραγικής ποίησης να διεγείρει τη συναισθηματική ανταπόκριση του θεατρικού κοινού γίνεται εμφανής και μέσω των μαρτυριών που έχουν διασωθεί σχετικά με την πρόσληψη δύο τραγωδιών, του Φρυνίχου και του Ευριπίδη. Ο Ηρόδοτος στο έργο του κάνει λόγο για τον συναισθηματικό αντίκτυπο που είχε στους θεατές η τραγωδία του Φρυνίχου *Μιλήτου Άλωσις*.²³ Ο τραγικός ποιητής στην εν λόγω τραγωδία δραματοποιεί ένα σύγχρονο ιστορικό γεγονός, αυτό της άλωσης της Μιλήτου που συνέβη ένα ή δύο χρόνια πριν από την παράσταση του έργου. Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι οι θεατές ξέσπασαν σε λυγμούς και ο συγγραφέας τιμωρήθηκε με πρόστιμο χιλίων δραχμών επειδή θύμισε τη δική τους θλίψη για τα *οικήια κακά* (Ζ. 21, *Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῆ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐξημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήια κακὰ χιλίησι δραχμῆσι*). Διαφορετική ήταν η αντίδραση του κοινού στο έργο *Κρεσφόντης* του Ευριπίδη, όπως πληροφορούμαστε από τη μαρτυρία που διασώζεται στο έργο του Πλουτάρχου *Ἠθικά*, σχετικά με την πρόσληψη της χαμένης τραγωδίας.²⁴ Συγκεκριμένα, ο Πλούταρχος αναφέρει ότι ως αποτέλεσμα της έντονης συναισθηματικής του εμπλοκής, το κοινό σηκώθηκε όρθιο προκειμένου να εμποδίσει την ηρωίδα Μερόπη να σκοτώσει τον γιο της (*Ἠθικά* 998e, *σκοπεῖ δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν “ὠνητέραν δὴ τήνδ’ ἐγὼ δίδωμί σοι πληγὴν” ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθιάζονται φόβῳ, καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον*).²⁵

Σημαντικές πληροφορίες για τον συναισθηματικό αντίκτυπο των τραγωδιών αντλούμε και από τις μαρτυρίες του Αριστοτέλη, του Κοϊντιλιανού και του Λογγίνου, οι οποίοι αναφερόμενοι στον Ευριπίδη υπογραμμίζουν την ικανότητά του να προκαλεί έντονο πάθος στο θεατρικό κοινό. Πιο αναλυτικά, στο έργο του *Ποιητική* ο

²² Ο όρος αυτός αποτελεί ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα ζητήματα της έρευνας. Για μια κριτική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, βλ. Χρονόπουλος (2000: 19-54) και Sifakis (2001).

²³ Την αρχαία μαρτυρία σχετικά με την πρόσληψη του έργου *Μιλήτου Άλωσις* του Φρυνίχου εντόπισα στον Stanford (1983: 5), στον Segal (1996: 165-66) και στη Lada-Richards (2008: 525-26).

²⁴ Βλ. Kannicht (2004: 492, απόσπασμα 456).

²⁵ Το χωρίο του Πλουτάρχου σχολιάζουν ο Stanford (1983: 6) και η Lada-Richards (2008: 549-50).

Αριστοτέλης μνημονεύει τα τρία χαρακτηριστικά που καθιστούν μια τραγωδία καλή: 1) η απλή σύνθεση της υποθέσεως, 2) η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία και 3) η κατάληξη σε ένα δυσάρεστο τέλος εξαιτίας κάποιου σφάλματος του τραγικού ήρωα και όχι εξαιτίας της κακοήθειας ή της ανηθικότητάς του.²⁶ Όπως αναφέρει ο φιλόσοφος τέτοιου είδους δράματα θεωρούνταν τα πιο τραγικά στο θέατρο και τους δραματικούς αγώνες και από τους τραγικούς ποιητές χαρακτηρίζεται ως «τραγικότατος» βάσει των παραπάνω ο Ευριπίδης (*Ποιητική* 1453a 29-30, *ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἄν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται*). Η φράση *τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται* «είναι διατυπωμένη σε γλώσσα που υποδηλώνει άμεση παρατήρηση του θεατρικού κοινού»²⁷ και υπογραμμίζει την εξαιρετική ικανότητα του ποιητή να διεγείρει τον οίκτο και τον φόβο.²⁸ Ο Lucas²⁹ σχολιάζοντας το εν λόγω χωρίο επισημαίνει ότι «λαμβάνοντας υπόψη τα διασωθέντα έργα του Ευριπίδη μπορεί να ειπωθεί πως αποτελεί τον πιο τραγικό ποιητή, με την έννοια ότι είναι ο πιο “σπαρακτικός” ποιητής». Τα στοιχεία αυτά μας επιτρέπουν να αναλογιστούμε ότι ο Ευριπίδης μέσω των τραγωδιών του κατάφερνε να εντείνει το παθητικό στοιχείο προκαλώντας την έντονη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού.

Ο Κοϊντιλιανός με το έργο του *Institutio Oratoria* σχολιάζει τον αξιοθαύμαστο τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης κατάφερνε να προκαλέσει τον συναισθηματικό αντίκτυπο του κοινού και κυρίως να διεγείρει το αίσθημα του οίκτου (*Institutio Oratoria* X.I.68-69, *in adfectibus vero cum omnibus mirus tum iis qui miseratione constant facile praecipuus*).³⁰ Η φράση *in adfectibus omnibus* τονίζει τη δεξιοτεχνία του τραγικού ποιητή να διεγείρει όλα τα συναισθήματα των θεατών, ενώ με τη λέξη *miseratione* υπογραμμίζεται η ιδιαίτερη ικανότητά του να γεννά το αίσθημα του *έλεου* στο κοινό. Η μαεστρία του όσον αφορά την πληθωρική παρουσίαση του πάθους επισημαίνεται με τους χαρακτηρισμούς *mirus* και *praecipuus* που αποδίδονται στον ποιητή, ενώ το επίρρημα *facile* φανερώνει την ευκολία του Ευριπίδη να διεγείρει αυτά τα συναισθήματα στο θεατρικό κοινό.

²⁶ Βλ. Grube (1995: 97-99).

²⁷ Την παρατήρηση αυτή εντόπισα στον Halliwell (³2014: 559).

²⁸ Για τον όρο *τραγικώτατος*, βλ. Συκουτρής (1937: 108) και Lucas (1968: 147-48).

²⁹ Lucas (1968: 147).

³⁰ Για τη συγκεκριμένη μαρτυρία, βλ. Γκαστή (2017: 219, σημ. 7).

Τέλος, η δεξιοτεχνία του Ευριπίδη όσον αφορά τη διέγερση των συναισθημάτων αποτυπώνεται και σε ένα χωρίο του *Περὶ Ὑψους* του Λογγίνου, όπου επισημαίνεται ότι ο τραγικός ποιητής καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να διεκτραγωδήσει τα πάθη της μανίας και του έρωτα. Ο Ευριπίδης χαρακτηρίζεται ο πιο δεξιοτέχνης σε αυτόν τον τομέα, γεγονός που υπογραμμίζει για άλλη μια φορά την επιθυμία του να επιτείνει το πάθος μέσω των έργων του (*Περὶ Ὑψους* 15.3, ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας καὶ ἔρωτας, ἐκτραγωδήσαι, κὰν τούτοις ὡς οὐκ οἶδ' εἴ τις ἕτερος ἐπιτυχέστατος). «Η χρήση των δύο υπερθετικών βαθμών *φιλοπονώτατος-ἐπιτυχέστατος* λειτουργεί συμπληρωματικά, καθώς η πρόθεση του Ευριπίδη στην απεικόνιση του πάθους, που χαρακτηρίζεται από πληθωρικότητα και υπερβολή (*φιλοπονώτατος*), δικαιώνεται απόλυτα στο επίπεδο του αποτελέσματος (*ἐπιτυχέστατος*)».³¹

Εκτός από τις παραπάνω αρχαίες μαρτυρίες σχετικά με την ανταπόκριση του κοινού του αρχαιοελληνικού θεάτρου του 5^{ου} π.Χ. αι., σημαντική κρίνεται και η ερμηνευτική προϊστορία του θέματος. Βασικό εγχειρίδιο για τη μελέτη των συναισθηματικών αντιδράσεων των θεατών αποτελεί το έργο του Stanford (1983) με τίτλο *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. Στο βιβλίο αυτό ο μελετητής συγκεντρώνει τις αρχαίες πηγές που σχετίζονται με την ανταπόκριση του κοινού και κυρίως τις μαρτυρίες που αφορούν την επίδραση της τραγωδίας στο συναισθηματικό κομμάτι της ψυχής των θεατών. Στη συνέχεια αφιερώνει ένα κεφάλαιο στα συναισθήματα που εντοπίζονται στις τραγωδίες, ενδεικτικά αναφέρω τον οίκτο, τον φόβο, την έκπληξη, την ανησυχία, τον θυμό κλπ. Στα επόμενα κεφάλαια ο Stanford επικεντρώνεται στα μέσα με τα οποία διεγείρεται η συναισθηματική ανταπόκριση του θεατρικού κοινού. Συγκεκριμένα, κάνει λόγο για τη μουσική και τις χορευτικές κινήσεις, τις χειρονομίες και τη στάση του σώματος, το λεξιλόγιο και τα σχήματα λόγου, όπως η επανάληψη, η αποστροφή, το ασύνδετο, οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις. Ο μελετητής ολοκληρώνει το έργο του με μια εκτενή εξέταση των τραγικών συναισθημάτων που εντοπίζονται στο έργο *Άγαμέμνων* του Αισχύλου.

³¹ Για το σχόλιο σχετικά με τη χρήση των υπερθετικών βαθμών στο συγκεκριμένο χωρίο, βλ. Γκαστή (2017: 220, σημ. 11). Βλ. επίσης Κοπιδάκης (1990: 238-39), ο οποίος σχολιάζοντας το υπό συζήτηση απόσπασμα επισημαίνει ότι «ο Ευριπίδης επαινείται για την επιτυχία του στους αγώνες λόγων, στη γνωμολογία, στη διαγραφή των παθών (μανίες, έρωτες, οίκτοι), καθώς και για τον ρεαλισμό και την εικονοποιία του».

Τις θεωρητικές προϋποθέσεις της μελέτης μας θέτει με σαφήνεια η Lada-Richards (2008),³² η οποία στο μελέτημά της με τίτλο «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια» επιχειρεί να ανασυνθέσει τη συναισθηματική κυρίως ανταπόκριση του κοινού της τραγωδίας του 5^{ου} π.Χ. αι. και να εξετάσει το νοητικό υπόβαθρο των θεατών. Αφού ορίσει κάποιες βασικές μεθοδολογικές αρχές γύρω από την έρευνά της αναφέρεται στην ποικιλομορφία των αντιδράσεων του θεατρικού κοινού και στη συνέχεια παραθέτοντας ποικίλα παραδείγματα τραγωδιών διερευνά τη συναισθηματική διάσταση της ανταπόκρισης του κοινού και την κεντρική θέση του ελέου στην αθηναϊκή τραγωδία και ζωή. Επισημαίνει τον σημαντικό ρόλο των ενδοδραματικών θεατών, οι οποίοι κατευθύνουν μέσω των αντιδράσεών τους την ανταπόκριση του πραγματικού κοινού και ολοκληρώνει το άρθρο της με τη μελέτη της γνωσιολογικής βάσης των συναισθημάτων.³³

Η μελέτη των αντιδράσεων στην τραγωδία αποτελεί πεδίο ενδιαφέροντος και για τον Halliwell (2014) στο άρθρο του με τίτλο «Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο: οι αρχαίες αντιδράσεις στην τραγωδία», όπου εξετάζει την επίδραση της τραγωδίας στο θεατρικό κοινό και παραθέτει ποικίλες θεωρητικές πηγές της κλασικής και μετακλασικής περιόδου επί του θέματος. Τέλος, η Easterling (2012) στο άρθρο της «Μορφολογία και παράσταση» μελετά τους κανόνες και τις συμβάσεις της δραματουργίας, τα πρότυπα ερμηνείας στην εξέλιξη της τραγωδίας, τη σκηνική παρουσίαση των κειμένων (λόγος, απαγγελία, τραγούδι, όρχηση) και το πώς ο ποιητής καταφέρνει να συγκινήσει τον θεατή. Εξετάζοντας τον Χορό ως ενδοδραματικό θεατή επισημαίνει ότι μέσω των αντιδράσεών του παρέχει συγκινησιακά πρότυπα στους πραγματικούς θεατές.

³² Πρβλ. επίσης τα προγενέστερα άρθρα της Lada (1994 & 1996.1), τα οποία οδήγησαν τις κλασικές σπουδές προς την κατεύθυνση της μελέτης της ανταπόκρισης του κοινού.

³³ Η Lada-Richards (2008: 531-32) επισημαίνει ότι «η Τραγωδία αναγνωρίζει το νοητικό στοιχείο κάθε συναισθηματικής αντίδρασης και ειδικότερα τη νοητική επεξεργασία μιας κατάστασης που διευκολύνει τη διέγερση του οίκτου». Το κοινό δηλαδή παρακολουθώντας μια τραγωδία φτάνει συχνά στο αίσθημα του οίκτου, της λύπης, της χαράς, του φόβου κ.ά. μέσα από μια σειρά γνωσιακών διαδικασιών. Για τη γνωσιολογική βάση του συναισθήματος πρβλ. επίσης, Nussbaum (2001: 316), η οποία υποστηρίζει ότι «ο οίκτος προϋποθέτει την επίγνωση ότι κάποιος έχει παρόμοιες δυνατότητες και αδυναμίες με αυτόν που πάσχει. Το πάθημα κάποιου το καταλαβαίνει κανείς, αν συνειδητοποιήσει ότι και ο ίδιος μπορεί να υποστεί μια όμοια κακοτυχία· εκτιμά τη σπουδαιότητά του, αν σκεφτεί τι σημαίνει να του τύχει και του ίδιου κάτι τέτοιο και, στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, θεωρεί πιθανότατο ότι όντως κάτι τέτοιο θα του συμβεί».

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας φαίνεται πως η μελέτη των αντιδράσεων του κοινού στην αρχαιοελληνική τραγωδία συνιστά ένα πρόσφορο πεδίο έρευνας. Οι προσεγγίσεις αυτές προσφέρουν τις θεωρητικές βάσεις και τα μεθοδολογικά εργαλεία για τη διερεύνηση της ανταπόκρισης του θεατρικού κοινού, δεν παρέχουν ωστόσο κάποια συστηματοποιημένη και διεξοδική μελέτη του θέματος στην *Έκάβη* του Ευριπίδη. Οι μόνες αναφορές που γίνονται στην υπο εξέταση τραγωδία εντοπίζονται σποράδην στα έργα της Lada-Richards (2008) και της Easterling (2012). Το βιβλιογραφικό αυτό κενό έρχεται να καλύψει η δική μου ερευνητική πρόταση. Μέσω της παρακολούθησης του δομικού σχήματος της τραγωδίας, θα επιχειρήσω να διερευνήσω την πρόθεση του ποιητή να καθοδηγήσει ενδοδραματικά την ανταπόκριση του κοινού και να διακρίνω τις τυχόν διακυμάνσεις που μπορεί να εντοπίζονται στις αντιδράσεις των θεατών.

Η *Εκάβη* του Ευριπίδη ξεκινάει με την προλογική ρήση που εκφωνεί το είδωλο του Πολύδωρου, του μικρότερου γιου της βασίλισσας της Τροίας. Στον εξαιρετικά πυκνό

Πρόλογος (1-97)

πρόλογο του έργου ο Πολύδωρος εξιστορεί πώς ο πατέρας του Πρίαμος τον έστειλε στην θρακική χερσόνησο στον φίλο του Πολυμήστορα, δίνοντας στον θρακιώτη βασιλιά άφθονους θησαυρούς και πώς ο Πολυμήστορας τον σκότωσε προκειμένου να πάρει το χρυσάφι. Οι Έλληνες, όπως πληροφορούμαστε, έχοντας φύγει από την Τροία βρίσκονται στη Χερσόνησο και μαζί τους έχουν ως αιχμάλωτη και τη μητέρα του νεαρού Πολύδωρου, την Εκάβη. Το πτώμα του ίδιου κλυδωνίζεται στην ακρογιαλιά, όπου θα το βρει αργότερα κάποια δούλη. Λίγο πριν την ολοκλήρωση του προλόγου του το είδωλο αναγγέλλει την είσοδο της Εκάβης, η οποία έχει τρομοκρατηθεί από την εμφάνισή του στο όνειρό της.³⁴

Μέσω του εκτενούς αυτού μονολόγου (1-58) το κοινό πληροφορείται για τα πρόσωπα και τα «πράγματα» του έργου. Όπως είδαμε, ενημερώνεται για την ταυτότητα του ομιλητή, την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, τον τόπο του δράματος, την «προϊστορία» του έργου, δηλαδή τη σχέση ανάμεσα στον Πολύδωρο και τον Πολυμήστορα, ενώ επίσης προδιαγράφεται σχεδόν ολόκληρη η ροή και εξέλιξη του έργου.³⁵ Το κοινό μαθαίνει ήδη από τον Πρόλογο την υπερβολική και άδικη επιθυμία του φαντάσματος του Αχιλλέα να θυσιαστεί στον τάφο του η κόρη της Εκάβης, Πολυξένη, προλέγεται ότι η δύστυχη μάνα θα δει νεκρά και τα δύο παιδιά της, τον Πολύδωρο και την Πολυξένη, καθώς επίσης ενημερώνεται ότι θα πραγματοποιηθεί η επιθυμία του άτυχου Πολύδωρου για ενταφιασμό.³⁶ Εκτός από τις βασικές πληροφορίες που αντλούνται από τον μονόλογο του Πολύδωρου, ήδη από τον πρόλογο σκιαγραφείται το «προφίλ» των βασικών χαρακτήρων της ιστορίας, οδηγώντας πιθανόν σε μια ανάλογη συναισθηματική αντίδραση του κοινού προς κάθε ένα από τα κύρια πρόσωπα του έργου.³⁷

³⁴ Πολύ βοηθητική στο σημείο αυτό στάθηκε η ευσύνοπτη και κατατοπιστική παρουσίαση του προλόγου του έργου από τον Lesky (2003: 103-04).

³⁵ Reckford (1991: 30), Συνοδινού (2005.2: 8).

³⁶ Για τη λειτουργία του μονολόγου του Πολύδωρου, βλ. Collard (1991.1: 130), Gregory (1999: 40), Συνοδινού (2005.2: 7-9).

³⁷ Ο Grube (1973: 67) υποστηρίζει ότι στα ευριπίδεια δράματα το προλογίζον πρόσωπο εκθέτει τα συναισθήματά του και εγείρει τη δική μας συναισθηματική αντίδραση. Ο μελετητής συνεχίζει και γράφει: «This first response inevitably conditions our feeling-tone during a good part of the play. As a rule, we share the emotions of the speaker and his sympathy for one of the main characters». Την παραπομπή στον Grube εντόπισα στη μεταπτυχιακή εργασία του Δημογλίδη (2019: 57, σημ. 206).

Η προσδοκώμενη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών εντοπίζεται σε μια σειρά ενδοδραματικών δεικτών. Συγκεκριμένα, στον πρόλογο επισημαίνουμε τη χρήση των λέξεων *τάλας*(20), *ταλαίπωρον*(25), *ἄκλαυτος ἄταφος*(30), και *τλήμων*(47), όρων που χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν τον ίδιο τον Πολύδωρο και τη λέξη *δύστηνος*, που χαρακτηρίζει την Εκάβη (34) και την Πολυξένη (46). Στους στίχους 19-20, *καλῶς παρ'ἀνδρὶ Θρηκί πατρώϊωι ζένωι / τροφαῖσιν ὡς τις πτόρθος ηὔζομην τάλας*, η λέξη *τάλας*(20)³⁸ τονίζει τη βίαια μαιωμένη ανάπτυξη του Πολύδωρου³⁹ και σε συνδυασμό με την λέξη *πτόρθος* του στίχου 20, όπου ο Πολύδωρος παρομοιάζει τον εαυτό του με βλαστό, τονίζεται, όπως σημειώνει και ο αρχαίος Σχολιαστής, «το νεαρό της ηλικίας του και το αβρό της ανατροφής του».⁴⁰ Το νεαρό της ηλικίας του Πολύδωρου τονίζεται και μέσω των στίχων 13-15, όπου διακρίνεται η προσπάθεια του Πριάμου να σώσει τον μικρότερο γιο του (*νεώτατος δ' ἦ Πριαμιδῶν, ὃ καί με γῆς / ὑπεξέπεμψεν· οὔτε γὰρ φέρειν ὄπλα / οὔτ' ἔγχοι οἶός τ' ἦ νέωι βραχίονι*). Η επιλογή του ποιητή να παρουσιάσει τον Πολύδωρο ως παιδί που δεν μπορεί να φέρει όπλα υπογραμμίζει ακόμη πιο έντονα την ανατροφή της φυσικής τάξης, η οποία έγκειται στο γεγονός ότι ένα παιδί βρίσκεται ανάμεσα στους νεκρούς,⁴¹ ενώ τονίζεται παράλληλα και η σκληρότητα του Πολυμήστορα, ο οποίος φόνευσε ένα ανυπεράσπιστο παιδί.

Στους στίχους 25-26, *κτείνει με χρυσοῦ τον ταλαίπωρον χάριν / ζένος πατρῶιος*, εκτός από τη λέξη *ταλαίπωρον*(25) που καθοδηγεί το κοινό προς τον οίκτο για τον Πολύδωρο, οφείλουμε να τονίσουμε και τη χρήση του ιστορικού ενεστώτα *κτείνει*(25), η επιλογή του οποίου επιτείνει το πάθος της σκηνής,⁴² καθώς η περιγραφή γίνεται πιο ζωντανή και παραστατική, ενώ αξιοσημείωτος είναι επίσης και ο τρόπος τοποθέτησης των όρων της πρότασης που φανερώνει έντονα την ταραχή του προσώπου. Η εμφατική θέση στην οποία τοποθετείται η φράση *ζένος*

³⁸ Με τη σημασία των λέξεων που έχουν ρίζα *ταλ-/τλη-* ασχολείται στο άρθρο του ο Wilson (1971: 292-300).

³⁹ Collard (1991.1: 130), Συνοδινού (2005.2: 20).

⁴⁰ Συγκεκριμένα, το σχόλιο του αρχαίου Σχολιαστή για τον στίχο *τροφαῖσι ὡς τις πτόρθος* (20) είναι το εξής: «διὰ τούτου τὸ νέον τῆς ἡλικίας καὶ τὸ ἄβρον τῆς τροφῆς ὑποσημαίνει», βλ. Schwartz (1887: 14). Το αρχαίο σχόλιο συμπεριλαμβάνει στο υπόμνημά της και η Συνοδινού (2005.2: 20).

⁴¹ Συνοδινού (2005.2: 17).

⁴² Λαμβάνοντας υπόψη τη συμβολή της χρήσης του ιστορικού ενεστώτα στην πρόκληση πάθους κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, έως και απαραίτητη η απόδοση του στίχου και στα νέα ελληνικά σε ιστορικό ενεστώτα. Ως εκ τούτου θεωρείται πιο εύστοχη η μετάφραση του Collard (1991.1) «my father's ally kills me, poor wretch, for my gold» και του Ρούσσου (1992) «τότες ο Πολυμήστορας κι εμένα τον έρμιο με σκοτώνει για το βιος μου».

πατρῶιος (26) σε συνδυασμό με την ειρωνεία⁴³ που εκφράζει καταδεικνύει το μέγεθος του εγκλήματος του ξένου που πρόδωσε τον ιερό θεσμό της φιλοξενίας.⁴⁴ Αυτό αποσκοπεί ενδεχομένως στην έμμεση καθοδήγηση της ανταπόκρισης των θεατών προς την αντιπάθεια για το πρόσωπο του Πολυμήστορα ήδη από τον πρόλογο.

Συγχρόνως, η φράση *ἄκλαυτος ἄταφος* (30), μέσω της επανάληψης του στερητικού ἄλφα στις δύο συνεχόμενες λέξεις αυξάνει το *πάθος*⁴⁵ και δημιουργεί πιθανότατα στο κοινό δύο ειδών συναισθήματα: αρχικά οίκτο για τον άτυχο Πολύδωρο και έπειτα απέχθεια για την αισχρή πράξη του άπληστου Πολυμήστορα να σκοτώσει τον νεαρό Πολύδωρο και να τον αφήσει χωρίς τάφο και θρήνους.⁴⁶ Το γεγονός ότι ο Πολυμήστορας εκτός από τη ζωή, στερεί από τον Πολύδωρο και το δικαίωμα να ταφεί ενέτεινε κατά πάσα πιθανότητα ακόμη περισσότερο την αρνητική αντίδραση του κοινού προς το πρόσωπό του.

Στους στίχους 30-31 *νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης / Ἐκάβης αἴσσω, σῶμ' ἐρημώσας ἐμόν*, με τη φράση *ὑπὲρ μητρὸς φίλης* τονίζεται η αγάπη του Πολύδωρου για τη μητέρα του, την οποία χαρακτηρίζει *φίλη* φορτίζοντας συγκινησιακά τη σκηνή και προκαλώντας πιθανόν τη συμπάθεια του κοινού. Η συναισθηματική έξαρση του νεαρού παιδιού απεικονίζει τη συναισθηματική του κατάσταση, η οποία αποδίδεται εύστοχα και μέσω της μετάφρασης του Ρούσσου (1992) «άφησα το κουφάρι μου και γύρω απ' τη γλυκιά μου μάνα την Εκάβη φτεροκοπάω» και της Συνοδινού (2005.1) «τώρα έχοντας αφήσει το κουφάρι μου πεταρίζω πάνω από τη γλυκιά μου μάνα την Εκάβη».⁴⁷ Το γεγονός ότι η Εκάβη παρουσιάζεται ως «η γλυκιά

⁴³ Ο αρχαίος Σχολιαστής σχολιάζει το εξής: «ἐν εἰρωνείᾳ εἶπε ξένος πατρῶος, ἦτοι ὁ πατρικός μου φίλος, κατὰ ἀντίφρασιν, ὡς ἀποκαλεῖ ὁ Ὅμηρος ἀργούς τοὺς ταχυτάτους», βλ. Schwartz (1887: 15).

⁴⁴ Συνοδινού (2005.2: 22).

⁴⁵ Η συγκεκριμένη παρατήρηση εντοπίζεται στο υπόμνημα του Collard (1991.1: 132). Ο μελετητής επισημαίνει τα παρακάτω: «two juxtaposed negative adjectives or three increase pathos by means of alliteration».

⁴⁶ Η Συνοδινού (2005.2: 23) επισημαίνει ότι ο θρήνος για έναν νεκρό θεωρείτο απαραίτητο στοιχείο της κηδείας και μέσω του ενταφιασμού οι νεκροί κατάφεραν να βρουν μια θέση στον Άδη. Επίσης, στα συμφραζόμενα αυτά κάνει μια σύντομη αναφορά και στη σύγχρονη τακτική που εντοπίζεται σε ορισμένα μέρη της Ελλάδας, όπου ειδικές μοιρολογίστρες θρηνούν τον νεκρό.

⁴⁷ Λιγότερο εύστοχη όσον αφορά την πρόκληση του οίκτου για την Εκάβη είναι η μετάφραση του Collard (1991.1) «and now I glide above my dear mother, Hecuba, leaving my body empty» και του Χουρμουζιάδη (2011) «τώρα αιωρούμαι πάνω από την αγαπημένη μου μητέρα, την Εκάβη», ενώ δεν εξυπηρετεί καθόλου τη συναισθηματική καθοδήγηση του κοινού η μετάφραση της Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη (2002) «τώρα πετάω ανέρος επάνω απ' την Εκάβη, τη μάνα μου» και του Mitchell-Boyask (2006) «but now above my mother, Hecuba, I float», οι οποίοι δεν μεταφράζουν καθόλου το επίθετο *φίλης*. Πολύ εύστοχα αποδίδουν επίσης η Συνοδινού και ο Ρούσσος τη φράση *σῶμ' ἐρημώσας ἐμόν* με τη λέξη «κουφάρι», η οποία σημασιοδοτεί το άψυχο σώμα νεκρού. Για τη σημασία της λέξης, βλ. Μπαμπινιώτης (2002: 950-51, s.v. *κουφάρι*).

μάνα» του Πολύδωρου αδιαμφισβήτητα επηρεάζει τη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών. Ο ενδεχόμενος οίκτος τους μπορούμε να υποθέσουμε ότι επιτείνεται και μέσω του στίχου 45, *δυοῖν δὲ παῖδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται*. Το πολύπτωτο που χρησιμοποιείται εδώ τονίζει τη διπλή συμφορά που πρόκειται να αντιμετωπίσει η Εκάβη, καθώς θα μάθει ότι θα χάσει και τα δύο της παιδιά, τον Πολύδωρο και την Πολυξένη.

Η συμπάθεια και ο οίκτος για την Εκάβη επιτείνεται και μέσω των στίχων 55-58, όπου ο Πολύδωρος έπειτα από τη συγκινητική αποστροφή προς τη μητέρα του Εκάβη *ὦ μῆτερ* (55), κάνει λόγο για το ευμετάβλητο της τύχης και το «αναποδογύρισμα» της ζωής της, περιγράφοντας την πτώση από την ευτυχία στην απόλυτη δυστυχία.⁴⁸ Η αποστροφή αποτελεί τον κατ' εξοχήν υφολογικό τρόπο πρόκλησης συναισθημάτων⁴⁹ και η αντίθεση ανάμεσα στην πρότερη και την τωρινή ζωή της Εκάβης στην οποία αναφέρεται ο Πολύδωρος, τονίζεται έντεχνα μέσω των τραγικών αντιθέσεων που εντοπίζονται στους συγκεκριμένους στίχους: από τη μια πλευρά η ευτυχία *ἐκ τυραννικῶν δόμων* (55) / *ὅσονπερ εὔ ποτ'* (57) / *τῆς πάροιθ' εὐπραξίας* (58) και από την άλλη η δυστυχία και η δουλεία *δούλειον ἤμαρ* (56) / *ὡς πράσσεις κακῶς* (56). Η αναφορά στο *εὐθραυστον* της ανθρώπινης ευτυχίας εντοπίζεται συχνά στην τραγωδία και αποτελεί «ένα πρόσφορο ποιητικό μέσο για την επίτευξη μεγάλου βαθμού συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού».⁵⁰

Έπειτα από την αναφορά στη μεταβλητότητα της μοίρας, το φάντασμα του νεαρού παιδιού εξαφανίζεται και εισέρχεται στη σκηνή η πρωταγωνίστρια, το πιο τραγικό πρόσωπο του έργου, η Εκάβη, με μια αναπαιστική μονωδία. Η πρώτη βασίλισσα εισέρχεται επί σκηνής κρατώντας ένα μαστούνι στο χέρι της (*κάγῳ σκολιῶι σκίπωνι χερός / διερειδομένη*, 65-66) και προχωρώντας υποβασταζόμενη από νέες

⁴⁸ Για τους στίχους 55-58, βλ. Gregory (1999: 50), Segal (1993: 161), Συνοδινού (2005.2: 31). Και οι τρεις μελετητές κάνουν λόγο για το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ευτυχίας και υποστηρίζουν ότι η Εκάβη αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα της μεταβλητότητας της μοίρας και χαρακτηρίζεται ως η προσωποποίηση της ανημποριάς και λόγω της ηλικίας της και λόγω των συνθηκών, καθώς πρόκειται για μια γυναίκα που μένει χωρίς παιδιά, χωρίς πατρίδα, χωρίς σύζυγο και περνάει από την απόλυτη ευτυχία στην πιο άθλια κατάσταση των θνητών, τη δουλεία.

⁴⁹ Για την αποστροφή ως σχήμα λόγου που συμβάλλει στην επίταση του παθητικού στοιχείου κάνει λόγο ο Stanford (1983: 97-98).

⁵⁰ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Γκαστή (2009: 97) στο πλαίσιο της επίδρασης που ασκεί στον θεατή η μεταβολή στην πλοκή, στο βιβλίο της για τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Για τη μεταβλητότητα της τύχης και το *εὐθραυστον* της ανθρώπινης ευτυχίας, κατ' εξοχήν παράδειγμα της οποίας αποτελεί η Εκάβη, κάνουν λόγο και ο Segal (1993: 160-61) και η Lada (1994: 112-13).

γυναίκες, αιχμάλωτες τρωαδίτισσες και αυτές⁵¹ (*ἄγεται ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον, / Τρωιάδες, 60-61*), οι οποίες αποτελούν βωβά πρόσωπα.⁵² Παρουσιάζεται αναστατωμένη και τρομαγμένη εξαιτίας των φοβερών ονείρων που είδε (*τί ποτ' αἴρομαι ἔννοχος οὕτω / δείμασι φάσμασιν;*, 69-70), φοβάται για τον γιο της Πολύδωρο που τον είχαν στείλει στη Θράκη και η είδηση ότι ο Αχιλλέας εμφανίστηκε πάνω στον τάφο του ζητώντας τη θυσία μιας Τρωαδίτισσας επιτείνει την αγωνία της.⁵³ Η σιωπηλή παρουσία των δούλων και το γεγονός ότι η Εκάβη εμφανίζεται μόνη της στη σκηνή, χωρίς κάποιο άλλο κεντρικό πρόσωπο του έργου, αποσκοπεί πιθανόν στην αύξηση του πάθους και στην προβολή της απομόνωσης της πρώην βασίλισσας.⁵⁴

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η Εκάβη καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του κοινού και να προκαλέσει στους θεατές το αίσθημα του οίκτου και της συμπόνιας από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της, πριν ακόμα μιλήσει, καθώς η παρουσία μιας γυναίκας ηλικιωμένης που χρειάζεται τη βοήθεια άλλων ατόμων και βακτηρίας προκειμένου να προχωρήσει, αποτελεί μια εικόνα έντονα φορτισμένη που προκαλεί τη συγκίνηση και υποδηλώνει την αδυναμία της.⁵⁵ Η εικόνα της ανήμπορης Εκάβης υπογραμμίζεται πιο έντονα μέσω της τραγικής αντιστροφής που εντοπίζεται στη φράση *πρόσθε δ' ἄνασσαν* (61), όπου έρχεται σε απόλυτη αντίθεση η τωρινή εικόνα της πρωταγωνίστριας με την πρότερη κατάστασή της. Το αίσθημα του οίκτου προς την πρώην βασίλισσα αυξάνεται ακόμη περισσότερο μέσα από τα λόγια της Εκάβης, καθώς παρουσιάζεται ως ηλικιωμένη (*γραῦν, 59 / γεραιᾶς χειρὸς, 64*), σκλάβα (*ὁμόδουλον, 60*) και ανήμπορη. Η αδυναμία της αντικατοπτρίζεται μέσω της χρήσης των προστακτικών *ἄγετε* (59, 60) / [*λάβετε φέρετε πέμπει' αείρετέ μου*] (63),⁵⁶ μέσω των οποίων επισημαίνεται η ανάγκη της να τη βοηθήσουν οι τρωαδίτισσες

⁵¹ Συνοδινού (2005.2: 32).

⁵² Την επισήμανση ότι πρόκειται για βωβά πρόσωπα εντόπισα στα υπομνήματα του Collard (1991.1: 133) και της Gregory (1999: 51). Η Gregory εικάζει επίσης ότι η Εκάβη στηρίζεται τουλάχιστον σε δύο δούλες, μια εκ των οποίων είναι πιθανότατα η δούλη που πρόκειται να βρει στο ακρογάλι το σώμα του Πολύδωρου και για την οποία έχει κάνει λόγο ο ίδιος στον στίχο 48 *δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίωι*.

⁵³ Lesky (2003: 104).

⁵⁴ Mossman (1995: 52).

⁵⁵ Mossman (1995: 51), Συνοδινού (2005.2: 32).

⁵⁶ Στο σημείο αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε ότι οι προστακτικές του στίχου 62, [*λάβετε φέρετε πέμπει' αείρετέ μου*], τίθενται σε ὀρθιες αγκύλες γιατί οβελίζονται, καθώς δεν ταιριάζουν με τον ειρμό του κειμένου και παρουσιάζουν προβλήματα μετρικά, βλ. Diggle (1984.2: 68), Collard (1991.1: 134), Gregory (1999: 52), Συνοδινού (2005.2: 33-34) & Battezzato (2018: 78). Αναφορικά με το μέτρο το πρόβλημα εντοπίζεται στην απουσία διαίρεσης εξαιτίας των δύο βραχέων που προκύπτουν από την ανάλυση ενός μακρού, βλ. Diggle (1984.2: 68). Ουσιαστική ωστόσο, κρίνεται και η παρατήρηση του

σκλάβες. Η χρήση προστακτικών, το ασύνδετο σχήμα και η επανάληψη του ίδιου ρήματος *ἄγετε* (59, 60) σε εμφατική θέση συμβάλλουν στην επίταση του παθητικού στοιχείου. Η Lada-Richards⁵⁷ υποστηρίζει ότι «οι απλοί αμέτοχοι χαρακτήρες είναι πολλές φορές προσηλωμένοι μέσω λεκτικών και άλλων δεικτών, στην πράξη της θέασης, κατευθύνοντας έτσι το βλέμμα του θεατρικού κοινού στο αντικείμενο της δικής τους όρασης». Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το σχόλιο, μπορούμε να κάνουμε μια παρατήρηση και για τις Τρωαδίτισσες που υποβαστάζουν την Εκάβη. Μπορεί οι συγκεκριμένες γυναίκες να μην είναι απολύτως «αμέτοχες», όπως σημειώνεται στο σχόλιο της Lada-Richards, αποτελούν όμως απλούς χαρακτήρες των οποίων η προσοχή είναι προσηλωμένη στην ηλικιωμένη βασίλισσα. Η προσήλωσή τους αυτή υποδηλώνεται μέσα από τα λόγια της Εκάβης, η οποία τις καλεί για βοήθεια και στήριγμα. Συνεπώς, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η σκηνική παρουσία των σκλάβων γυναικών, οι οποίες εικάζουμε ότι θα έσπευδαν να βοηθήσουν την Εκάβη, είχε ως αποτέλεσμα να κατευθύνει το βλέμμα του κοινού –και σε αυτή την περίπτωση– στο αντικείμενο «όρασης» και «προσοχής» τους.

Στους στίχους 79-82 η Εκάβη επικαλείται τους θεούς του Κάτω Κόσμου και ζητά να προστατέψουν το παιδί της, αναφερόμενη στον Πολύδωρο, ο οποίος αποτελεί το τελευταίο της στήριγμα (*ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν, / ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν / τὴν χιονώδη Θρήικην κατέχει / ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν*). Είναι εύλογο να εικάσουμε ότι οι στίχοι αυτοί συνέβαλλαν στην επίταση του αισθήματος του οίκτου μέσω της τραγικής ειρωνείας που προκύπτει από το γνωστικό χάσμα ανάμεσα στους θεατές και την Εκάβη. Το κοινό γνωρίζει σε αντίθεση με τη δύστυχη μάνα ήδη από τον πρόλογο ότι ο Πολύδωρος είναι νεκρός, γεγονός που καθιστά την Εκάβη ακόμη πιο τραγική μορφή. Όπως επισημαίνει η Συνοδινού,⁵⁸ η Εκάβη με τραγικό τρόπο λέει την αλήθεια για τον Πολύδωρο χωρίς να το γνωρίζει μέσω του στίχου 81, *τὴν χιονώδη Θρήικην κατέχει*, καθώς το ρήμα *κατέχω* εκτός από τη σημασία του «κατοικώ», έχει και τη σημασία του «κατέχω, έχω στην κατοχή μου» και μεταφορικά αναφέρεται στους

Biehl (1997: 89-90), ο οποίος τάσσεται υπέρ της γνησιότητας του στίχου, υποστηρίζοντας ότι η αδυναμία της Εκάβης και η δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται τόσο σωματικά, όσο και ψυχολογικά, θα μπορούσε να κάνει τον Ευριπίδη πιο ελαστικό, όσον αφορά τον χειρισμό της μετρικής νομιμότητας. Είτε θεωρήσουμε το χωρίο επιλογή του Ευριπίδη, είτε αποτελεί παρεμβολή από κάποιον ηθοποιό, μπορούμε να αναλογιστούμε ότι σε συνδυασμό με το ασύνδετο σχήμα θα κατάφερε να προκαλέσει τη συναισθηματική διέγερση του κοινού, καθώς υπογραμμίζει έντονα και παραστατικά την αδυναμία της πρώην βασίλισσας και την ανάγκη της για βοήθεια.

⁵⁷ Lada-Richards (2008: 461).

⁵⁸ Συνοδινού (2005.2: 38).

νεκρούς που «κατέχουν» τη γη όπου πέθαναν και είναι ενταφιασμένοι. Έτσι και ο Πολύδωρος κατέχει τη Θράκη με την έννοια ότι δολοφονήθηκε σε αυτή. Η συναισθηματική φόρτιση της σκηνής κορυφώνεται στους στίχους 83-86, όπου η Εκάβη εκφράζει τον φόβο της για μια νέα συμφορά που προαισθάνεται ότι θα ακολουθήσει, χωρίς ωστόσο να φαντάζεται το μέγεθος του κακού που επίκειται, κάτι που οι θεατές γνωρίζουν ήδη από τον μονόλογο του ειδώλου, καθώς έχουν πληροφορηθεί και για τη θυσία της Πολυξένης (*ἔσται τι νέον· ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς. / οὔποτ' ἐμὰ φρήν ᾧδ' ἄλιστατον / φρίσσει ταρβεῖ*). Τα ρήματα *φρίσσω* και *ταρβέω* μπορούν να παρακινήσουν το κοινό προς αντίστοιχες συναισθηματικές αντιδράσεις, καθώς η Εκάβη τους καλεί να μοιραστούν τη φρίκη και τον φόβο που νιώθει η ίδια και τους προετοιμάζει για κάτι που υπερβαίνει κάθε προηγούμενο.⁵⁹

⁵⁹ Ολοκληρώνοντας την ανάλυση της μονωδίας της Εκάβης μπορούμε να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στους στίχους 73-78, [*ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωιζομένου κατὰ Θρηίκην / ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὄνειρων / † εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην †*] και 90-97, [*εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλαῖ / σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως. / καὶ τότε δεῖμά μοι· ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς / φάντασμ' Ἀχιλλέως· ἦτι δὲ γέρας / τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων. / ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐμᾶς τότε παιδὸς / πέμψατε, δαίμονες, ἰκετεύω.*], όπου η Εκάβη γεμάτη ανησυχία αναφέρεται στα νυχτερινά οράματα που της δημιούργησαν κακά προαισθήματα για την τύχη του γιου της Πολυδώρου και της κόρης της Πολυξένης. Στους στίχους 90-97 η Εκάβη περιγράφει το όνειρο για την Πολυξένη και αναφέρει ότι είδε ελαφίνα στα ματωμένα νύχια του λύκου, αφού πρώτα την είχε αρπάξει άσπλαχνα από την αγκαλιά της και έπειτα προσθέτει ότι είδε τον Αχιλλέα πάνω στον τάφο του να ζητάει τιμητική προσφορά κάποια από τις Τρωαδίτισσες. Οι στίχοι 73-78 και 90-97 για λόγους μετρικούς, λεκτικούς, υφολογικούς, νοηματικούς και λόγους δραματικής οικονομίας έχουν αμφισβητηθεί από πολλούς μελετητές. Οι μελετητές που εκφράζουν επιχειρήματα κατά της γνησιότητας των προαναφερθέντων στίχων είναι ο Wilamowitz-Moellendorff (1909: 446-49), ο Friedrich (1953: 45-46), ο Biehl (1975: 55-69), ο Bremmer (1971: 232-50) και η Mossman (1995: 61, σημ. 46). Κάποια από τα βασικά επιχειρήματα σχετικά με τη μη γνησιότητα των στίχων –τα οποία ενστερνίζομαι και εγώ στο πλαίσιο της ανάλυσης μου– είναι τα παρακάτω: **1)** ο στίχος 73 που αναφέρεται στον Πολύδωρο είναι περιττός, καθώς οι πληροφορίες που δίνονται σε αυτόν τον στίχο, παρουσιάζονται καλύτερα στη συνέχεια στους στίχους 79-82 (*ὧ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν, / ὅς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἐτ' ἐμῶν / τὴν χιονώδη Θρηίκην κατέχει / ζείνου πατρίου φυλακαῖσιν*), βλ. Bremmer (1971: 240), **2)** οι στίχοι 75-76 δεν συμβάλλουν στη δραματική οικονομία του έργου, καθώς τα ρ. *ἔμαθον ἐδάην* προεξοφλούν το περιεχόμενο του ονείρου που πρώτη φορά γίνεται σαφές στον στίχο 702 κεξ (*ἔμαθον ἐνύπνιον ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν.*), βλ. Friedrich (1953: 45-46), **3)** οι στίχοι 75-76 στους οποίους μόλις αναφερθήκαμε, σε συνδυασμό με τους στίχους 90-97, όπου γίνεται λόγος για το αίτημα του Αχιλλέα, μειώνουν τον δραματικό αντίκτυπο των νέων που φέρνει ο Χορός στους στίχους 98 κεξ, βλ. Biehl (1975: 56-57) και Bremmer (1971: 240). Κατά τον Biehl, αν η Εκάβη γνώριζε εκ των προτέρων το αίτημα του φαντάσματος του Αχιλλέα για την θυσία της κόρης της, τα νέα που μεταφέρει ο Χορός στην Πάροδο δεν θα προκαλούσαν τόση εντύπωση. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Ευριπίδης βάζει τον Χορό να δηλώνει ότι «φορτωμένος με ασήκωτο βάρος θλιβερών νέων, έρχεται αγγελιοφόρος συμφορών» (*ἀγγελίας βάρος ἀραμένη / μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἄχέων*, 105-06), υπογραμμίζει την πρόθεση του ποιητή να αποκαλύψει στην Εκάβη για πρώτη φορά ένα νέο που θα την συντρίψει. Συνεπώς, η μνεία της απαίτησης του Αχιλλέα από την Εκάβη πριν από τους στίχους του Χορού θα ήταν άστοχη. Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των επιχειρημάτων υπέρ της γνησιότητας των στίχων οφείλουμε να αναφερθούμε σε μια παρατήρηση του Wilamowitz (1909: 446-49) –που ήταν ο πρώτος που οβέλισε τους στίχους– σύμφωνα με τον οποίο οι στίχοι αυτοί αποτελούν παρεμβολή των ηθοποιών του 4^{ου} αι. π.Χ. Στόχος αυτής της παρεμβολής κατά τον μελετητή ήταν να εισαχθούν στη μονωδία της Εκάβης πληροφορίες σχετικά με την τύχη της Πολυξένης με άωτερο σκοπό ο μονόλογος του Πολύδωρου να είναι περιττός, ώστε να αρχίζει

Ουσιαστικό όχημα του πάθους αποτελεί και η επιλογή του ποιητή να χρησιμοποιήσει τη μονωδία,⁶⁰ η οποία αποτελεί ένα τραγούδι συγκινησιακά φορτισμένο που εκφράζει τα έντονα συναισθήματα του ήρωα ή της ηρωίδας που το τραγουδάει. Όπως αναφέρει η Catenaccio,⁶¹ «η μονωδία στα χέρια του Ευριπίδη διαμορφώνεται σε ένα ισχυρό και ευέλικτο όργανο για να αναπαραστήσει το συναίσθημα». Η ίδια προσθέτει ότι «μέσα από το τραγούδι ο ποιητής αποκαλύπτει την ιδιωτική, εσωτερική, συναισθηματική κατάσταση του ήρωα επί σκηνής και δίνει σε αυτή τη θέση του κεντρικού ενδιαφέροντος και της κυρίαρχης σημασίας». Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η επιλογή του Ευριπίδη να εισαγάγει την πρωταγωνίστρια του στη σκηνή με μια μονωδία, ένα φορτισμένο συναισθηματικά τραγούδι, αποσκοπούσε στη διέγερση της συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού.

Λαμβάνοντας υπόψη τα βασικά σημεία της ανάλυσης του προλόγου, οδηγούμαστε στα εξής συμπεράσματα: **1)** Το γεγονός ότι ο Πρόλογος εκφωνείται από το φάντασμα ενός νεκρού παιδιού, δημιουργεί από την αρχή «μια ατμόσφαιρα ζοφερή, μια ατμόσφαιρα θανάτου»,⁶² η οποία επηρεάζει τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού διεγείροντας τον οίκτο για την κατάσταση του Πολύδωρου. Το οξύμωρο σχήμα

το έργο με την Εκάβη. Ο Bremmer υποθέτει ότι η παρεμβολή αυτή οφείλεται στον ηθοποιό Θεόδωρο, ο οποίος είχε την ιδιορρυθμία να επιθυμεί να εμφανίζεται πρώτος στη σκηνή και ο οποίος είχε αναλάβει με μεγάλη επιτυχία τον ρόλο της Εκάβης. Ας προχωρήσουμε όμως περνώντας στην αντίπερα «όχθη», όπου βρίσκονται ο Erbse (1984: 48-54) και η Gregory (1992: 268-91), οι οποίοι τάσσονται υπέρ της γνησιότητας των στίχων που μας απασχολούν. Συγκεκριμένα, ο Erbse υποστηρίζει ότι το κείμενο προσφέρει ένα ικανοποιητικό νόημα, προβάλλοντας όχι ένα, αλλά δύο όνειρα της Εκάβης, ένα για τον Πολύδωρο (73-75) και ένα για την Πολυξένη (90-91). Ο ίδιος μελετητής θεωρεί ότι οι στίχοι 59-97, με το πέρασμα από τους υπαινιγμούς σε μια μεγαλύτερη βεβαιότητα οδηγούν σε μια κλιμάκωση, ενώ το ισχυρότερο επιχειρήμα του για τη γνησιότητα των στίχων αποτελεί το γεγονός ότι η μονωδία της Εκάβης παρουσιάζει παρόμοια σειρά γεγονότων με αυτή του προλόγου του Πολύδωρου. Η Gregory υποστηρίζει ότι οι στίχοι συμβάλλουν στην εξέλιξη του έργου και συγκεκριμένα επισημαίνει ότι οι αναφορές στην εμφάνιση του Αχιλλέα δεν παρέλκουν, αλλά δίνουν έμφαση στη σπουδαία για τη δράση εμφάνιση του φαντάσματος. Για μια εκτενέστερη και πληρέστερη ανάλυση της επιχειρηματολογίας υπέρ και κατά της γνησιότητας των στίχων 73-78 και 90-97, βλ. Συνοδινού (2005.2: 42-47). Η Συνοδινού (2005.2: 47) επισημαίνει ότι «ο οβελισμός των στίχων αφήνει τους φόβους της Εκάβης γενικούς και αόριστους και αυτό εναρμονίζεται με τα λόγια του Πολύδωρου που κι αυτός είτε γενικά και αόριστα ότι η Εκάβη φοβάται το φάντασμα του». Λαμβάνοντας υπόψη την επιχειρηματολογία που αναφέραμε παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η πρόθεση του ποιητή ήταν να παρουσιάσει μια Εκάβη που δεν γνωρίζει, καθώς αυτή «η άγνοια συμβάλλει στο να επιτευχθεί βαθμηδόν το ξεδίπλωμα του πάθους της ως το πιο υψηλό σημείο». Για τη φράση αυτή βλ. Συνοδινού (2005.2: 44). Συνεπώς, η ποιητική πρόθεση εκπληρώνεται ικανοποιητικότερα αν θεωρήσουμε ότι οι στίχοι αυτοί δεν είναι γνήσιοι, αλλά αποτελούν μια παρεμβολή.

⁶⁰ Για τη μονωδία γενικά, βλ. Battezzato (2014: 210-11). Για τον ρόλο της μονωδίας στην προβολή του παθητικού στοιχείου, βλ. Collard (1991.1: 133), Barlow (2008: 43-56), Catenaccio (2017: 2-4, 6-7, 14) & Dubischar (2017: 369, 381-82).

⁶¹ Πρβλ. τη διδακτορική διατριβή της Catenaccio (2017: 2-4), όπου μελετάται ο ρόλος της μονωδίας σε τέσσερα έργα του Ευριπίδη, τα οποία γράφτηκαν την τελευταία δεκαετία της ζωής του τραγικού ποιητή. Πρόκειται για τον *Ίωνα*, την *Ίφιγένεια εν Ταύροις*, τις *Φοίνισσες* και τον *Όρέστη*.

⁶² Το παράθεμα προέρχεται από τη Συνοδινού (2005.2: 9).

που συμβάλλει στην επίταση του πάθους εντοπίζεται στο γεγονός ότι ενώ είναι ακόμα παιδί, μιλάει ως φάντασμα από τον κόσμο των νεκρών. **2)** Η κίνηση του Ευριπίδη να επιλέξει τον ίδιο τον νεκρό Πολύδωρο για να αφηγηθεί τις λεπτομέρειες του εγκλήματος του Πολυμήστορα, συμβάλλει στην προβολή της φρικτής διάστασης του εγκλήματος και σκιαγραφεί αρνητικά τον Πολυμήστορα.⁶³ **3)** Το γεγονός ότι πληροφορούμαστε ήδη από τον Πρόλογο του έργου ότι πρόκειται να πεθάνουν και τα δύο τελευταία παιδιά της Εκάβης, «απαλλάσσει τον θεατή από την αγωνία για το "τι" θα συμβεί και την ελαττώνει ή συγχρόνως την επικεντρώνει στο "πώς", όσον αφορά σε ένα θέμα: στην Εκάβη και την αντίδρασή της στον πόνο».⁶⁴ Με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης καθιστά από την αρχή του έργου την Εκάβη μια απόλυτα τραγική μορφή και την τοποθετεί στο επίκεντρο της προσοχής του κοινού. **4)** Το συναίσθημα του οίκτου και της συμπόνιας προς τη δύστυχη μάνα επιτυγχάνεται επίσης από την εικόνα της ίδιας της Εκάβης, η οποία παρουσιάζεται ανήμπορη, σκλάβα και ηλικιωμένη.

Η Πάροδος ξεκινάει με τον Χορό των αιχμάλωτων γυναικών, οι οποίες εισέρχονται στη σκηνή από το στρατόπεδο των Ελλήνων έχοντας αφήσει τις σκηνές των κυρίων

Πάροδος (98-153) τους (σπουδήι πρὸς σ' ἐλιάσθην / τὰς δεσποσύνους σκηνὰς προλιποῦσ', 98-99). Στην πάροδο ο Χορός διηγείται την απαίτηση του Αχιλλέα να θυσιαστεί η Πολυξένη στον τάφο του (ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδοι / λέγεται δόζαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ / σφάγιον θέσθαι, 107-09), τη διαμάχη ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και του γιους του Θησέα (116-29)⁶⁵ και την τελική παρέμβαση του Οδυσσέα με την οποία επέβαλε την απόφαση για την ανθρωποθυσία (ὁ ποικιλόφρων / κόπις ἠδὲ λόγιος δημοχαριστής / Λαερτιάδης πείθει στρατιάν / μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων / δούλων σφαγίων οὔνεκ' ἀπωθεῖν, 131-35).

Οι γυναίκες του Χορού αναλαμβάνουν τον ρόλο του ἀγγέλου⁶⁶ (ἀγγελίας βάρος ἀραμένη / μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἀχέων, 105-06), παίρνουν πάνω τους το βάρος της

⁶³ Όπως επισημαίνει η Mossman (1995: 178), το γεγονός ότι ο Πολύδωρος μιλάει για την δολοφονία του αποτελεί μια πολύ πιο αποτελεσματική «μέθοδο», η οποία αποσκοπεί στην σκιαγράφηση του φρικτού εγκλήματος και της αποτρόπαιης πράξης του Πολυμήστορα.

⁶⁴ Hose (2011: 138-39).

⁶⁵ Στους στίχους αυτούς περιγράφεται από τον Χορό η διαμάχη ανάμεσα στον Αγαμέμνονα, ο οποίος δεν ήταν σύμφωνος με τη θυσία της Πολυξένης και τους γιους του Θησέα, οι οποίοι συμφώνησαν να τιμήσουν με νεανικό αίμα τον τάφο του Αχιλλέα.

⁶⁶ Σύμφωνα με τη de Jong (1991: 179-80), τα κριτήρια για να θεωρηθεί ένας λόγος αγγελική ρήση είναι: 1) η ταυτότητα του ομιλητή, ο οποίος δεν αποτελεί ένα από τα βασικά πρόσωπα του έργου, 2) το

αγγελίας (*βάρος άραμένη μέγα*, 105-06), μεταφέρουν τα άσχημα νέα στην Εκάβη (*κήρυξ άχέων*, 106) ενημερώνοντάς την ότι αποφασίστηκε από τη γενική συνέλευση των Αχαιών να προσφέρουν την κόρη της Πολυξένη ως θυσία στον τάφο του Αχιλλέα και συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης. Το γεγονός ότι ο Ευριπίδης επιλέγει τον Χορό για να μεταφέρει το νέο της θυσίας της Πολυξένης στην Εκάβη πιθανόν συμβάλλει στη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής, καθώς πρόκειται για αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας,⁶⁷ οι οποίες ταυτίζονται με τα δεινά που έχουν βρει τη βασιλική οικογένεια⁶⁸ και έχουν έρθει αντιμέτωπες και αυτές με τις ίδιες συμφορές (*έκληρώθην και προσετάχθην / δούλη, πόλεως άπελαυνομένη / τής Ίλιάδος, λόγρης αίχμηι / δοριθήρατος προς Άχαιών*, 100-03).

Γενικά, οι γυναικείοι Χοροί στα έργα του Ευριπίδη συμπάσχουν και συμπαρίστανται στην ηρωίδα, καθώς υπάρχει αλληλεγγύη μεταξύ των γυναικών.⁶⁹ Η συμπαράσταση προς την Εκάβη καθρεφτίζεται μέσω των στίχων *άλλ' άγγελίας βάρος άραμένη / μέγα σοί τε, γύναι, κήρυξ άχέων* (105-06). Ο Χορός με τη φράση *βάρος άραμένη* φαίνεται ότι παίρνει πάνω του το βάρος των άσχημων νέων που μεταφέρει σαν να ήταν δική του υπόθεση.⁷⁰ Η συναισθηματική εμπλοκή των γυναικών του Χορού υπογραμμίζεται εύστοχα μέσω της χρήσης του μέσου τύπου. Η συγκεκριμένη φράση σε συνδυασμό με τη λέξη *άποκουφίζουσα* του προηγούμενου στίχου (*ουδέν παθέων άποκουφίζουσα*, 104) δημιουργεί μια έντονη αντίθεση, μέσω της οποίας υπογραμμίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό το μέγεθος της συμφοράς της πρώην βασίλισσας. Δηλώνει ότι πρόκειται να της ανακοινώσει συμφορές χρησιμοποιώντας τη λέξη *άχος*

αφηγηματικό περιεχόμενο, όπου χρησιμοποιούνται ρήματα σε παρελθοντικό χρόνο και 3) η ύπαρξη ενός εισαγωγικού διαλόγου. Βασισμένη σε αυτά τα κριτήρια η de Jong κάνει επίσης μια αναφορά σε ορισμένα παραδείγματα χωρίων της τραγωδίας, τα οποία ενώ μοιάζουν με αγγελικές ρήσεις, δεν πληρούν όλα τα κριτήρια. Σε αυτά τα παραδείγματα ανήκει και η σκηνή της Παρόδου που εξετάζουμε, όπου ο Χορός σε ρόλο *άγγελου* μεταφέρει στην Εκάβη την απόφαση των Ελλήνων σχετικά με τη θυσία της Πολυξένης. Η σκηνή αυτή πληροί το δεύτερο κριτήριο σχετικά με το αφηγηματικό περιεχόμενο, δεν ανταποκρίνεται όμως στα άλλα δύο κριτήρια. Για αντίστοιχα παραδείγματα, βλ. de Jong (1991: 180).

⁶⁷ Όπως αναφέρει η Hall (2012: 144-45), «ο εκτοπισμός των τρωαδίτισσων γυναικών μακριά από την κοινότητά τους εξαιτίας του πολέμου είναι πανταχού παρών».

⁶⁸ Σύμφωνα με τον Hose (2011: 141), ο Χορός στην *Έκάβη* μετέχει στον πόνο της πρωταγωνίστριας. Πρόκειται για έναν Χορό που αποτελείται από αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας, οι οποίες, όπως και η Εκάβη, «έχουν απολέσει την υπαρξιακή τους υπόσταση». Ο ίδιος μελετητής τονίζει ότι «αυτή η ιδιαίτερη διαμόρφωση του ρόλου του Χορού τονίζει ήδη από την Πάροδο».

⁶⁹ Για την τοποθέτηση αυτή, βλ. Συνοδινού (2005.2: 50) και Gregory (1999: 57), η οποία επισημαίνει ότι ο ευριπίδειος Χορός κατά γενική ομολογία τάσσεται στο πλευρό των δεινοπαθούντων. Ο Χουρμουζιάδης σε δύο μελέτες του σχετικά με τον Χορό (1998: 36-37) & (2010: 40-43) επισημαίνει τους λόγους για τους οποίους οι τραγικοί χοροί συγκροτούνται σχεδόν αποκλειστικά από γυναίκες ή γέροντες. Ορισμένοι από αυτούς του λόγους είναι η έλλειψη ενεργητικότητας και φυσικής δύναμης, η ώριμη στοχαστικότητα και η συγκινησιακή ευπάθεια, καθώς και η απουσία κοινωνικού κύρους.

⁷⁰ Συνοδινού (2005.2: 50).

(*κῆρυξ ἀχέων*, 106), μια λέξη φορτισμένη συναισθηματικά, η οποία σχετίζεται με τη σωματική και ψυχική βίωση της λύπης.⁷¹ Η συμπάθεια που νιώθει το ενδοδραματικό κοινό αποσκοπεί στο να προκαλέσει μια αντίστοιχη συναισθηματική αντίδραση των θεατών. Όπως επισημαίνει ο Χουρμουζιάδης,⁷² «ο Χορός των τραγωδιών εκφράζει ποικιλότροπα την θυμική του συμμετοχή στα πάθη των ηρώων» και προβάλλει συχνά συγκινησιακά πρότυπα για τις συναισθηματικές αντιδράσεις του κοινού. Σύμφωνα με τη Lada-Richards⁷³ «οι αντιδράσεις των ενδοδραματικών θεατών είναι ενδεικτικές, κατευθυντήριες και καθοριστικές των αντιδράσεων του πραγματικού θεατρικού κοινού» και το ίδιο συμβαίνει πιθανόν και στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου ο Χορός μέσω της δικής του στάσης «παρακινεί» τους θεατές να συμπονέσουν την Εκάβη.⁷⁴

Ο Χορός αφού δήλωσε την ταυτότητά του και ανακοίνωσε στην Εκάβη ότι πρόκειται να της αναγγείλει νέες συμφορές, περιγράφει στους στίχους 107-43⁷⁵ τα όσα συνέβησαν στη γενική συνέλευση των Αχαιών και την απόφαση που πάρθηκε σχετικά με τη θυσία της Πολυξένης. Στην αγγελία αυτή παρατηρούμε ότι ο Χορός αφηγείται τα γεγονότα σε τρίτο πρόσωπο και μεταφέρει όσα φημολογούνται (*λέγεται*, 108)⁷⁶ ότι έγιναν στη συνέλευση χωρίς συναισθηματικές εξάρσεις.⁷⁷ Εντοπίζουμε ωστόσο, ότι εγκαταλείπει αυτή την ουδέτερη «αφηγηματική» στάση στην περίπτωση του Οδυσσέα,

⁷¹ Συνοδινού (2005.2: 50).

⁷² Χουρμουζιάδης (1998: 43).

⁷³ Βλ. Lada-Richards (2008: 462-63, 507), όπου γίνεται λόγος για τον ρόλο του Χορού ως ενδοδραματικού θεατή.

⁷⁴ Για την ιδιότητα του Χορού ως ενδοδραματικού θεατή που παρέχει στο πραγματικό κοινό συγκινησιακά πρότυπα συναισθηματικής ανταπόκρισης κάνουν λόγο και ο Segal (1993: 234-35), η Γκαστή (2009: 98) και η Easterling (2012: 245).

⁷⁵ Εὐρ. *Ἔκ.* 107-43: *ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ζυνόδοι / λέγεται δόζαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ / σφάγιον θέσθαι. τύμβου δ' ἐπιβάς / οἴσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις, / τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας, / λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας, / τάδε θούσσων· Ποῖ δὴ, Δαναοί, / τὸν ἐμὸν τύμβον / στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες; / πολλῆς δ' ἔριδος συνέπαισε κλύδων, / δόζα δ' ἐχώρει δίχ' ἀν' Ἑλλήνων / στρατὸν αἰχμητῆν, τοῖς μὲν διδόναι / τύμβωι σφάγιον, τοῖς δ' οὐχὶ δοκοῦν. / ἦν δὲ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν / τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων / λέκτρ' Ἀγαμέμνων· τῷ Θησείδα δ', / ὄζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων / ῥήτορες ἦσαν, γνώμη δὲ μῆι / συνεχωρεῖτην τὸν Ἀχιλλεῖον / τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῶι, / τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρ' οὐκ ἐφάτην / τῆς Ἀχιλείας / πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγχης. / σπουδαὶ δὲ λόγων κατατεινομένων / ἦσαν ἴσαι πως, πρὶν ὁ ποικιλόφρων / κόπις ἠδυλόγος δημοχαριστῆς / Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν / μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων / δούλων σφαγίων οὐνεκ' ἀπωθεῖν, / μηδέ τιν' εἰπεῖν παρὰ Φερσεφόνηι / στάντα φθιμένον ὡς ἀχάριστοι / Δαναοὶ Δαναοῖς τοῖς οἰχομένοις / ὑπὲρ Ἑλλήνων / Τροίας πεδίων ἀπέβησαν. / ἦξει δ' Ὀδυσσεὺς ὄσον οὐκ ἦδη / πᾶλλον ἀφέλζων σὸν ἀπὸ μαστῶν / ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων.*

⁷⁶ Οι γυναίκες του Χορού δεν είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τη συνέλευση, αλλά μόλις έμαθαν τα νέα έτρεξαν να ενημερώσουν την Εκάβη, βλ. Συνοδινού (2005.2: 51) & Χουρμουζιάδης (2011: 118).

⁷⁷ Για τον ρόλο του Χορού ως αφηγητή στην τραγωδία, βλ. de Jong (2004: 274-76). Γενικά για την αφήγηση στην τραγωδία και για τις αφηγηματικές στρατηγικές του Ευριπίδη ειδικότερα, βλ. Goward (2002: 25-40 & 241-257 αντίστοιχα).

ο οποίος «έγειρε την πλάστιγγα υπέρ της ανθρωποθυσίας». ⁷⁸ Συγκεκριμένα, στους στίχους 131-32 τα επίθετα που αποδίδει ο Χορός στον Οδυσσέα είναι *ποικιλόφρων / κόπις ήδυλόγος δημοχαριστής*. ⁷⁹ Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι τα επίθετα *ήδυλόγος* και *δημοχαριστής* χρησιμοποιούνται με τρόπο αναχρονιστικό ⁸⁰ προκειμένου να δηλώσουν τις ρητορικές δεξιότητες του Οδυσσέα, ανάλογες των οποίων διέθεταν οι αγορητές της Εκκλησίας του Δήμου και συγκεκριμένα των δημαγωγών. ⁸¹ Ο Ευριπίδης επιλέγοντας τους χαρακτηρισμούς αυτούς καταφέρνει πιθανόν να δημιουργήσει μια γέφυρα επικοινωνίας με το σύγχρονο αθηναϊκό κοινό. Η αρνητική ηθογραφική παρουσίαση του Οδυσσέα και η ταύτισή του με τους δημαγωγούς δεν ενθαρρύνει την ταύτιση των θεατών με αυτόν τον χαρακτήρα, ενώ συγχρόνως θέτει στο επίκεντρο πολιτικά και ηθικά ζητήματα του καιρού του.

Η «αρνητική» σκιαγράφηση του Οδυσσέα συνεχίζεται και στους στίχους *πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν / ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων* (142-43), μέσω των οποίων πιθανόν δημιουργείται αντιπάθεια και απέχθεια προς τον Οδυσσέα και οίκτος για την νεαρή Πολυξένη και την μητέρα της. Οι μετοχές *ἀφέλξων* και *ὀρμήσων* (143) τονίζουν την ωμή βία του Οδυσσέα και σε συνδυασμό με τη λέξη *πῶλον* του στίχου 142, όπου μεταφορικά η Πολυξένη παρουσιάζεται ως «πουλάρι»,

⁷⁸ Συνοδινού (2005.2: 48).

⁷⁹ Για τις σημασίες των ὀρων, βλ. LSJ (⁹1996), όπου ο *ποικιλόφρων* μεταφράζεται «ποικιλομήτης» (1430 s.v. *ποικιλόφρων*), ο *κόπις* «ψεύτης, φλύαρος, βωμολόχος» (978 s.v. *κόπις*), ο *ήδυλόγος* «κολακευτικός, θωπευτικός» (765 s.v. *ήδυλόγος*) και ο *δημοχαριστής* «κόλακας του δήμου, δημοκόλακας» (387 s.v. *δημοχαριστής*). Βλ. επίσης Montanari (³2016), όπου ο *ποικιλόφρων* μεταφράζεται «πολυμήχανος, πανούργος» (1714 s.v. *ποικιλόφρων*), ο *κόπις* «απατεώνας, κατεργάρης» (1188 s.v. *κόπις*), ο *ήδυλόγος* «αυτός που κολακεύει» (936 s.v. *ήδυλόγος*) και ο *δημοχαριστής* «αυτός που χαρίζεται στον λαό» (519 s.v. *δημοχαριστής*). Η λέξη *κόπις* πρέπει να αναφέρεται στην παραδοσιακή ευγλωττία που είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Οδυσσέα ήδη από τον Όμηρο, βλ. για παράδειγμα *Ύληδα* 3.221-24 *ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μέγαλιν ἐκ στήθεος εἶη / καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν εἰκότα χειμερίησιν, / οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος· / οὐ τότε γ' ὦδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες*. Ὅπως αναφέρει ο Matthiesen (2010: 173-74), ενώ η ευγλωττία θεωρήθηκε σύμβολο εξυπνάδας στο έπος, έλαβε συχνά αρνητική σημασιοδότηση στην τραγωδία, ιδιαίτερα από τον Ευριπίδη. Η Συνοδινού (2005.2: 58) αναφερόμενη στο επίθετο αυτό επισημαίνει ότι πρέπει να είχε αρνητική σημασία και να αποτελούσε μια μειωτική έκφραση της καθομιλουμένης. Η Lada-Richards (2008: 561) υπογραμμίζει ότι το χαρακτηριστικό της ευγλωττίας του Οδυσσέα «είναι πιθανόν να μην τον έκανε απόλυτα αποδεκτό από την πλειοψηφία των Αθηναίων, που όσο και αν τους άρεσε μια επίδειξη ρητορικής δεξιοτεχνίας πάντα αντιμετώπιζαν με καχυποψία τον χαρισματικό αγορητή, του οποίου η δημαγωγία μπορούσε να παρασύρει το πλήθος». Τέλος, ο Carter (2013: 38) επισημαίνει ότι η παράταξη των επιθέτων *ποικιλόφρων / κόπις ήδυλόγος δημοχαριστής* υπογραμμίζουν την ανειλικρίνεια και την αναξιопιστία του Οδυσσέα.

⁸⁰ Βλ. Nestle (1969: 318), Michelini (1987: 143). Την αναφορά στους μελετητές Nestle (1969) και Michelini (1987) εντόπισα στο υπόμνημα της Συνοδινού (2005.2: 58-59), όπου σχολιάζονται τα επίθετα που χρησιμοποιούνται από τον Χορό για να χαρακτηρίσουν τον Οδυσσέα.

⁸¹ Ο Matthiesen (2010: 274) υποστηρίζει ότι ίσως ο Ευριπίδης είχε αντιληφθεί ότι η επιρροή των δημαγωγικών πολιτικών κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο αποτελούσε κίνδυνο για τον λαό και ότι ο Οδυσσέας ήταν ο μυθικός πρόδρομος τέτοιων δημαγωγών.

υπογραμμίζεται η βίαιη απόσπασή της από την μητέρα της.⁸² Η ιδιαίτερη βιαιότητα του Οδυσσέα ενισχύεται από το γεγονός ότι θα αποσπάσει την Πολυξένη από το μαστό της μητέρας. Η απομάκρυνση αυτή δηλώνεται με τη διπλή επανάληψη της πρόθεσης *ἀπό* (*ἀφ-έλζων, σῶν ἀπό μαστῶν*) και γίνεται ιδιαίτερα τραγική με την επένθεση της πρόθεσης ανάμεσα στον προσδιορισμό και το προσδιοριζόμενο. Το αίσθημα του οίκτου για τη μητέρα επιτυγχάνεται ενδεχομένως και μέσω της φράσης *γεραιᾶς χερὸς* (143), όπου ο Χορός φροντίζει να υπενθυμίσει στο κοινό τα γηρατειά της Εκάβης. Ένας άλλος όρος που φαίνεται πως διεγείρει τον οίκτο των θεατών για την Πολυξένη εντοπίζεται στον στίχο *παιδὸς μελέας ἢ δεῖ σ' ἐπιδεῖν* (149), όπου οι γυναίκες του Χορού αποδίδουν στην Πολυξένη τον χαρακτηρισμό *μελέας* «δύστυχη, άθλια». Η Πάροδος ολοκληρώνεται με τους στίχους 147-52 *ἢ γάρ σε λιταί / διακωλύσουσ' ὄρφανόν εἶναι / παιδὸς μελέας ἢ δεῖ σ' ἐπιδεῖν / τύμβωι προπετιῆ φοινισσομένην / αἵματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου / δειρῆς νασμῶι μελαναυγεῖ*. Στους στίχους αυτούς ο Χορός αφού έχει συμβουλευσει την Εκάβη να πάει στους ναούς και τους βωμούς και να ικετεύσει τον Αγαμέμνονα, τους επουράνιους θεούς και τους θεούς του Κάτω Κόσμου, προκειμένου να σώσουν την κόρη της (*ἀλλ' ἴθι ναούς, ἴθι πρὸς βωμούς, / ἴζ' Αγαμέμνονος ἰκέτις γονάτων, / κήρυσσε θεοὺς τοὺς τ' οὐρανίδας / τοὺς θ' ὑπὸ γαίας*, 144-47) περιγράφει έντονα και γλαφυρά τη σκηνή της επικείμενης θυσίας της Πολυξένης. Πρόκειται για μια εικόνα πολύ ζωντανή και παραστατική που σε συνδυασμό με το ρήμα ὄρασης (*ἐπιδεῖν*, 149) σχεδόν μεταφέρει στα μάτια της Εκάβης και κατ' επέκταση των θεατῶν την εικόνα της «ματοβαμμένης με κόκκινο αίμα»⁸³ κόρης πάνω στον τάφο του Αχιλλέα. Η επιλογή του Ευριπίδη για μια τόσο σκληρή και αιματηρή εικόνα αποσκοπεί στην πρόκληση του οίκτου του κοινού τόσο για την νεαρή Πολυξένη, η οποία πρόκειται να χάσει τη ζωή της άδικα, όσο και για την μητέρα της, η οποία πρόκειται να αντιμετωπίσει μια ακόμη σκληρή συμφορά.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η συμβολή του Χορού στη συναισθηματική εμπλοκή των πραγματικῶν θεατῶν κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική. Συγκεκριμένα, διαπιστώνουμε ότι οι γυναίκες του Χορού εκφράζουν συμπάθεια και ἔλεον προς την Εκάβη, παρακινώντας εμμέσως και το κοινό να οδηγηθεί

⁸² Η Συνοδινού (2005.2: 61-62) επισημαίνει ότι η λέξη *πῶλον* στο συγκεκριμένο πλαίσιο τονίζει τη βίαιη απόσπαση της Πολυξένης από τη μητέρα της και αναφέρει επίσης ότι χρησιμοποιείται και μεταφορικά για τις νέες και ανύπαντρες κοπέλες. Η Mossman (1995: 76), υποστηρίζει ότι οι στίχοι 142-44 αυξάνουν τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού.

⁸³ Τη μετάφραση «ματοβαμμένη με μαυροκόκκινο αίμα» χρησιμοποιεί η Συνοδινού (2005.1).

σε μια διαδικασία μέθεξης με την *mater dolorosa*,⁸⁴ ενώ καθοδηγούν επίσης προς μια παρόμοια ανταπόκριση το συναίσθημα των θεατών για την Πολυξένη. Επιπλέον, η αρνητική ηθογραφική παρουσίαση του Οδυσσέα προκαλεί την αντιπάθεια του κοινού προς το πρόσωπό του και επιτείνει τη συμπάθεια προς τα αθώα θύματά του.

Στη συναισθηματική δείνωση συμβάλλει και ο *Κομμός* που ακολουθεί, ο οποίος αποτελείται από τη μονωδία της Εκάβης (154-76), τον λυρικό διάλογο μεταξύ της ***Κομμός (154-215)*** Εκάβης και της Πολυξένης (*άμοιβαῖον*, 177-96) και τη μονωδία της Πολυξένης (197-215).⁸⁵ Στη μονωδία της Εκάβης παρακολουθούμε την αντίδρασή της στο άκουσμα της επικείμενης θυσίας της κόρης της, που της ανήγγειλε ο Χορός στους προηγούμενους στίχους. Η συναισθηματική φόρτιση των στίχων είναι έκδηλη και η Εκάβη εκφράζει την έντονη απελπισία της για την κόρη της Πολυξένη που πρόκειται να χάσει τη ζωή της πρόωρα και άδικα.

Υποδείγματα συναισθηματικής αντίδρασης του κοινού εντοπίζονται ήδη από τον πρώτο στίχο της μονωδίας, όπου η Εκάβη χρησιμοποιεί το σχετλιαστικό επιφώνημα του πόνου και αυτοπροσδιορίζεται ως «άμοιρη» (*οἷ ἐγὼ μελέα*, 154).⁸⁶ Το επιφώνημα αυτό που ανήκει στο λεξιλόγιο του θρήνου και σχετίζεται με την αντίδραση σε κακά νέα ή πένθος για κάποιο νεκρό⁸⁷ σε συνδυασμό με τη λέξη *μελέα* διεγείρει τον οίκτο, αλλά και τη συμπάθεια των θεατών για την πρωταγωνίστρια. Ακολουθεί πλήθος ρητορικών και εναγώνιων ερωτήσεων της δύστυχης μητέρας που υπογραμμίζουν την απόγνωσή της και τον πόνο της, *τί ποτ' ἀπόσω; / ποῖαν ἀχῶ, ποῖον ὄδυρμόν, / δειλαία δειλαίου γήρως / <καὶ> δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς, / τᾶς οὐ φερτᾶς;* (154-58). Η αναδίπλωση του επιθέτου *δειλαία δειλαίου* και η αναφορά στα γηρατειά εντείνει το αίσθημα της συμπόνιας των θεατών, το οποίο παρακινείται επίσης και με τη φράση *ᾄμοι μοι* του στίχου 158, μια φράση που συναντάται πολύ συχνά στο πλαίσιο της τραγωδίας και εκφράζει την απόγνωση των ηρώων.

⁸⁴ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Segal (1993: 165) για να χαρακτηρίσει την Εκάβη.

⁸⁵ Για τον *Κομμό* βλ. Collard (1991.1: 139), Gregory (1999: 66), Συνοδινού (2005.2: 65-66).

⁸⁶ Όπως σημειώνει ο Conacher (1961: 15), η ανακοίνωση του Χορού σχετικά με την απόφαση των Ελλήνων για τη θυσία της Πολυξένης προκαλεί μια «κραυγή» απόγνωσης της Εκάβης.

⁸⁷ Συνοδινού (2005.2: 67).

Έπειτα από τις συνεχείς ρητορικές ερωτήσεις της Εκάβης ακολουθούν οι στίχοι 165-67 *ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι / Τρωιάδες, ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι / πήματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'*, όπου εντοπίζονται τα υφολογικά μέσα της αναδίπλωσης της μετοχής *ἐνεγκοῦσαι...ἐνεγκοῦσαι* (165-66) και του ασύνδετου σχήματος στα ρήματα *ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'* (167), σηματοδοτώντας τη συναισθηματική κορύφωση της πρωταγωνίστριας.⁸⁸ Η αβάσταχτη δυστυχία της Εκάβης υπογραμμίζεται και στους στίχους 167-68 με τη φράση *οὐκέτι μοι βίος / ἀγαστὸς ἐν φάει*,⁸⁹ διεγείροντας ενδεχομένως ακόμη περισσότερο τον οίκτο του κοινού.

Ο ποιητής φροντίζει να επιτείνει τη συγκίνηση του κοινού και με τα τελευταία λόγια της Εκάβης στους στίχους 170-74, λίγο πριν την εμφάνιση της Πολυξένης επί σκηνής. Η φράση της πρωταγωνίστριας *ὦ τλάμων ἄγησαί μοι πούς, / ἄγησαι τᾶι γηραιῶι* (170-71) υπογραμμίζει την αδυναμία της, η οποία γίνεται αισθητή μέσω της δυσκολίας της κίνησης και λόγω των γηρατειών.⁹⁰ Η σκιαγράφηση της τραγικής μορφής της Εκάβης κορυφώνεται με τον στίχο 173, όπου η Εκάβη αυτοαποκαλείται ως η «πιο δύστυχη μάνα» (*δυστανοτάτας ματέρος*). Η χρήση του υπερθετικού βαθμού στον συγκεκριμένο στίχο αποσκοπεί στην υπογράμμιση της υπερβολικής δυστυχίας της μητέρας και αποτελεί ένα εύστοχο μέσο για την καθοδήγηση του κοινού στον οίκτο και τη συμπόνια. Η δεινή θέση στην οποία βρίσκεται η Εκάβη και περιγράφεται από την ίδια παραστατικά παρέχει ένα πρότυπο συμμετοχής στην έκλυση των συναισθημάτων εκ μέρους των θεατών, οι οποίοι γνωρίζουν ότι το μεγαλύτερο πλήγμα για την πρώην βασίλισσα δεν έχει έρθει ακόμη.⁹¹

⁸⁸ Βλ. Collard (1991.1: 140) και Συνοδινού (2005.2: 70), οι οποίοι αναφέρονται στις επαναλήψεις και τα ασύνδετα που υπογραμμίζουν τη συναισθηματική κορύφωση της Εκάβης.

⁸⁹ Η Gregory (1999: 67) σημειώνει ότι «για πρώτη, αλλά όχι και τελευταία φορά η Εκάβη εκφράζει την σκέψη της ότι η κακή της τύχη έχει καταστήσει τη ζωή της αβίωτη».

⁹⁰ Η Gregory (1999: 67-68) σχολιάζοντας τους στίχους 170-71, επισημαίνει ότι η προτροπή προς ένα μέλος του σώματος στη συγκεκριμένη περίπτωση υπογραμμίζει την αδυναμία της Εκάβης, ενώ φέρνει επίσης και άλλο ένα αντίστοιχο παράδειγμα από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, όπου η Εκάβη απευθύνεται και πάλι στα «γέρικά της πόδια», *Τρω. 1275-76: ἄλλ', ὦ γεραιᾶ πούς, ἐπίσπευσον μόλις, / ὡς ἀσπᾶσωμαι τὴν ταλαίπωρον πόλιν*.

⁹¹ Οι στίχοι 173-74 στα χφφ ήταν προβληματικοί και για την ακρίβεια φθαρμένοι, όπως υποδηλώνουν και οι cruses. Στο βιβλίο του Kovacs (1996: 57), όπου σχολιάζονται διάφορα θέματα κριτικής και έκδοσης των τραγωδιών του Ευριπίδη, αναφέρεται ότι ο Diggle αναλύοντας το προβληματικό χωρίο και για να δώσει λύση στο πρόβλημα της υπέρβασης του μέτρου πρότεινε τη διόρθωση *ἔξελθ' ἔξελθ' οἴκων, ματρὸς / δυστανοτάτας αἰ' αὐδάν* ή *δυστανοτάτας ματέρος, ἔξελθ' / ἔξελθ' οἴκων, αἰ' αὐδάν*. Η πρόταση θεραπείας από τον Diggle περιλαμβάνει την απάλειψη της επανάληψης της λέξης *ματέρος*. Με την πρόταση αυτή διαφωνεί ο Kovacs, ο οποίος υποστηρίζει ότι η επανάληψη της λέξης στο πλαίσιο του λόγου της Εκάβης δεν είναι καθόλου ενοχλητική, αντιθέτως θεωρεί ότι είναι απολύτως φυσικό να πει «παιδί της πιο δύστυχης μητέρας, ἔλα ἔξω από τη σκηνή, άκου τη φωνή της μητέρας σου». Ως επίλυση του μετρικού προβλήματος ο μελετητής υιοθετεί την προσθήκη <σᾶς> της Dale, *δυστανοτάτας ματέρος*,

Βασικό στοιχείο που υπογραμμίζει τη συναισθηματική φόρτιση της μονωδίας αποτελεί το μέτρο, το οποίο συνιστάται κυρίως από αναπαιστούς σε σπονδειακό ρυθμό.⁹² Ο Collard⁹³ και η Συνοδινού⁹⁴ υποστηρίζουν ότι η απελπισία και η θλίψη της Εκάβης διαγράφονται έντονα με τη χρήση των αναπαιστών στο μεγαλύτερο τμήμα της μονωδίας. Οι λυρικοί ανάπαιστοι, όπως επισημαίνει ο Λυπουρλής⁹⁵ συναντώνται συνήθως στα θρηνητικά άσματα της τραγωδίας, ενώ ο Wilson,⁹⁶ σχολιάζοντας τη θέση της μουσικής στην τραγωδία, αναφέρει ότι οι υποκριτές μπορούσαν να εκτελούν κάποιους στίχους, συνήθως σε αναπαιστικό μέτρο, εν είδει ρετσιτατίβο και υπογραμμίζει ότι «ο ήχος τέτοιων ημιαδόμενων αναπαιστών υποδεικνύει συχνά κίνηση, σωματική και συναισθηματική». Συνεπώς, φαίνεται πως οι μετρικές επιλογές στο άσμα της Εκάβης αποτελούν καθοριστικό παράγοντα που επιτείνει το παθητικό στοιχείο και παρακινεί πιθανόν το κοινό σε μια συναισθηματική μέθεξη με την άτυχη μάνα.

Μετά την ολοκλήρωση της μονωδίας της Εκάβης, η Πολυξένη εισέρχεται στη σκηνή και ακολουθεί ο λυρικός διάλογος ανάμεσα στις δύο γυναίκες (177-96). Στους στίχους αυτούς η νεαρή κόρη εμφανώς τρομοκρατημένη και αγνοώντας τι την περιμένει καταφέρνει μέσα από τις ερωτήσεις προς τη μητέρα της να πληροφορηθεί για την επερχόμενη θυσία της στον τάφο του Αχιλλέα. Η συναισθηματική φόρτιση της σκηνής υπογραμμίζεται τόσο μέσω της δυσκολίας της Εκάβης να ανακοινώσει στην Πολυξένη τα άσχημα νέα, όσο και μέσω των φορτισμένων συναισθηματικά λόγων και των δύο.

Η Πολυξένη παρουσιάζεται από την κεντρική είσοδο του αντίσκηνου και απευθυνόμενη στη μητέρα της ζητάει να μάθει ποιο είναι το κακό που πρόκειται να συμβεί (*μᾶτερ μᾶτερ, τί βοῶις; τι νέον / καρύζασ' οἴκων μ' ὥστε' ὄρνιν / θάμβει τῶιδ' ἐξέπταζας;*, 177-79). Η επανάληψη της προσφώνησης *μᾶτερ μᾶτερ* (177), οι

ἔξελθ' / ἔξελθ' οἴκων, / ἄιε <σᾶς> ματέρος ἀδάν. Η τοποθέτηση του Κοναcs φαίνεται αρκετά σωστή και αν λάβουμε υπόψη ότι το σχήμα της επανάληψης μιας λέξης επιτείνει το κλίμα της συναισθηματικής φόρτισης ενός χωρίου, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η διπλή αναφορά της λέξης *ματέρος* θα εξυπηρετούσε την πρόθεση του Ευριπίδη να οξύνει ακόμη περισσότερο το συγκινησιακό αποτέλεσμα της σκηνής.

⁹² Για το μέτρο που εντοπίζεται στους στίχους της μονωδίας της Εκάβης και της Πολυξένης, βλ. Collard (1991.1: 139) και Συνοδινού (2005.2: 66). Η Gregory (1999: 66) αναφερόμενη στη χρήση των αναπαιστών που εντοπίζεται στους στίχους των μονωδιών της Εκάβης και της Πολυξένης επισημαίνει ότι πρόκειται για ένα ιδιαίτερα συναισθηματικό μέτρο.

⁹³ Collard (1991.1: 139).

⁹⁴ Συνοδινού (2005.2: 66).

⁹⁵ Λυπουρλής (1977: 68).

⁹⁶ Wilson (2014: 255).

ερωτήσεις της νεαρής κόρης και η εικόνα των στίχων 177-79, όπου η Πολυξένη παρομοιάζεται με πουλί που βγαίνει τρομαγμένο από τη φωλιά του ακούγοντας τις φωνές της Εκάβης, τονίζουν τον φόβο και την έκπληξη της Πολυξένης και επιτείνουν το αίσθημα του οίκτου, καθώς οι θεατές γνωρίζουν τι πρόκειται να συμβεί στην άτυχη κόρη. Η Συνοδινού⁹⁷ τονίζει επιπλέον ότι «η εικόνα του αδύναμου και ανυπεράσπιστου πτηνού τονίζει τη σκληρότητα την οποία συνεπάγεται η απαίτηση του νεκρού ήρωα». Συνεπώς, στο σημείο αυτό υπολανθάνει μια αρνητική κρίση για τη σκληρότητα του Αχιλλέα, η οποία εγείρει την αντίστοιχη αρνητική αντίδραση του κοινού.

Η δυσκολία της Εκάβης να ανακοινώσει τα νέα στην κόρη της φαίνεται στους στίχους 180-87, Έκ. οἴμοι τέκνον. / Πολ. τί με δυσφημεῖς; φροῖμίά μοι κακά. / Έκ. αἰαῖ σᾶς ψυχᾶς. / Πολ. ἐξᾶύδα· μὴ κρύψῃς δαρόν. / δειμαίνω δειμαίνω, μᾶτερ, / τί ποτ' ἀναστένεις. / Έκ. τέκνον τέκνον μελέας ματρός... / Πολ. Τί τόδ' ἀγγέλλεις;. Στον διάλογο αυτόν είναι εμφανές ότι η Εκάβη καθυστερεί να ανακοινώσει στην Πολυξένη τη συμφορά που την περιμένει. Η ανησυχία της νεαρής κόρης αποτυπώνεται μέσα από τις ερωτήσεις της, ενώ η επανάληψη του ρήματος *δειμαίνω* (184) υπογραμμίζει τον φόβο της για το τι πρόκειται να συμβεί, προβάλλοντας ένα πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης στο κοινό. Η συναισθηματική εμπλοκή των θεατών με την Πολυξένη φαίνεται πιθανόν πως επιτυγχάνεται μέσω της χρήσης των λέξεων *οἴμοι* (180) και *αἰαῖ* (182) και του υφολογικού σχήματος της επανάληψης της προσφώνησης *τέκνον* (180, 186) που εντοπίζονται στα λόγια της Εκάβης. Οι όροι αυτοί εκφράζουν τη συναισθηματική φόρτιση της μάνας διεγείροντας το αίσθημα του οίκτου για την Πολυξένη.

Στον λυρικό διάλογο της Εκάβης και της Πολυξένης ανάμεσα στους αναπαίστους παρεμβάλλονται και οι δόχμιοι των στίχων 182, 185, 190 και 195. Οι δόχμιοι⁹⁸ υπογραμμίζουν τον ανήσυχο ρυθμό των αναπαίστων και όπως επισημαίνει ο Λυπουρλής⁹⁹ αποτελούν έναν ρυθμό που ήταν κατάλληλος για την έκφραση έντονων συγκινήσεων, εκφράζοντας για παράδειγμα τον φόβο ή την απελπισία και ταίριαζαν

⁹⁷ Συνοδινού (2005.2: 72). Η ίδια επισημαίνει επίσης ότι η εικόνα του πουλιού που τρέμει από τον φόβο του ανάγεται στον Όμηρο και εντοπίζεται στην *Ιλιάδα* (*Ιλ. Χ* 140-41: *τρήρωνα πέλειαν, / ἢ δέ θ' ὕπαιθα φοβεῖται*), ενώ αναφέρεται και στη συχνή χρήση της συγκεκριμένης εικόνας και στα νέα ελληνικά, καθώς πολύ συχνά χρησιμοποιείται η φράση «τρέμει σαν πουλάκι», προκειμένου να τονιστεί ο φόβος και η μεγάλη αδυναμία.

⁹⁸ Για το μέτρο που εντοπίζεται στο *ἀμοιβαῖον*, βλ. Collard (1991.1: 136) και Συνοδινού (2005.2: 66). Για τον ρόλο των δοχμίων, βλ. Λυπουρλής (1977: 89-91) και West (1982: 108-11).

⁹⁹ Λυπουρλής (1977: 91).

απόλυτα στην τραγωδία. Συνεπώς, οι μετρικές επιλογές του Ευριπίδη φαίνεται πως αποδίδουν αποτελεσματικά το περιεχόμενο των στίχων, στους οποίους κυριαρχεί η ανησυχία και ο φόβος της Πολυξένης.

Ο Κομμός ολοκληρώνεται με τη μονωδία της Πολυξένης στους στίχους 197-215. Το αξιοσημείωτο στη μονωδία αυτή είναι το γεγονός ότι η νεαρή κόρη στο άκουσμα της συμφοράς της παρουσιάζεται να ενδιαφέρεται περισσότερο για τον αντίκτυπο που θα έχει ο θάνατός της στη μητέρα της παρά για το ίδιο το γεγονός.¹⁰⁰ Ο λόγος της νεαρής κοπέλας είναι συναισθηματικά φορτισμένος και προκαλεί τον οίκτο, τη συμπάθεια και τη συμπόνια του κοινού μέσω της απόγνωσης που αποπνέει ο μονόλογός της. Στους στίχους 197-204 εντοπίζονται σχήματα, λέξεις και φράσεις που καθοδηγούν την ανταπόκριση του κοινού προς τα συναισθήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω (*ὦ δεινὰ παθοῦσ', ὦ παντλάμων, / ὦ δυστάνου, μᾶτερ, βιοτᾶς, / οἴαν οἴαν αὖ σοι λώβαν / † ἐχθίσταν ἀρρήταν τ' / ὦρσέν τις δαίμων †. / οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ / γήραι δειλαία δειλαίωι / συνδουλεύσω*). Πιο αναλυτικά, οι αυτοχαρακτηρισμοί της Πολυξένης *δειλαία* (206) και *τάλαινα* (210), τα επίθετα *παντλάμων* (197) και *δειλαίαν* (206) που χρησιμοποιεί η κόρη για να χαρακτηρίσει τη μητέρα της Εκάβη και οι αναδιπλώσεις των στίχων 197-99, *ὦ ... ὦ ... ὦ ... οἴαν οἴαν*, φανερώνουν τη συγκίνηση και την ένταση της Πολυξένης, εγείροντας πιθανόν τον ἔλεον των θεατών.¹⁰¹

Η σκηνή φορτίζεται ακόμη περισσότερο συγκινησιακά με τους στίχους 205-10, όπου η Πολυξένη δίνει παραστατικά την εικόνα της βίαιης απόσπασής της από τη μητέρα της και της σφαγής της, με τη χρήση μιας παρομοίωσης, καθώς παρουσιάζεται «σαν δαμαλάκι του βουνού» που το αρπάζουν από τα χέρια της μητέρας και «το στέλνουν στον Άδη με κομμένο τον λαιμό» (*σκύμνον γάρ μ' ὄστ' οὐριθρέπταν / μόσχον δειλαία δειλαίαν / ... ἐσόψηι, / χειρὸς ἀναρπαστὰν / σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Αἶδαι / γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα / τάλαινα κείσομαι*).¹⁰² Τα δάκρυα της Πολυξένης και η έντονη συναισθηματική της κατάσταση, «για σένα μονάχα, μανούλα μου, την άμοιρη κλαίω και οδύρομαι» (*καὶ σοῦ μέν, μᾶτερ, δυστάνου / κλαίω*

¹⁰⁰ Την παρατήρηση αυτή διατυπώνει η Gregory (1999: 69) και η Συνοδινού (2005.2: 65). Βλ. επίσης, Schmitt (1921: 16), η οποία επισημαίνει ότι σε ολόκληρη τη μονωδία η Πολυξένη θρηνεί την *λώβην* την οποία ο θάνατός της επιφυλάσσει στη μητέρα της και Strohm (1957: 57), ο οποίος τονίζει ότι ο πόνος της μητέρας φαίνεται στην Πολυξένη βαθύτερος από τον δικό της. Την παραπομπή στην Schmitt και τον Strohm εντόπισα στη Συνοδινού (2000: 350).

¹⁰¹ Συνοδινού (2005.2: 75).

¹⁰² Gregory (1999: 69), Συνοδινού (2005.2: 76).

πανδύρτοις θρήνοις, 211-12), συνιστούν ένα όχημα θεατρικής ανταπόκρισης για τους θεατές.¹⁰³ Η πρόσληψη αυτής της ιδιαίτερα συγκινητικής σκηνής θα καθοριζόταν σαφώς και από τον τρόπο σκηνικής ερμηνείας της Πολυξένης, την οποία μπορούμε να φανταστούμε να αγκαλιάζει ή να αγγίζει τη μάνα της, καθώς κλαίει και οδύρεται για αυτή. Τα δάκρυα στην τραγωδία παροτρύνουν τους θεατές είτε να κλάψουν, είτε απλώς να συμπονέσουν και να ελεηθούν στη συγκεκριμένη περίπτωση την Πολυξένη και τη δύστυχη μητέρα της.¹⁰⁴ Προς την κατεύθυνση αυτή συντείνει και η μουσικομετρική δομή του χωρίου, το οποίο αποτελείται από αναπαίστους σε σπονδειακό ρυθμό.¹⁰⁵

Ανατρέχοντας στα βασικά σημεία της ανάλυσης του *Κοιμίου* διαπιστώνουμε ότι ο Ευριπίδης καταφέρνει μέσω της μονωδίας της Εκάβης να αναδειξεί την τραγικότητα της κατάστασής της και να παρακινήσει τη συναισθηματική μέθεξη των θεατών με την

¹⁰³ Οι στίχοι 211-15 (*καὶ σοῦ μὲν, μᾶτερ, δυστάνου / κλαίω πανδύρτοις θρήνοις, / τὸν ἐμὸν δὲ βίον λώβαν λύμαν τ' / οὐ μετακλαίωμαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι / ζῆντυχία κρείσσων ἐκύρησεν*) έχουν αθετηθεί από τον Wilamowitz (1909: 449-50) για λόγους μετρικούς, υφολογικούς και δραματικούς. Ο μελετητής, όσον αφορά τη δραματική σκοπιά, θεωρεί ότι οι στίχοι δημιουργούν μια αντίθεση ανάμεσα στον «ψύχραιμο» τρόπο των στίχων 211-15 και στη φρίκη που υπάρχει στους προηγούμενους στίχους της Πολυξένης για τον θάνατό της (197-210). Ωστόσο, το βασικότερο επιχειρήματό του για την αθέτηση των στίχων, τους οποίους θεωρεί ως παρεμβολή από κάποιον ηθοποιό, είναι ότι προτρέχουν και καταστρέφουν από δραματική άποψη τη ρήση της Πολυξένης αργότερα (342κεξ.), όπου θα δούμε ότι αρνείται να ικετεύσει τον Οδυσσέα και επιλέγει να πεθάνει παρά να ζει μια ζωή ατιμωτική. Τα επιχειρήματα αυτά έχουν γίνει αποδεκτά και από τον Bremmer (1971: 248-50). Πιο αναλυτικά, ο Bremmer υποστηρίζει ότι οι συγκεκριμένοι στίχοι δεν ταιριάζουν νοηματικά με όσα έχει πει νωρίτερα η Πολυξένη. Κατά τον μελετητή στους στίχους 205-10 η Πολυξένη φαντάζεται πόσο φοβερός θα είναι ο θάνατός της, πράγμα που δεν συνάδει με τους στίχους 211-15, στους οποίους βεβαιώνει ότι θρηνεί μόνο για τη μητέρα της και όχι για την δική της τύχη. Η Συνοδινού (2000: 350) & (2005.2: 80) έρχεται να αντικρούσει το επιχειρήμα αυτό και σωστά επισημαίνει ότι ο Bremmer, όπως και πολλοί άλλοι μελετητές, δεν πρόσεξε ότι και στους στίχους 205-10 η Πολυξένη μιλάει από την οπτική της μητέρας της και η περιγραφή του βίαιου θανάτου της δίνεται μέσα από τα μάτια της Εκάβης (*ἑσόψη*, 207, λέει η Πολυξένη). Η Συνοδινού συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι λαμβάνοντας αυτό το επιχειρήμα υπόψη, μπορεί να δικαιολογηθεί ο έντονα συγκινησιακά φορτισμένος λόγος της κόρης σε σχέση με τα «ψυχρά» λόγια των στίχων 211-15. Συνεπώς, συμπεραίνουμε ότι οι υπό αμφισβήτηση στίχοι εντάσσονται αρμονικά στην μονωδία της Πολυξένης και δεν αποτελούν κώλυμα για την εξέλιξη του έργου. Για μια εκτενέστερη ανάλυση και των υπόλοιπων επιχειρημάτων σχετικά με τον οβελισμό ή όχι των στίχων, βλ. Συνοδινού (2000: 349-53) & Συνοδινού (2005.2: 79-81). Τη γνησιότητα των στίχων υποστηρίζει επίσης και ο Kovacs (1996: 56-58). Οφείλουμε, ωστόσο στο σημείο αυτό να τονίσουμε ότι είτε οι στίχοι θεωρούνται γνήσιοι είτε οβελίζονται, συμβάλλουν στην επίταση του παθητικού στοιχείου της σκηνής. Με την αποδοχή της γνησιότητάς τους διακρίνεται η πρόθεση του Ευριπίδη να φορτίσει συγκινησιακά ακόμη περισσότερο τη σκηνή, ενώ και η αθέτηση των στίχων και η απόδοση τους σε κάποιον ηθοποιό ως παρεμβολή φανερώνει το γεγονός ότι ο ηθοποιός παρασυρμένος από το έντονα παθητικό στοιχείο της σκηνής φροντίζει να προσθέσει αυτά τα λόγια προκειμένου να γίνει ενδεχομένως ακόμη εντονότερη η συναισθηματική εμπλοκή του κοινού.

¹⁰⁴ Για τον ρόλο των δακρύων και του θρήνου ως πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού, βλ. Lada-Richards (2008: 509-10), η οποία υποστηρίζει ότι «τα δάκρυα ως συναισθηματική ανταπόκριση στα δεινά που πλήττουν τον τραγικό ήρωα παρέχουν στο κοινό μια αποδεκτή ή και ακόμα επιθυμητή διέξοδο από τον χείμαρρο των παθών». Η παρότρυνση αυτή όπως και στους συγκεκριμένους στίχους είναι πιο «εκλεπτυσμένη και συγκεκριμενοποιημένη από την απλή παράθεση σε δάκρυα».

¹⁰⁵ Τη συμβολή του μέτρου στη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού τονίζουν ο Collard (1991.1: 139), η Gregory (1999: 66) και η Συνοδινού (2005.2: 66). Για μια πιο λεπτομερή ανάλυση, βλ. παραπάνω σελ. 34.

ηρωίδα του, που συγκεντρώνει στο πρόσωπό της όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που οξύνουν το αίσθημα του *έλεου*. Η συναισθηματική εμπλοκή των θεατών παρακινείται επίσης και μέσω του *άμοιβαίου*, όπου διαγράφεται η ανησυχία της κόρης, ενώ η Πολυξένη στη μονωδία της επικεντρώνεται σε μια σειρά από γεγονότα που καταβαραθρώνουν τη μητέρα της, κατευθύνοντας με αυτό τον τρόπο τους θεατές στο εστιακό κέντρο του έργου που είναι η Εκάβη και οι συμφορές της. Η χρήση της μονωδίας συμβάλλει για άλλη μια φορά στην επίταση του παθητικού στοιχείου, καθώς εκφράζει τα έντονα συναισθήματα των δύο γυναικών.¹⁰⁶

Το Α΄ Επεισόδιο¹⁰⁷ «είναι μια μορφή *άγῶνος* ικεσίας ανάμεσα στην Εκάβη και τον Οδυσσέα»¹⁰⁸ και μια άρνηση ικεσίας από την Πολυξένη. Η σκηνή ξεκινάει με την

Α΄ Επεισόδιο (216-443)

είσοδο του Οδυσσέα, ο οποίος ανακοινώνει στην Εκάβη την απόφαση των Ελλήνων να θυσιαστεί στον τάφο του Αχιλλέα η νεαρή κόρη της πρωταγωνίστριας, Πολυξένη (218-28). Στη συνέχεια, παρακολουθούμε τον θρήνο της Εκάβης (229-37) και τον διάλογο ανάμεσα στην πρωταγωνίστρια και τον Οδυσσέα (238-48). Ακολουθεί η ρήση της Εκάβης, όπου η πρώην βασίλισσα αναφέρεται στην υποχρέωση του Οδυσσέα για ανταπόδοση της ευεργεσίας και στον παραλογισμό της ανθρωποθυσίας (251-95). Στη συνέχεια, ο Χορός με ένα τρίστιχο σχολιάζει την τραγική κατάσταση της Εκάβης (296-8) και έπεται η ρήση του Οδυσσέα, όπου ο ίδιος απορρίπτει την ικεσία της Εκάβης και υποστηρίζει ότι είναι ανάγκη να τιμούμε αυτούς που χάθηκαν, αναφερόμενος στον Αχιλλέα (299-331).

Έπειτα από ένα δίστιχο του Χορού σχετικά με τη φύση της δουλείας (332-41), το επεισόδιο συνεχίζει με μια ρήση της Εκάβης, κατά την οποία η πρώην βασίλισσα προτρέπει την κόρη της να ικετεύσει τον Οδυσσέα (334-41). Ακολουθεί η ρήση της Πολυξένης (342-78) και ένα τρίστιχο του Χορού, στο οποίο σχολιάζεται η ευγενική της καταγωγή (379-81). Στη συνέχεια, παρακολουθούμε τον διάλογο της Εκάβης και του Οδυσσέα, όπου η δύστυχη μητέρα προσπαθεί να τον πείσει να θυσιαστεί αυτή στη θέση

¹⁰⁶ Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τον ρόλο της μονωδίας όσον αφορά την πρόκληση *έλεου* και την προβολή του παθητικού στοιχείου, βλ. την ανάλυση του Προλόγου, σελ. 26 και υποσ. 60, όπου περιλαμβάνεται η απαραίτητη βιβλιογραφία επί του θέματος.

¹⁰⁷ Για την συνοπτική παρουσίαση του Α΄ Επεισοδίου αξιοποιώ το υπόμνημα της Συνοδινού (2005.2: 82-83). Βλ. επίσης Collard (1991.1: 142-3) και Gregory (1999: 71).

¹⁰⁸ Το σχόλιο αυτό εντόπισα στο υπόμνημα της Συνοδινού (2005.2: 83), η οποία αξιοποιεί την κατάταξη του Dubischar (2001: 75).

της κόρης της (382-401). Το τελευταίο τμήμα του επεισοδίου περιλαμβάνει κάποιες ρήσεις της Πολυξένης και τη στιχομυθία με τη μητέρα της, κατά τη διάρκεια των οποίων επαναβεβαιώνεται η απόφαση της νεαρής κόρης να θυσιαστεί. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με τον αποχαιρετισμό ανάμεσα σε μητέρα και κόρη και την κατάρρευση της Εκάβης μετά την αναχώρηση της Πολυξένης (402-43).

Ο λόγος του Οδυσσέα ξεκινάει με τους στίχους 218-19, *γύναι, δοκῶ μὲν σ' εἶδέναι γνώμην στρατοῦ / ψῆφόν τε τὴν κρανθεῖσαν*, όπου αποκαλεί την Εκάβη όχι με το όνομά της, αλλά με τη λέξη *γύναι*, πιθανόν για να μην αφήσει κανένα περιθώριο οικειότητας ανάμεσά τους. Στους στίχους αυτούς παρατηρούμε ότι ο Οδυσσέας αποφεύγει να αναφερθεί στον καθοριστικό ρόλο που είχε ο ίδιος σχετικά με την απόφαση της θυσίας της Πολυξένης. Αντιθέτως, επιλέγει να παρουσιάζει τη θυσία ως αποτέλεσμα μιας συλλογικής απόφασης, μιας απόφασης του στρατού, η οποία πάρθηκε έπειτα από ψηφοφορία (*γνώμην στρατοῦ / ψῆφον...*, 218-19). Όπως υποστηρίζει η Συνοδινού,¹⁰⁹ με αυτόν τον τρόπο παρουσίασης η ευθύνη για τη θυσία φαίνεται να έχει μετατοπισθεί στο πολιτικό επίπεδο. Ο Οδυσσέας εξακολουθεί να παρουσιάζει διαστρεβλωμένα τα γεγονότα και στους στίχους 222-23, όπου υποστηρίζει για άλλη μια φορά ότι η θυσία οφείλεται στη συλλογική επιλογή του στρατού (*ἡμᾶς δὲ πομπὸς καὶ κομιστῆρας κόρης / τάσσουσιν εἶναι*). Οι θεατές ωστόσο γνωρίζουν από τα λόγια του Χορού που προηγήθηκαν (130 κεξ)¹¹⁰ ότι ο Οδυσσέας ήταν αυτός που έπεισε τον στρατό να ψηφίσει για τη θυσία της Πολυξένης. Επιπλέον, στους στίχους 225-26 ο Οδυσσέας «απειλεί» την Εκάβη λέγοντάς της ότι δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει βία, αν προσπαθήσει να εμποδίσει την επικείμενη θυσία της κόρης της, γεγονός που αποτυπώνει την ωμότητα του χαρακτήρα του (*μήτ' ἀποσπασθῆις βίαι / μήτ' ἔς χερῶν ἄμιλλαν ἐξέλθῃς ἐμοί*).

Εξετάζοντας τον λόγο του Οδυσσέα προς την Εκάβη μπορούμε να προβούμε σε ορισμένες υποθέσεις σε σχέση με την ανταπόκριση του κοινού στην παρούσα σκηνή. Τα πολιτικά επιχειρήματα που προέβαλε ο Οδυσσέας ενδεχομένως έκαναν το κοινό να αμφιταλαντεύεται. Ο Ευριπίδης με την εμφάνιση του πολιτικού Οδυσσέα είχε την ευκαιρία να προκαλέσει τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των θεατών.¹¹¹ Από τη μια

¹⁰⁹ Συνοδινού (2005.2: 85).

¹¹⁰ Βλ. παραπάνω σελ. 30-31.

¹¹¹ Για τη χαρτογράφηση των συναισθηματικών διακυμάνσεων των θεατών κάνει λόγο η Lada-Richards (2008: 490).

πλευρά η σκιαγράφιση ενός Οδυσσέα σκληρού, του οποίου ο λόγος είναι ψυχρός, «τεχνοκρατικός», χωρίς ίχνος συναισθηματισμού,¹¹² παρόλο που ανακοινώνει σε μια μητέρα τη θυσία της κόρης της, θα μπορούσε να διεγείρει την αντιπάθεια του κοινού και να οδηγήσει στην αποστασιοποίηση από τον ήρωα. Από την άλλη όμως, το γεγονός ότι η ψηφοφορία, όπως υποστηρίζει ο Οδυσσέας, έγινε με δημοκρατικές διαδικασίες και λαμβάνοντας υπόψη ότι αντίστοιχες αρχές επικρατούσαν και στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα «θα μπορούσε κατά κάποιο τρόπο να κάνει το ακροατήριο μέτοχο της απόφασης αυτής».¹¹³ Συνεπώς, η διαφορετική οπτική που εισάγει ο Ευριπίδης με το πολιτικό επιχείρημα του Οδυσσέα μας επιτρέπει να αναλογιστούμε ότι οι αντιδράσεις του κοινού δεν θα ήταν ομοιόμορφες.¹¹⁴

Ακολουθεί ο θρήνος της Εκάβης, ο οποίος ξεκινάει με τους στίχους 229-30, *αἰαῖ· παρέστηχ', ὡς ἔοικ', ἀγὼν μέγας, / πλήρης στεναγμῶν οὐδὲ δακρύων κενός*. Ο Ευριπίδης ενώ προσδιορίζει με το αυτοαναφορικό σχόλιο *ἀγὼν μέγας* τη μορφή και το χαρακτήρα της σκηνής ως αγώνα, συγχρόνως δηλώνει πως θα αποκλίνει από το τυπικό ρητορικό σχήμα¹¹⁵ και θα είναι *πλήρης στεναγμῶν και δακρύων*. Με την επιλογή του αυτή ο ποιητής καταφέρνει να επικεντρώσει την προσοχή του κοινού στην υπερβολή του θρηνώδους στοιχείου, γεγονός που πιθανότατα θα επηρέαζε τη συναισθηματική αντίδραση του κοινού. Ένα άλλο πρόσφορο σημείο για συναισθηματική καθοδήγηση των θεατών εντοπίζεται στους στίχους 231-33, *κἄγωγ' ἄρ' οὐκ ἔθνησκον οὐ μ' ἐχρῆν θανεῖν, / οὐδ' ὄλεσέν με Ζεύς, τρέφει δ' ὅπως ὀρῶ / κακῶν κάκ' ἄλλα μείζον' ἢ τάλαιν' ἐγώ*. Με τη φράση «με κρατεί στη ζωή για να αντικρίζω, η δόλια, νέα μεγαλύτερα δεινά», η Εκάβη λέει ουσιαστικά εν αγνοία της μια μεγάλη αλήθεια, καθώς η συμφορά που πρόκειται να αντιμετωπίσει στη συνέχεια του έργου, όταν θα δει και τον Πολύδωρο νεκρό, θα είναι ακόμη μεγαλύτερη.

¹¹² Τον λόγο του Οδυσσέα χαρακτηρίζει με αυτόν τον τρόπο στο υπόμνημά της η Συνοδινού (2005.2: 84).

¹¹³ Συνοδινού (2005.2: 85-86).

¹¹⁴ Η Lada-Richards (2008: 501) υποστηρίζει ότι οι αντιδράσεις των θεατών στα δεινά της Εκάβης και του περσικού στρατού δεν θα μπορούσαν σε καμία περίπτωση να είναι ομοιόμορφες. Κάποιοι θεατές θα συγκινούνταν από τις συμφορές της άτυχης και δυστυχισμένης μητέρας και θα ήταν σε θέση να προβούν στην τριπλή νοερή υπέρβαση που απαιτούσε η περίπτωση, δηλαδή να παραβλέψουν τις αποκλίσεις στην εθνικότητα, στην κοινωνική θέση και στο γένος, με αποτέλεσμα να συναισθανθούν την Εκάβη και να νιώσουν οίκτο για αυτή. Θα υπήρχαν ωστόσο και εκείνοι που θα έβρισκαν πιο εύκολο να ταυτιστούν με τον ανυποχώρητο και σκληρό Οδυσσέα, ο οποίος ήταν άνδρας, Έλληνας και όπως και οι ίδιοι οι Αθηναίοι κατά την πρώτη περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου, νικητής των εχθρών του.

¹¹⁵ Για το τυπικό ρητορικό σχήμα του *ἀγῶνος*, βλ. Collard (1975: 58-71) & Lloyd (1992: 1-18).

Το γεγονός ότι οι θεατές γνωρίζουν τι πρόκειται να συμβεί τους καθιστά πιθανόν πιο ευάλωτους στο αίσθημα συμπόνιας προς την δυστυχισμένη μάνα.

Έπειτα από τον διάλογο της Εκάβης και του Οδυσσέα, κατά τη διάρκεια του οποίου γίνεται αναφορά σε ένα επεισόδιο ικεσίας του Οδυσσέα προς την Εκάβη, όταν ήταν ακόμη βασίλισσα της Τροίας (238-48), ακολουθεί η ρήση της πρωταγωνίστριας, η πρώτη ρήση του *ἀγῶνος* (251-95). Ο λόγος της Εκάβης παρά τη φορτισμένη ατμόσφαιρα και τον έντονα συναισθηματικό τόνο είναι ορθολογικός, καθώς η δυστυχισμένη μητέρα χρησιμοποιεί πλήθος επιχειρημάτων, προκειμένου να πείσει τον Οδυσσέα να τη βοηθήσει. Αρχικά, ο τόνος της Εκάβης είναι ιδιαίτερα επιθετικός, καθώς αναφέρεται στην αχαριστία του Οδυσσέα, αλλά και στους λόγους για τους οποίους θεωρείται άδικο να θυσιαστεί η Πολυξένη στον τάφο του Αχιλλέα. Από θρησκευτικής απόψεως η Πολυξένη δεν έπρεπε να αποτελεί σφάγιο, καθώς στους τάφους των νεκρών θυσιάζονταν ζώα και όχι άνθρωποι (260-61) και από τη σκοπιά της αντεκδίκησης και της καταλληλότητας του θύματος θα ήταν πιο δίκαιο να επιλεγεί η Ελένη και όχι η Πολυξένη για θυσία (262-71). Στη συνέχεια, ο τόνος της Εκάβης αλλάζει και γίνεται περισσότερο παρακλητικός και κολακευτικός παρά επιθετικός. Απαιτεί από τον Οδυσσέα να της ανταποδώσει την ευεργεσία που του είχε κάνει (272-81), αναφέρεται στο ευμετάβλητο της τύχης (282-85) και του ζητάει να την ευσπλαχνιστεί (286-95).¹¹⁶ Ο Ευριπίδης φαίνεται πως επιλέγει να παρουσιάσει την Εκάβη ως έναν δεινό ρήτορα,¹¹⁷ ο οποίος χρησιμοποιεί λογικά επιχειρήματα και δεν στηρίζεται μόνο σε συναισθηματικούς «εκβιασμούς».

Η Εκάβη με τη ρητορική της δεινότητα εκμεταλλεύεται τα πολιτικά και ηθικά ζητήματα που βρίσκονται στο κέντρο της πολιτικής ζωής της Αθήνας και με τους στίχους 254-57, *ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους / ζηλοῦτε τιμάς· μηδὲ γινώσκοισθέ μοι, / οἷ τοὺς φίλους βλέπτοντες οὐ φροντίζετε, / ἦν τοῖσι πολλοῖς πρὸς χάριν λέγητέ τι*, προβάλλει τον Οδυσσέα ως δημαγωγό που δεν ορρωδεί προ ουδενός, προκειμένου να ικανοποιήσει τις πολιτικές του φιλοδοξίες,¹¹⁸ παραπέμποντας στους

¹¹⁶ Τη ρήση της Εκάβης παρουσιάζουν συνοπτικά ο Collard (1991.1: 145) και η Συνοδινού (2005.2: 98).

¹¹⁷ Η Εκάβη κατά γενική ομολογία είναι ο μεγαλύτερος ρήτορας στο έργο και η ρητορική της δεινότητα φαίνεται ήδη από τη ρήση αυτή, βλ. Mossman (1995: 56) & Συνοδινού (2005.2: 97).

¹¹⁸ Για τη συνήθη τακτική των διεφθαρμένων πολιτικών-δημαγωγών να ενδιαφέρονται περισσότερο για τα προσωπικά τους συμφέροντα σε σχέση με το συνολικό καλό, βλ. Gregory (1999: 76) & Συνοδινού (2005.2: 100).

δημαγωγούς της εποχής. Όπως υποστηρίζει η Συνοδινού,¹¹⁹ «είναι το λιγότερο ειρωνικό και ρηξικέλευθο ο ποιητής να βάζει μια γριά δούλη βάρβαρη, έστω και πρώην βασίλισσα, να ασκεί κριτική σε ορισμένες πρακτικές του δημοκρατικού πολιτεύματος της Αθήνας». Η επιλογή αυτή του Ευριπίδη είναι πιθανόν να διέγειρε διαφορετικές αντιδράσεις στο κοινό του 5^{ου} αιώνα, καθώς θα υπήρχε ένα τμήμα των θεατών που θα ενοχλούνταν από μια τέτοια κριτική και μάλιστα από μια βάρβαρη, και ένα άλλο τμήμα που ενδεχομένως θα ανταποκρινόταν θετικά στα λόγια της Εκάβης.

Στους επόμενους στίχους η Εκάβη επιχειρεί να διεγείρει το αίσθημα του οίκτου του Οδυσσέα, προκειμένου να την λυπηθεί και να σώσει την κόρη της από την επικείμενη θυσία της. Στους στίχους 275-76, *ἀνθάπτομαί σου τῶνδε τῶν αὐτῶν ἐγὼ / χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἰκετεύω τέ σε*, η Εκάβη πέφτει κέτισσα στα πόδια του Οδυσσέα, γονατίζει μπροστά του, αγγίζει το χέρι του και το μάγουλό του και τον ικετεύει,¹²⁰ όπως είχε κάνει και αυτός παλιότερα. Στις σκηνές ικεσίας υπάρχει σωματική επαφή, συγκεκριμένα με μέρη του σώματος που θεωρούνται ιερά, υπάρχουν ωστόσο και περιπτώσεις, όπου η ικεσία είναι μεταφορική-λεκτική.¹²¹ Στη συγκεκριμένη περίπτωση παρατηρούμε τον συνδυασμό τόσο λεκτικών όσο και σωματικών μέσων. Σύμφωνα με τον Gould «οι ικέτες αντιμετωπίζουν μια κατάσταση αυτοταπείνωσης και αδυναμίας»¹²² και «η στάση του σώματός τους δείχνει κατωτερότητα, ενώ παράλληλα αυξάνει την τιμή αυτού που τη δέχεται».¹²³ Η Mossman¹²⁴ σχολιάζοντας τους συγκεκριμένους στίχους υποστηρίζει ότι «προκαλούν έντονα το πάθος και φυσικά ασκούν επιρροή στη συναισθηματική αντίδραση του κοινού». Προς αυτή την κατεύθυνση συνηγορεί και η άποψη του Ιακώβ,¹²⁵ ο οποίος αναφερόμενος στην *ικετεία* επισημαίνει ότι «αποτελεί μια κατάσταση που επέλεγαν πολύ συχνά οι τραγικοί ως έναυσμα της δράσης και επρόκειτο για μια συνθήκη που ήταν φυσικό να εγείρει τον οίκτο των θεατών». Ο ίδιος υπογραμμίζει ότι «οι ικέτες βρίσκονται σε μια κρίσιμη στιγμή τόσο για την ίδια την ύπαρξή τους, όσο και για την πορεία των δικών τους ανθρώπων, καθώς αναγκάζονται να εκλιπαρήσουν και να βρεθούν στην απόλυτα

¹¹⁹ Συνοδινού (2005.2: 100).

¹²⁰ Βλ. Mossman (1995: 55-56), όπου γίνεται λόγος για την ικεσία της Εκάβης και συγκεκριμένα για την κινήσιολογία της. Η ίδια τονίζει σχετικά με την ικεσία το εξής: «sets of gestures are part of the physical vocabulary of supplication».

¹²¹ Gould (2018: 21-22). Για τη στάση των ικετών κάνει λόγο και ο Bremmer (1991: 25).

¹²² Gould (2018: 57). Βλ. επίσης Petrides (2012: 66).

¹²³ Gould (2018: 75).

¹²⁴ Mossman (1995: 108-09, 111).

¹²⁵ Ιακώβ (2001: 74).

ταπεινωτική θέση να ικετεύσουν τις περισσότερες φορές αυτούς που μισούν». Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω απόψεις, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η επιλογή του Ευριπίδη να παρουσιάσει την Εκάβη ως ικέτισσα πεσμένη στα πόδια του Οδυσσέα αποσκοπούσε στην κινητοποίηση του συναισθήματος, καθώς τόσο μέσω των λόγων της, όσο και μέσω της στάσης του σώματός της,¹²⁶ η Εκάβη επιδιώκει την πρόκληση του οίκτου του Οδυσσέα, γεγονός που πιθανόν διεγείρει και το αντίστοιχο συναίσθημα του κοινού.

Στη συνέχεια της ρήσης φαίνεται πως η Εκάβη εντείνει το αίσθημα του οίκτου και της συμπάθειας μέσω των στίχων 280-01 *ἢ δ' ἄντι πολλῶν ἐστὶ μοι παραψυχή, / πόλις, τιθήνη, βάκτρον, ἠγεμῶν ὁδοῦ*. Το ασύνδετο σχήμα που χρησιμοποιείται «παρηγοριά μου, πατρίδα, παραμάννα, αποκούμπι, οδηγός του δρόμου», εκφράζει έντονα τη θλίψη και την απελπισία της μητέρας, καθώς η Πολυξένη, το παιδί που πρόκειται να χάσει, είναι γι' αυτή το παν.¹²⁷ Η συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού καθοδηγείται προς τον ἔλεον και από τους στίχους 284-85 *κἀγὼ γὰρ ἦ ποτ' ἄλλὰ νῦν οὐκ εἴμ' ἔτι, / τὸν πάντα δ' ὄλβον ἤμαρ ἔν μ' ἀφείλετο*, όπου γίνεται λόγος για το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ευτυχίας¹²⁸ και από τα ρήματα *αἰδέσθητί με* (286) και *οἴκτιρον* (287).¹²⁹ Η Lada-Richards¹³⁰ αναφερόμενη στη μεταβλητότητα της τύχης επισημαίνει ότι ο θεατής καλείται να αναγνωρίσει τη βαθύτερη ομοιότητα της ανθρώπινης φύσης και να υιοθετήσει μια νοητή οπτική γωνία από όπου η εμπειρία του Άλλου –εδώ της Εκάβης– μπορεί να βιωθεί ἔμμεσα ως δική του.

Η πρωταρχική λειτουργία της τραγωδίας είναι να δείξει την αστάθεια των ανθρώπινων πραγμάτων¹³¹ και αυτό επιτυγχάνεται μέσω των στίχων 284-85 που αναφέραμε. Το *εὐθραυστον* της ανθρώπινης ευτυχίας αποτελεί βασικό μοτίβο που

¹²⁶ Όπως υποστηρίζει ο Petrides (2012: 60), «ακόμη και η πιο αδρή λεπτομέρεια στη σωματική οργάνωση του θεατρικού χώρου (αρχιτεκτονικά, σκηνικά, διαπροσωπικά), ακόμη και η πιο μικρή αλλαγή στην κινησιολογία ή στην στάση των ηθοποιών επί σκηνής αποτελεί ένα σημάδι». Συνεπώς, μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι η ταπεινωτική στάση ικεσίας της Εκάβης δεν άφηνε ασυγκίνητο το κοινό.

¹²⁷ Για τα ασύνδετα σχήματα ως μέσο προβολής της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής, βλ. Reckford (1991: 33) και Battezzato (2018: 114).

¹²⁸ Για τους εν λόγω στίχους και το εφήμερο της ανθρώπινης ζωής κάνει λόγο ο Battezzato (2018: 114).

¹²⁹ Σύμφωνα με την Easterling (1996: 11-18) διαταγές, επικλήσεις ή ερωτήσεις (π.χ. λυπήσου με, άκου με κλπ) αποτελούν οδηγό και για την ανταπόκριση του κοινού. Για τις σκηνοθετικές οδηγίες που εντοπίζονται στη σκηνή, όπου η Εκάβη προσπαθεί να πείσει τον Οδυσσέα να την λυπηθεί, υπενθυμίζοντάς του την ευεργεσία που της χρωστάει, βλ. Probert & Dickey (2005: 4).

¹³⁰ Lada-Richards (2008: 497).

¹³¹ Βλ. Burian (2012: 349).

χρησιμοποιείται στις τραγωδίες και όπως υποστηρίζει η Lada-Richards,¹³² «το κοινό είχε γαλουχηθεί σε μια λογοτεχνική παράδοση, όπου ο άνθρωπος θεωρείται ως ένα ταπεινό “πλάσμα μιας μέρας”, το “όνειρο μιας σκιάς” και όπου οι καλές και οι κακές στιγμές εναλλάσσονται σε άνισα διαστήματα. Έτσι, ένας Έλληνας θεατής του πέμπτου αιώνα π.Χ. ήταν συναισθηματικά ευεπίφορος προς μια έντονη συνταύτιση του Εαυτού του με τη δυστυχία του Άλλου». Επίσης, στο σημείο αυτό ο ενδεχόμενος οίκτος και η συμπάθεια προς το πρόσωπο της Εκάβης εντείνεται ακόμη περισσότερο επειδή η πρωταγωνίστρια δεν χρησιμοποιεί κάποιο μυθολογικό παράδειγμα προκειμένου να αναφερθεί στο ευμετάβλητο της τύχης, αλλά χρησιμοποιεί ένα *παράδειγμα οίκεϊον*,¹³³ καθώς αναφέρεται στον ίδιο της τον εαυτό. Τα μυθολογικά παραδείγματα συμβάλλουν στην αποστασιοποίηση του θεατή με την έλλογη αξιολόγηση της περίπτωσης σε αντίθεση με το *οίκεϊον παράδειγμα* που προβάλλει τον προσωπικό χαρακτήρα και μειώνει την απόσταση ανάμεσα στον θεατή και τον ήρωα.

Μετά τη ρήση της Εκάβης ακολουθεί ένα τρίστιχο του Χορού στους στίχους 296-99 το οποίο αποτελεί έμμεσο υπαινιγμό προς τον Οδυσσέα να ελεηθεί την πρωταγωνίστρια (*οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις / ἥτις γόνων σῶν καὶ μακρῶν ὀδυρμάτων / κλύουσα θρήνους οὐκ ἂν ἐκβάλαι δάκρυ*).¹³⁴ Συγκεκριμένα, ο Χορός αναφέρει ότι δεν υπάρχει άνθρωπος που να μένει ασυγκίνητος ακούγοντας τους θρήνους της (*οὐκ ἂν ἐκβάλαι δάκρυ*, 298).¹³⁵ Ο ποιητής παρουσιάζει τον Χορό να αντιδρά με αυτόν τον τρόπο, ίσως γιατί θέλει και το κοινό να αντιδράσει αναλόγως, καθώς οι αντιδράσεις που διαδραματίζονται μέσα στο έργο θεωρούνται ως «ενδεικτικές, κατευθυντήριες και καθοριστικές των αντιδράσεων του πραγματικού θεατρικού κοινού».¹³⁶ Ο Χορός δηλαδή εκφράζει τον οίκτο και τη λύπη του για την

¹³² Lada (1994: 113) & Lada-Richards (2008: 499). Για τη φράση «όνειρο μιας σκιάς που χρησιμοποιεί η Lada, βλ. Πίνδαρος, *Πυθιόνικος* 8. 95-6: *ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιάς ὄναρ / ἄνθρωπος*. Για το ευμετάβλητο της τύχης, βλ. επίσης Lada (1994: 112-13), Gregory (1999: 80), Ιακώβ (2001: 80), Lada-Richards (2008: 492-93), Mossman (1995: 119) & Συνοδινού (2005.2: 108-09).

¹³³ Η παρατήρηση αυτή εντοπίζεται στο υπόμνημα της Gregory (1999: 80), και της Συνοδινού (2005.2: 109).

¹³⁴ Ο Battezzato (2018: 116) επισημαίνει ότι η στάση του Χορού υποδεικνύει τη συναισθηματική αντίδραση που αναμένεται από τον Οδυσσέα και από το θεατρικό κοινό.

¹³⁵ Συνοδινού (2005.2: 114).

¹³⁶ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Lada-Richards (2008: 462-63), αναφερόμενη στον ρόλο του Χορού σε σχέση με τη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών.

Εκάβη, «προβάλλοντας στους παρατηρητές συγκινησιακά πρότυπα που είναι δυνατόν να επηρεάσουν τις συναισθηματικές αντιδράσεις τους».¹³⁷

Ο Οδυσσέας στην απάντησή του προς την Εκάβη (299-331) αποφεύγει να απαντήσει στις κατηγορίες της που σχετίζονται με την ανθρωποθυσία γενικά, αλλά και με τη θυσία της Πολυξένης ειδικότερα.¹³⁸ Στη ρήση αυτή δεν εντοπίζονται πολλοί δείκτες συναισθηματικής ανταπόκρισης, καθώς ο λόγος του Οδυσσέα είναι πιο ψυχρός και ορθολογικός, ωστόσο θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ένα επιχείρημά του θα δίεγυρε διαφορετικές αντιδράσεις των θεατών. Συγκεκριμένα, στους στίχους 321-25 ο Οδυσσέας προσπαθώντας να «παρηγορήσει» την Εκάβη της αναφέρει ότι υπάρχουν και άλλοι ηλικιωμένοι και νέοι δυστυχημένοι που έχουν χάσει την οικογένεια τους και από την πλευρά των Ελλήνων (*εἰ δ' οἰκτρὰ πάσχειν φῆις, τάδ' ἀντάκουέ μου· / εἰσὶν παρ' ἡμῶν οὐδὲν ἦσσαν ἄθλιαι / γραῖαι γυναῖκες ἡδὲ πρεσβῦται σέθεν, / νύμφαι τ' ἀρίστων νυμφῶν τητῶμεναι, / ὧν ἦδε κεύθει σώματ' Ἰδαία κόνις*). Υποθέτουμε πως η ανταπόκριση του κοινού στο άκουσμα του συγκεκριμένου επιχειρήματος δεν θα ήταν ομοιόμορφη. Από τη μια πλευρά η αντίδραση του κοινού θα μπορούσε να είναι αρνητική απέναντι στην ωμότητα του Οδυσσέα, ο οποίος χρησιμοποιεί ένα επιχείρημα που δεν μπορεί να καταπραΰνει σε καμία περίπτωση τον πόνο μιας μητέρας, η οποία πρόκειται να χάσει το παιδί της, από την άλλη όμως θα μπορούσε να εύρισκε θετική ανταπόκριση σε όσους είχαν χάσει δικούς τους στον πόλεμο.

Ακολουθεί η ρήση της Πολυξένης (342-78) κατά τη διάρκεια της οποίας προκαλείται πιθανόν η έκπληξη του κοινού, καθώς η απροσδόκητη απόφαση της νεαρής κοπέλας να πεθάνει θεληματικά αλλάζει όλη την ατμόσφαιρα της σκηνής.¹³⁹ Συγκεκριμένα, η ρήση της νεαρής κοπέλας ξεκινάει με την άρνησή της να ικετεύσει τον Οδυσσέα και με την ανακοίνωση της απόφασής της να πεθάνει εκούσια (342-48). Έπειτα, αναπολεί τις όμορφες και ένδοξες στιγμές που έχει περάσει στη ζωή της,

¹³⁷ Για τη φράση αυτή, βλ. Easterling (2012: 245). Σύμφωνα με την Lada-Richards (2008: 505) «ο Χορός της τραγωδίας αποτελεί ένα χρήσιμο υποκατάστατο του κοινού μέσα στο έργο, μια ομάδα “εκ των έσω παρατηρητών”, της οποίας η άμεση έκθεση στο τραγικό πάθος λειτουργεί ως μεσολαβητική και προστατευτική ασπίδα για το πραγματικό κοινό του διονυσιακού θεάτρου στην Αθήνα». Για τον ρόλο του Χορού ως πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού, βλ. επίσης Lada-Richards (2008: 506-07, 509-14), Reckford (1991: 34), Segal (1996: 159), όπου αναφέρεται στον αντίστοιχο ρόλο του Χορού στον *Ἰππόλυτο* του Ευριπίδη & Halliwell (2002: 208-11), όπου εξετάζεται ο ρόλος του Χορού στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή & Γκαστή (2009: 98). Ο Χορός, όπως υποστηρίζει ο Μαρίνης (2018: 79), «καθώς αντιδρά συναισθηματικά αναλαμβάνει επί της ουσίας τον ενδιάμεσο ρόλο μεταξύ θεατή και συλλογικού δρώντος προσώπου». Για την ίδια άποψη, βλ. επίσης Mastrorarde (2010: 93).

¹³⁸ Συνοδινού (2005.2: 114).

¹³⁹ Συνοδινού (2005.2: 133).

συγκρίνοντας αυτή τη γεμάτη τιμές ζωή με την μετέπειτα υποδούλωσή της και επαναλαμβάνει την επιλογή της να πεθάνει παρά να ζήσει μια ταπεινωτική ζωή ως δούλη (349-78).

Η ρήση ξεκινάει με τους στίχους 342-44, *ὄρῳ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδος*, όπου μέσα από τα λόγια της Πολυξένης γίνεται αισθητή η προσπάθεια του Οδυσσέα να αποφύγει τη σωματική επαφή με το θύμα. Το γεγονός ότι η νεαρή κοπέλα, αν και βρίσκεται στην ευάλωτη θέση της αιχμάλωτης και του επικείμενου θύματος, περιγράφει με απόλυτη ψυχραιμία τις σχεδόν «αδέξιες» και «πανικόβλητες» κινήσεις του Οδυσσέα,¹⁴⁰ υπογραμμίζει την αρχοντική της φύση,¹⁴¹ προκαλώντας ενδεχομένως τον θαυμασμό και τη συμπάθεια του κοινού. Η στάση της Πολυξένης σε αντίστιξη με τις αντιδράσεις του Οδυσσέα συμβάλλει στην «αρνητική» σκιαγράφησης του.

Στη συνέχεια, η Πολυξένη αναφέρεται στην τωρινή της κατάσταση και τη συγκρίνει με το παρελθόν, επαναλαμβάνοντας και πάλι το μοτίβο της ευμετάβλητης τύχης (349-68),¹⁴² χωρίς ωστόσο να φαίνεται ότι αποσκοπεί στην πρόκληση *έλεου*, όπως η Εκάβη. Αντιθέτως, η απόφασή της είναι συνειδητή και αντικατοπτρίζει τη γενναιότητα και την αξιοπρέπειά της, γεγονός που πιθανώς προκαλεί τον θαυμασμό του κοινού. Οι αναφορές στον ηθικό ξεπεσμό, τη μετάβαση από την ευτυχία, τα πλούτη, τις τιμές και όλα τα καλά, στη δυστυχία, τη δουλεία και τελικά στον θάνατο δεν γίνονται συνεπώς με απώτερο σκοπό την πρόκληση του οίκτου του Οδυσσέα και κατ' επέκταση του κοινού, αλλά αποτελούν τους βασικούς λόγους που οδήγησαν την Πολυξένη να πάρει τη γενναία απόφαση να «προσφέρει το κορμί της στον Άδη» (368), προκειμένου να αποφύγει μια εξανδραποδισμένη, ανάξια ζωή.

Όπως έχει επισημανθεί και νωρίτερα ο ρόλος του Χορού ως ενδοδραματικού θεατή μπορεί να κατευθύνει έμμεσα μέσω κάποιου σχολίου και τη συναισθηματική

¹⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο περιγράφει στο υπόμνημά της η Συνοδινού (2005.2: 133) την κινησιολογία του Οδυσσέα.

¹⁴¹ Gregory (1999: 87).

¹⁴² Εὐρ. Έκ. 349-68: *τί γάρ με δεῖ ζῆν; ἢ πατὴρ μὲν ἦν ἀναξ / Φρυγῶν ἀπάντων· τοῦτό μοι πρῶτον βίου. / ἔπειτ' ἐθρέφθην ἐλπίδων καλῶν ὑπο / βασιλεῦσι νύμφη, ζῆλον οὐ σμικρὸν γάμων / ἔχουσ', ὅτου δῶμ' ἔστιαν τ' ἀφίξομαι. / δέσποινα δ' ἢ δύστηνος Ἰδαίαισιν ἦ, / γυναιξὶ παρθένοις τ' ἀπόβλεπτος μέτα./ ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ καταθεῖν μόνον. / νῦν δ' εἰμὶ δούλη. πρῶτα μὲν με τοῦνομα / θανεῖν ἐρᾶν τίθησιν οὐκ εἰωθὸς ὄν· / ἔπειτ' ἴσως ἂν δεσποτῶν ὤμων φρένας / τύχοιμ' ἂν, ὅστις ἀργύρου μ' ὠνήσεται, / τὴν Ἔκτορός τε χιτῶν πολλῶν κάσιν, / προσθεῖς δ' ἀνάγκην σιτοποιὸν ἐν δόμοις / σαίρειν τε δῶμα κερκίσιν τ' ἐφεστάναι / λυπρὰν ἄγουσαν ἡμέραν μ' ἀναγκάσει / λέχη δὲ τὰμὰ δοῦλος ὠνήτός ποθεν / χρανεῖ, τυράνων πρόσθεν ἠξιομένα. / οὐ δῆτ' ἀφίημ' ὀμμάτων ἐλευθέρων / φέγγος τόδ', Αἴδη προστιθεῖσ' ἐμὸν δέμας.*

αντίδραση του κοινού. Το ίδιο μπορούμε να εικάσουμε ότι συμβαίνει και στους στίχους 379-81, όπου ο Χορός κάνει λόγο για το πόσο θαυμαστή και λαμπρή είναι η συμβολή των ανθρώπων που ανήκουν σε αρχοντική γενιά αναφερόμενος στην Πολυξένη (*δεινός χαρακτήρ κάπισημος ἐν βροτοῖς / ἐσθλῶν γενέσθαι, κάπι μείζον ἔρχεται / τῆς εὐγενείας ὄνομα τοῖσιν ἀξίοις*). Το σχόλιο αυτό θα μπορούσε να διεγείρει μια ανάλογη ανταπόκριση του κοινού προκαλώντας τον θαυμασμό και τη συμπάθεια του για τη νεαρή κοπέλα.

Ἐπειτα από τη ρήση της Πολυξένης και το σχόλιο του Χορού, παίρνει τον λόγο η Εκάβη, η οποία έχοντας ακούσει την απόφαση της κόρης της να πεθάνει θεληματικά, στρέφεται στον Οδυσσέα, προκειμένου να τον πείσει να θυσιάσουν αυτή στον τάφο του Αχιλλέα αντί για την Πολυξένη (382-401). Στους στίχους 402-43 εκτυλίσσεται η τελευταία συζήτηση ανάμεσα στην Πολυξένη και την Εκάβη. Λίγο πριν ολοκληρωθεί το πρώτο επεισόδιο του έργου παρακολουθούμε την έντονα φορτισμένη σκηνή ανάμεσα στην μητέρα και την νεαρή κόρη, οι οποίες βλέπονται για τελευταία φορά πριν από την θυσία. Τα λόγια της Πολυξένης στους στίχους 402-14 φορτίζουν συγκινησιακά την ατμόσφαιρα, προκαλώντας πιθανότατα τον οίκτο και τη συμπόνια των θεατών τόσο για την ίδια όσο και για την μητέρα της. Η εικόνα μιας νεαρής κοπέλας να αποχαιρετάει την ηλικιωμένη και ταλαιπωρημένη μητέρα της λίγο πριν τον θάνατό της αποτελεί από μόνη της μια εικόνα άξια πρόκλησης οίκτου. Συγκεκριμένα, η Πολυξένη διεγείρει τον ἔλεον του κοινού για την Εκάβη μέσω των φράσεων *ὦ τάλαινα* (404) και *σὸν γέροντα χρῶτα* (405-6) υπογραμμίζοντας την τραγική κατάσταση της μητέρας της, η οποία εκτός από ηλικιωμένη είναι και μια γυναίκα που έχει υποστεί πολλές συμφορές της μοίρας.

Η συγκίνηση κλιμακώνεται ακόμη περισσότερο στους στίχους 409-13, όπου η Πολυξένη απευθύνεται στη μητέρα της με λόγια που φανερώνουν την αγάπη της για την Εκάβη και τη σχεδόν συγκινητική σχέση ανάμεσα σε μητέρα και κόρη: *ὦ φίλη μοι μῆτερ, ἡδίστην χέρα / δὸς καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι* (409-10). Η προσφώνηση *ὦ φίλη μῆτερ* και οι σκηνοθετικές οδηγίες που υποδεικνύουν ότι στη συγκεκριμένη σκηνή η Πολυξένη αγγίζει τη μητέρα της συνέβαλλαν στη συναισθηματική διασύνδεση του κοινού με τις δύο γυναίκες.¹⁴³ Η κινησιολογία της Πολυξένης στη συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί βασικό στοιχείο που διεγείρει πιθανόν τη

¹⁴³ Όπως υποστηρίζει η Shisler (1945: 384) «ένα μέσο έκφρασης του συναισθήματος είναι η αγκαλιά, η προσκόλληση ή το άγγιγμα».

συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού και φυσικά δεν θα άφηνε ασυγκίνητους τους θεατές. Η φράση *ὡς οὐ ποτ' αὖθις, ἀλλὰ νῦν πανύστατον / ἀκτῖνα κύκλον θ' ἡλίου προσόμοιαι* («γιατί βλέπω το φως του ήλιου για τελευταία φορά· ποτέ πια δεν θα τον ξαναδώ», 411-12) σε συνδυασμό με τη φράση *ὦ μητερ, ὦ τεκοῦσ', ἄπειμι δὴ κάτω* («μάννα μου, συ που με γέννησες, πάω στον Κάτω Κόσμο», 414) κορυφώνουν τη συγκινησιακή φόρτιση της σκηνής λίγο πριν χωριστούν για πάντα μητέρα και κόρη.

Στους στίχους 415-43 παρακολουθούμε μεταξύ Εκάβης και Πολυξένης μια στιχομυθία, η επιλογή της οποίας, όπως υποστηρίζει και η Mossman,¹⁴⁴ αυξάνει τη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής. Στο χωρίο αυτό σχεδόν κάθε στίχος «ξεχειλίζει» από συναίσθημα, καθώς εντοπίζεται πλήθος εκφράσεων που φανερόνουν διάχυτα την απελπισία και τη θλίψη της μητέρας για τον επικείμενο χαμό της κόρης της, επιδιώκοντας πιθανόν με αυτόν τον τρόπο την έκλυση του οίκτου του κοινού.

Πιο αναλυτικά, η καθοδήγηση της αντίδρασης του κοινού προς το αίσθημα του *έλεου* επιτυγχάνεται μέσω της φράσης *οἰκτρὰ σὺ, τέκνον, ἀθλία δ' ἐγὼ γυνή* (417), όπου η Εκάβη χαρακτηρίζει την κόρη της αξιολύπητη και τον εαυτό της δυστυχισμένο. Στον στίχο 419 *οἴμοι· τί δράσω; ποῖ τελευτήσω βίον;* εντοπίζεται το επιφώνημα *οἴμοι* που διεγείρει το αίσθημα της συμπόνιας και η ερώτηση «τι να κάνω;» που φανερόνει την απόγνωση της μητέρας. Την ερώτηση αυτή συναντούμε συχνά να την απευθύνουν οι τραγικοί ήρωες στους εαυτούς τους, όταν πρέπει να πάρουν αποφάσεις σε κρίσιμες στιγμές,¹⁴⁵ ενώ θα μπορούσε επίσης να αποσκοπεί στην αφύπνιση του κοινού και στην καθοδήγησή τους προς το αίσθημα της ανησυχίας και του οίκτου για την κατάσταση της Εκάβης. Η συμπόνια του κοινού εντείνεται ενδεχομένως και στα εξής σημεία: *ἡμεῖς δὲ πενήκοντά γ' ἄμμοροι τέκνων* (421), όπου η υπερβολή των πενήντα παιδιών υπογραμμίζει έντονα την τραγική κατάσταση της ηρωίδας, η οποία είναι στερημένη πλέον σχεδόν από όλα της τα παιδιά, μέσω της φράσης *πασῶν ἀθλιωτάτην* (423), η οποία αποτελεί τον πιο εύστοχο χαρακτηρισμό για την Εκάβη που αποτελεί έρμαιο της μοίρας της και υποφέρει από δυσβάσταχτες συμφορές και μέσω του στίχου *ὦ τῆς ἀώρου θύγατερ ἀθλία τύχης* (425), όπου γίνεται λόγος για τον πρόωρο θάνατο

¹⁴⁴ Mossman (1995: 57).

¹⁴⁵ Εὐρ. *Μήδ.* 1042: *αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται* (η Μήδεια στο μεγάλο της δίλημμα να σκοτώσει ή να μη σκοτώσει τα παιδιά της), Εὐρ. *ΗΜ* 1157: *οἴμοι, τί δράσω; ποῖ κακῶν ἐρημίαν* (ο Ηρακλής αφού συνειδητοποίησε ότι ήταν φονιάς της οικογένειάς του), Εὐρ. *Φοίν.* 1310: *οἴμοι, τί δράσω; πότερ' ἔμαυτὸν ἢ πόλιν* (ο Κρέων μετά τον θάνατο του γιου του κι ενώ η πόλη πολιορκείται ακόμη), πρβλ. Συνοδινού (2005.2: 159).

της Πολυξένης. Σύμφωνα με τη Συνοδινού,¹⁴⁶ «ο πρόωρος θάνατος είναι ο πιο απαρηγόρητος θάνατος» και το γεγονός ότι η Εκάβη βρίσκεται στη δυσάρεστη θέση να «δει» το παιδί της να πεθαίνει άδικα πριν από αυτή φορτίζει συγκινησιακά τη σκηνή και αποσκοπεί ενδεχομένως στη διέγερση του οίκτου και τη συμπάθειας και για τις δύο ηρωίδες.

Στη στιχομυθία που αναλύουμε η συναισθηματική εμπλοκή του κοινού επιτυγχάνεται πιθανόν και από τα λόγια της Πολυξένης. Συγκεκριμένα, ο στίχος *ἄνυμφος ἀνυμέναιος ὦν μ' ἐχρῆν τυχεῖν* (416), όπου η νεαρή κοπέλα αναφέρεται στο γεγονός ότι δεν πρόλαβε να παντρευτεί πριν πεθάνει, αυξάνει τη συγκίνηση της σκηνής, καθώς τονίζεται για άλλη μια φορά το νεαρό της ηλικίας της και το πόσο άδικη υπήρξε η απόφαση να οδηγηθεί σε θυσία στον τάφο του Αχιλλέα. Επιπλέον και στον στίχο *ὦ στέρνα μαστοί θ', οἷ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως* (424), η προσφώνηση *ὦ* + μέρος του σώματος, όπως υποστηρίζει η Συνοδινού¹⁴⁷ «εκφράζει κορυφαία συγκινησιακή ένταση» που ενισχύεται και από τον ύστατο αποχαιρετισμό *χαῖρ', ὦ τεκοῦσα, χαῖρε Κασσάνδρα τέ μοί* (426), που απευθύνει η Πολυξένη στη «μανούλα» της και την Κασσάνδρα.

Το αίσθημα του οίκτου του κοινού κορυφώνεται ενδεχομένως στους στίχους 428-30, Πολ. *ὄ τ' ἐν φιλίπποις Θρηζί Πολύδωρος κάσις / Ἐκ. εἰ ζῆι γ'· ἀπιστῶ δ'· ὦδε πάντα δυστυχῶ* / Πολ. *ζῆι καὶ θανούσης ὄμμα συγκλήσει τὸ σόν*. Η Πολυξένη αφού έχει αποχαιρετήσει τη μητέρα της και την Κασσάνδρα λίγο πριν τον θάνατό της, αποχαιρετάει και τον αδερφό της Πολύδωρο. Η Πολυξένη αναφέρεται στον μικρό αδερφό της προσπαθώντας να παρηγορήσει τη μητέρα της με τη σκέψη ότι ο Πολύδωρος ζει ακόμα ανάμεσα στους Θράκες. Η Εκάβη ωστόσο «σαν από κάποια σκοτεινή προαίσθηση, ούτε αυτό το θεωρεῖ βέβαιο».¹⁴⁸ Στον διάλογο ανάμεσα στη μητέρα και την κόρη υπάρχει μια έντονη τραγική ειρωνεία, καθώς ενώ το κοινό γνωρίζει πολύ καλά ότι ο Πολύδωρος είναι νεκρός, οι δύο γυναίκες αγνοούν αυτή την πληροφορία.¹⁴⁹ Η πρωταγωνίστρια με τον στίχο *εἰ ζῆι γ'· ἀπιστῶ δ'· ὦδε πάντα δυστυχῶ* (429), χωρίς να το γνωρίζει λέει μια μεγάλη αλήθεια. Η επιλογή του Ευριπίδη να «βάλει» την Εκάβη να ξεστομίσει αυτή την αλήθεια που σχετίζεται με

¹⁴⁶ Συνοδινού (2005.2: 161).

¹⁴⁷ Συνοδινού (2005.2: 161).

¹⁴⁸ Τη φράση εντός των εισαγωγικών δανείζομαι από τον Lesky (2003: 107).

¹⁴⁹ Για την τραγική ειρωνεία της σκηνής, βλ. Battezzato (2018: 130).

την επόμενη συμφορά που θα αντιμετωπίσει βλέποντας τον γιο της νεκρό, είναι εμφανές ότι αποσκοπούσε στην καθοδήγηση του κοινού προς τον *ἔλεον* για τη δύστυχη μάνα και στη συγκινησιακή φόρτιση της σκηνής. Παρόμοια αντίδραση εκ μέρους του κοινού αναμένεται και από τους επόμενους στίχους, όπου η Εκάβη επισημαίνει και από μόνη της ότι την «πέθαναν οι συμφορές της πριν από τον Χάρο» (*τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο*, 431), αναφερόμενη στον συναισθηματικό θάνατο που έχει επέλθει πριν από τον κανονικό και την έχει καταρρακώσει.

Επιπρόσθετα, μέσα από τα λόγια της Πολυξένης όταν απευθύνεται στον Οδυσσέα λίγο πριν αναχωρήσουν από τη σκηνή, πληροφορούμαστε για τα δάκρυα που τρέχουν από τα μάτια της νεαρής κοπέλας ακούγοντας τους θρήνους της μητέρας της, *ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν / θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτήκω γόοις* (433-34). Οι θρήνοι της μητέρας κάνουν την καρδιά της Πολυξένης να «λιώσει» και την αντίστοιχη επίδραση έχουν για την Εκάβη και τα δάκρυα της κόρης της. Πρόκειται για μια σκηνή πολύ συγκινητική, μέσω της οποίας μπορούμε εύλογα να υποστηρίξουμε ότι ο Ευριπίδης επιζητούσε μια παρόμοια αντίδραση από το κοινό, όπως αυτή που περιγράφεται με το ρήμα *ἐκτῆκιν*. Η πληθωρική αναφορά στα δάκρυα¹⁵⁰ της Πολυξένης ως συναισθηματική αντίδραση του δραματικού χαρακτήρα στα δεινά που τον πλήττουν παρέχει στους θεατές μια αποδεκτή διέξοδο από τον χείμαρρο των παθών.

Το πρώτο επεισόδιο ολοκληρώνεται με τα λόγια της Εκάβης στους στίχους 438-40 όπου η συναισθηματική κορύφωση αποσκοπεί στο να προκαλέσει τη θυμική συμμετοχή του κοινού στα πάθη της Εκάβης (*οἶ' ἡγώ, προλείπω, λύεται δέ μου μέλη. / ὦ θύγατερ, ἄψαι μητρός, ἔκτεινον χέρα, / δός, μὴ λίπηις μ' ἄπαιδ'. ἀπωλόμην, φίλοι*). Στο σημείο αυτό η πρωταγωνίστρια χρησιμοποιεί ένα επιφώνημα οίκτου, ἄλγους και οι ασύνδετες προτάσεις φανερώνουν τη συγκινησιακή κορύφωση, μέσω των απελπισμένων επικλήσεων της μάνας προς το παιδί της που χάνεται,¹⁵¹ γεγονός που δεν θα άφηνε ασυγκίνητο το κοινό. Οι φράσεις «λύθησαν οι αρμοί μου» (438), «αγκάλιασέ με, ἄπλωσέ μου το χέρι σου, δός μου το» (439-40) αποτελούν σκηνοθετικές οδηγίες οι οποίες φανερώνουν τη στάση σώματος της Εκάβης, η οποία πλέον πέφτει στο έδαφος¹⁵²

¹⁵⁰ Για τα δάκρυα ως δείκτες συναισθηματικής ανταπόκρισης, βλ. Lada-Richards (2008: 509-10). Πρβλ. επίσης παραπάνω, σελ. 37, υποσ. 104.

¹⁵¹ Για τη συγκίνηση που προκαλείται στους συγκεκριμένους στίχους κάνει λόγο ο Conacher (1961: 16), ο Collard (1991.1: 152) και η Συνοδινού (2005.2: 165).

¹⁵² Gregory (1999: 96), Mossman (2005: 57-58). Ο Bremmer (1991: 26) αναφέρει ότι «το να κάθεται κάποιος ήρωας ή να κυλιέται στο έδαφος παρατηρείται συχνά στην περίπτωση του θρήνου και πολλές

και προσπαθεί να κρατήσει κοντά της την κόρη της που πρόκειται να θυσιαστεί. Η στάση αυτή της πρωταγωνίστριας αποτελεί ένα βασικό στοιχείο πρόκλησης οίκτου των θεατών για την δυστυχισμένη μητέρα.¹⁵³ Η κορύφωση της τελευταίας αυτής συνάντησης ανάμεσα στην Πολυξένη και την Εκάβη εκδηλώνεται μέσω του ρήματος *ἀπωλόμην* (440), το οποίο δηλώνει την ολοκληρωτική καταστροφή της. Τα τελευταία λόγια της Εκάβης προς την κόρη της λίγο πριν τη θυσία εκφράζουν για ακόμη μια φορά την έσχατη απόγνωση της δυστυχισμένης μητέρας. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με μια κατάρα της Εκάβης για την Ελένη που είναι υπεύθυνη για όλη τη συμφορά: *ὥς τὴν Λάκαιναν σύγγονον Διοσκόροιν / Ἑλένην ἴδοιμι· διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων / αἴσχιστα Τροίαν εἶλε ταὴν εὐδαίμονα* (441-43). Η Εκάβη εύχεται για την Ελένη να τιμωρηθεί και να οδηγηθεί και αυτή στον θάνατο, καθώς «ρήμαξε με τον πιο ατιμωτικό τρόπο την ευτυχισμένη Τροία».¹⁵⁴

φορές αποτελεί δείγμα αυτοταπείνωσης». Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η στάση της Εκάβης δεν αποτελεί στοιχείο αυτοταπείνωσης, αλλά παρακινεί το κοινό να μοιραστεί τον πόνο της και να την ελεηθεί.

¹⁵³ Την εικόνα της δύστυχης μητέρας, η οποία βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος χαρακτηρίζει συνταρακτική ο Ιακώβ (2001: 86-87).

¹⁵⁴ Η γνησιότητα των στίχων 441-43 έχει αμφισβητηθεί. Ο Diggle (1984.1) υιοθετεί την αθέτηση των στίχων 441-43 που υποστηρίζει ο Dindorf (1834-1863), ενώ ο Hermann (1831) τους αποδίδει στον Χορό. Ένα από τα βασικά επιχειρήματα υπέρ της αθέτησης των συγκεκριμένων στίχων είναι ότι η Εκάβη δεν μπορεί να συνεχίζει να μιλάει για άλλους τρεις στίχους μετά από τον στίχο 440, όπου υποστηρίζεται ότι η φράση *ἀπωλόμην, φίλαι*, υποδηλώνει ότι η Εκάβη είναι λιπόθυμη. Η άποψη αυτή δεν βασίζεται σε στέρεο έδαφος, καθώς μπορεί η φράση *οἱ ἴω, προλείπω, λύεται δέ μου μέλη* (438) να υποδηλώνει μια αδυναμία της Εκάβης, ωστόσο το ρήμα *ἀπωλόμην* δεν αποτελεί σαφή ένδειξη ότι η πρωταγωνίστρια όντως λιποθυμεί. Είναι πιο εύλογο να υποθέσουμε ότι ο στίχος αυτός αποτελεί ένα σχόλιο για τη ζωή της που καταστρέφεται παρά για την παρούσα κατάσταση της υγείας της. Η Συνοδινού (2005.2: 166) προς επίρρωση αυτής της άποψης αναφέρει τρία αντίστοιχα παραδείγματα, κατά τα οποία ένας τραγικός ήρωας, ενώ δηλώνει ότι λιποθυμεί συνεχίζει να μιλάει. Συγκεκριμένα, ο Πηλέας στην *Ανδρομάχη*, ενώ φαίνεται να λιποθυμά συνεχίζει να συνδιαλέγεται και συνέρχεται πολύ γρήγορα (*Ανδρ.* 1077-78: *οὐδὲν εἰμ' ἀπωλόμην. / φρούδη μὲν αὐδή, φροῦδα δ' ἄρθρα μου κάτω*). Αντίστοιχο παράδειγμα εντοπίζεται και στους *Ηρακλείδες*, όπου ο Ιόλαος αφού δηλώσει ότι χάνεται και λύνονται τα μέλη του, εξακολουθεί να μιλάει για άλλους πέντε στίχους (*Ηρακλ.* 602-7, *ὦ παῖδες, οἰχόμεσθα· λύεται μέλη / λύπη· λάβεσθε κὰς ἔδραν μ' ἐρείσατε / αὐτοῦ πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες κάρα. / ὥς οὔτε τούτοις ἤδομαι πεπραγμένοις, / χρησιμοῦ τε μὴ κρανθέντος οὐ βιώσιμον· / μείζων γὰρ ἄτη· συμφορὰ δὲ καὶ τάδε*). Τέλος, παρόμοιο παράδειγμα εντοπίζεται και στην *Ἑκάβη*, όπου μετά το ρήμα *ἀπωλόμην* του στίχου 683, η πρωταγωνίστρια συνεχίζει τον κομμό για τον θάνατο της κόρης της μαζί με τον Χορό. Τα άλλα επιχειρήματα σχετικά με την αθέτηση των στίχων σχετίζονται με την άποψη του Collard (1991.1: 152) ότι οι στίχοι νοηματικά δεν έχουν θέση στο κείμενο και ότι το *ὥς* του στίχου 441 είναι επικός τύπος που δεν χρησιμοποιείται συχνά από τους αττικούς συγγραφείς. Και τα δύο επιχειρήματα αντικρούουν πειστικά ο Kovacs και η Συνοδινού, υποστηρίζοντας ότι η υπαιτιότητα της Ελένης για τις συμφορές του Τρωικού πολέμου και οι κατάρες εντοπίζονται συχνά στα τρωικά έργα του Ευριπίδη και ότι ο τύπος *ὥς* μπορεί να είναι σπάνιος στην τραγωδία, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν χρησιμοποιείται καθόλου. Λαμβάνοντας υπόψη τα επιχειρήματα που αναλύσαμε παραπάνω μπορούμε να ταχθούμε, πάντα με επιφύλαξη, υπέρ της γνησιότητας των στίχων 441-43. Η απόδοσή τους στην Εκάβη συμβάλλει στην εξέλιξη του έργου και συνάδει με την παρατήρηση του Lesky (2003: 107) ότι «μέσα από όλο το πάθος προβάλλει, σαν μια στιγμιαία έκλαμψη, η λαχτάρα για εκδίκηση, που θα αποβεί αργότερα καθοριστική για τη συμπεριφορά της Εκάβης». Ο Ευριπίδης προβάλλοντας την Εκάβη με αυτόν τον τρόπο

Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτει το συμπέρασμα ότι ο τραγικός ποιητής αποσκοπεί στην πρόκληση τριών κυρίως συναισθημάτων, τον *έλεον* για την Εκάβη, την αντιπάθεια για τον Οδυσσέα και τον θαυμασμό για την Πολυξένη. Συγκεκριμένα, διακρίνουμε την πρόθεση του ποιητή να σκιαγραφήσει «θετικά» την Εκάβη, η οποία προκαλεί τη συγκίνηση του κοινού και «αρνητικά» τον Οδυσσέα, ο οποίος διαστρεβλώνει τα γεγονότα και παρουσιάζεται ψυχρός, παρακινώντας την αντίστοιχη «αρνητική» συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού. Η αντίθεση ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες υπογραμμίζει ακόμη περισσότερο το πόσο άξια λύπησης είναι η Εκάβη και το πόσο «ρηχός» συναισθηματικά είναι ο Οδυσσέας. Αντιστικτικά προς τον Οδυσσέα λειτουργεί και η ηθογραφική παρουσίαση της Πολυξένης που γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλείται ο θαυμασμός του κοινού για το ήθος της, το θάρρος της και την αξιοπρέπεια της.

Με την ολοκλήρωση του Α΄ Επεισοδίου η Πολυξένη αποχωρεί από τη σκηνή μαζί με τον Οδυσσέα και η Εκάβη πέφτει στο έδαφος συντετριμμένη από τη συμφορά που τη

Α΄ Στάσιμο (444-483) βρήκε (*λύεται δέ μου μέλη*, 438). Ακολουθεί το πρώτο στάσιμο του Χορού (444-83), το οποίο, όπως

αναφέρει ο Lesky,¹⁵⁵ είναι «μια μοναδική εναγώνια ερώτηση των αιχμάλωτων γυναικών για το πού θα τις οδηγήσει ο δρόμος της σκλαβιάς τους». Ο Ιακώβ¹⁵⁶ σχετικά με το Α΄ Στάσιμο επισημαίνει ότι λειτουργεί σαν «αυλαία», καθώς μεσολαβεί ανάμεσα στην έξοδο της Πολυξένης που πρόκειται να θυσιαστεί στον τάφο του Αχιλλέα και την εμφάνιση του Ταλθύβιου, ο οποίος περιγράφει στο δεύτερο επεισόδιο τη θυσία και τη

προετοιμάζει διακριτικά και έμμεσα το κοινό για μια διαφορετική Εκάβη, περισσότερο εκδικητική, όπως αυτή θα παρουσιαστεί στο δεύτερο μέρος του έργου. Για το ζήτημα σχετικά με τον οβελισμό των στίχων και την επιχειρηματολογία που παραθέτω συμβουλευτικά τον Kovacs (1996: 61-63) και τη Συνοδικού (2005.2: 166-67).

¹⁵⁵ Lesky (2003: 107).

¹⁵⁶ Πρβλ. Ιακώβ (1982: 182). Για τον Ιακώβ (1982: 155) «η πλέον πρόδηλη περίπτωση χορικού-“αυλαίας” είναι εκείνη κατά την οποία ένα πρόσωπο εγκαταλείπει τη σκηνή, για να εκτελέσει μια αποστολή που προγραμματίσει επί σκηνής. Όταν μετά το χορικό επιστρέφει το ίδιο πρόσωπο ή κάποιος εκπρόσωπός του, είναι αυτονόητο ότι αναλώθηκε ένα μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα, ανάλογα με την απόσταση του εξωσκηνικού χώρου και τη φύση της δράσης, χωρίς βέβαια, να καθορίζεται ακριβέστερα αυτό το χρονικό διάστημα. Για τον θεατή είναι αρκετό να γνωρίζει ότι συντελέστηκε ένα γεγονός που θα έχει ουσιαστικό αντίκτυπο στα πρόσωπα της σκηνής: ο θεατής δηλαδή ενδιαφέρεται για την εξωσκηνική δράση μόνο κατά το μέτρο που αυτή είναι προϋπόθεση για μια σκηνική αντίδραση». Σύμφωνα με τον μελετητή (1982: 182) στις σκηνές φόνου το στάσιμο λειτουργεί ως αυλαία, μόνο όταν το θύμα –όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της Πολυξένης– έχει επίγνωση ότι πρόκειται να χάσει τη ζωή του.

γενναία στάση της ηρωίδας. Το στάσιμο αυτό ουσιαστικά αποτελεί ένα «διάλειμμα» κατά τη διάρκεια του οποίου πραγματοποιείται η θυσία της Πολυξένης εκτός σκηνής.¹⁵⁷

Στον σκηνικό χώρο βρίσκεται η καταρρακωμένη Εκάβη και ο Χορός. Ο γυναικές του Χορού στην α' στροφή και αντιστροφή και στη β' στροφή διατυπώνουν τις εναγώνιες ερωτήσεις τους σχετικά με την τύχη που τις περιμένει και σχετικά με τον τόπο στον οποίο θα οδηγηθούν. Η β' αντιστροφή περιλαμβάνει τον θρήνο τους για τη χαμένη τους οικογένεια, την υποδούλωσή τους και την απομάκρυνσή τους από την πατρίδα τους την Τροία.¹⁵⁸

Η αγωνία και η θλίψη του Χορού εντοπίζεται σε μια βασική ερώτηση: *ποι με τὰν μελέαν πορεύσεις;* (447). Η κύρια ανησυχία του Χορού έπειτα από τη θυσία της Πολυξένης είναι πού θα μεταφερθούν και ποια θα είναι η τύχη τους. Με τη λέξη *μελέαν* ο Ευριπίδης καταφέρνει να προσδώσει καταθλιπτικό τόνο σε όλη την ωδή του Χορού, ήδη από την αρχή, καθώς οι γυναίκες του Χορού αναγκάζονται ουσιαστικά να πάρουν τον δρόμο της δουλείας, χωρίς να έχουν καν τη δυνατότητα να διαλέξουν τον θάνατο, όπως έκανε η Πολυξένη.¹⁵⁹ Οι πρώτοι προορισμοί στους οποίους αναφέρεται ο Χορός είναι η Πελοπόννησος και η Θεσσαλία, ενώ στη β' αντιστροφή αναφέρει ως πιθανό προορισμό τη Δήλο. Ο Χορός και πάλι διατυπώνει τις εναγώνιες ερωτήσεις του και κάνει λόγο για την πικρή ζωή που αναμένεται να ζήσει. Στους στίχους *ἦ νάσων, ἀλήρει / κώπαι πεμπομέναν τάλαι- / ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις* (455-57) εντοπίζονται σήματα συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού, καθώς τόσο ο αυτοπροσδιορισμός *τάλαινα* (456), όσο και ο χαρακτηρισμός της μελλοντικής ζωής των γυναικών με το επίθετο *οἰκτρά* (457) παρέχουν ως πρότυπο συναισθηματικής αντίδρασης τον *ἔλεον*.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Η Gregory (1999: 97) αναφερόμενη στο πρώτο στάσιμο του Χορού επισημαίνει το εξής: «the first stasimon occupies the interval during which Polyxena's sacrifice takes place off stage». Η ίδια αναφέρει και άλλα δύο παραδείγματα τραγωδιών, στις οποίες μια χορική ωδή καλύπτει την ίδια περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας πραγματοποιείται μια ανθρώπινη θυσία. Πρόκειται για τις *Φοίνισσες* (1019-66) και την *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι* (1510-31).

¹⁵⁸ Για μια συνοπτική παρουσίαση και ανάλυση του Α' Στάσιμου, βλ. Collard (1991.1: 152-54), Gregory (1999: 97-98) & Συνοδινού (2005.2: 169-70).

¹⁵⁹ Την άποψη αυτή διατυπώνει η Mossman (1995: 82), εντοπίζεται ωστόσο και στο υπόμνημα της Συνοδινού (2005.2: 171-72).

¹⁶⁰ Η Mossman (1995: 79) υποστηρίζει ότι οι στίχοι 456-57, *τάλαιναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις*, ίσως αντικατοπτρίζουν τα λόγια της Πολυξένης στους στίχους 362-64, *προσθεῖς δ' ἀνάγκην σιτοποιὸν ἐν δόμοις / σαίρειν τε δῶμα κερκίσιν τ' ἐφεστάναι / λυπρὰν ἄγουσαν ἡμέραν μ' ἀναγκάσει*. Στα λόγια και των δύο περιγράφεται όλη η δυστυχία που χαρακτηρίζει μια ζωή υποδούλωσης.

Ο τελευταίος πιθανός προορισμός τον οποίο αναφέρουν οι τρωαδίτισσες γυναίκες του Χορού είναι η Αθήνα. Εκεί, όπως φαίνεται από τους στίχους 466-74,¹⁶¹ δεν τους επιφυλάσσεται η χειρότερη μοίρα, αν πρόκειται να υφαινούν στον πέπλο της θεάς Αθηνάς παραστάσεις από πομπές αρμάτων και τιτανομαχίες. Οι στίχοι αυτοί σε συνδυασμό με τους στίχους 462-65 (*σὸν Δηλιάσιν τε κού- / ραισιν Ἀρτέμιδος θεᾶς / χρυσέαν τ' ἄμπυκα τόξα τ' εὐλόγησω;*) που προηγήθηκαν, όπου ο Χορός αναφέρεται στους ύμνους προς τη θεά Ἄρτεμη, αποφορτίζουν σε ένα βαθμό την ατμόσφαιρα, καθώς περιγράφονται εικόνες που ξεφεύγουν από τη θλίψη και τις συμφορές του πολέμου. Στην ωδή αυτή, ο Χορός περιγράφει τις περιοχές στις οποίες ενδεχομένως θα μεταφερθεί, ως ευλογημένες, γεμάτες ομορφιά. Οι γυναίκες του Χορού φαντάζονται ότι θα συμμετέχουν στις τιμές και τους ύμνους προς τιμὴν θεοτήτων, όπως η Αθηνά και η Ἄρτεμις, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα που πρόκειται να αντιμετωπίσουν. Το κοινό, όπως υποστηρίζει η Visvardi,¹⁶² γνωρίζει ότι οι γυναίκες του Χορού, ως αιχμάλωτες δεν μπορούν να συμμετάσχουν σε αυτές τις λατρευτικές διαδικασίες και το γεγονός αυτό εντείνει ενδεχομένως το αίσθημα του οίκτου που νιώθουν για αυτές. Η επιλογή μιας ωδής στην οποία ο Χορός ξεφεύγει από την πραγματικότητα του μύθου και μετακινείται στην πραγματικότητα του κοινού ίσως προσέφερε ένα είδος συναισθηματικής ανάπαυλας για το κοινό και δημιούργησε μια έντονη αντίθεση με την τελευταία αντιστροφή, στην οποία ο Χορός θρηνεί για τη χαμένη του οικογένεια και την πατρίδα του. Όπως σημειώνει η Mossman,¹⁶³ ο Χορός προσγειώνεται απότομα στην πραγματικότητα έπειτα από αυτό το «φανταστικό του ταξίδι».

Στη β' αντιστροφή ο θρήνος του Χορού είναι έντονος και «παρέχει τη δυνατότητα της επιθυμητής και αρμόζουσας ανταπόκρισης του κοινού».¹⁶⁴ Η επανάληψη της λέξης *ἄμοι* που εντοπίζεται στους στίχους 475-76 (*ἄμοι τεκέων εμῶν, / ἄμοι πατέρων χθονός θ'*) σε συνδυασμό με την αναφορά στην απώλεια των παιδιών, των γονιών και της πατρίδας καθοδηγεί τη συναισθηματική αντίδραση του κοινού προς τον ἔλεον για τις τρωαδίτισσες σκλάβες που έχουν χάσει τα πάντα. Η συναισθηματική διασύνδεση

¹⁶¹ Εὐρ. Έκ. 466-74: *ἡ Παλλάδος ἐν πόλει / ταὰς καλλιδίφρους Ἀθα- / ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ / ζεύξομαι ἄρα πῶ- / λους ἐν δαιδαλέαισι ποι- / κίλλουσ' ἀνθροκρόκοισι πῆ- / ναις ἢ Τιτάνων γενεάν, / τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρωι κοιμί- / ζει φλογμῶι Κρονίδας;*

¹⁶² Visvardi (2011: 276-78).

¹⁶³ Συγκεκριμένα η Mossman (1995: 81) υποστηρίζει ότι «the chorus comes suddenly down to earth after their flight of fancy».

¹⁶⁴ Για τη φράση στα εισαγωγικά, βλ. Γκαστή (2009: 99).

των θεατών επιτυγχάνεται πιθανόν και μέσω της φράσης *ἐγὼ δ' ἐν ξείναι χθονὶ δὴ κέκλημαι δούλα* (480-81). Ο Χορός φαίνεται ότι δεν ξεχνάει την ιδιότητά του ως σκλάβας από την αρχή μέχρι το τέλος του στάσιμου,¹⁶⁵ ενώ τονίζει ότι θα βρίσκεται σε ξένο τόπο, υπενθυμίζοντας και πάλι στο κοινό τη συμφορά της απομάκρυνσης από την πατρίδα.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η πρόθεση του ποιητή ήταν όχι τόσο η ταύτιση των θεατών αποκλειστικά με την Εκάβη, την Πολυξένη ή τον Χορό, αλλά η εστίαση στην αρνητική πλευρά του πολέμου και στις συμφορές που μπορεί αυτός να επιφέρει. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το έργο γράφτηκε κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, μπορούμε να αναλογιστούμε ότι οι θεατές δημιουργούσαν μια αναλογία ανάμεσα στα μυθικά πολεμικά γεγονότα και τη δική τους ταραγμένη εποχή,¹⁶⁶ γεγονός που τους οδηγούσε στην ταύτιση με τις γυναίκες του Χορού μέσα από τον φόβο για τους ίδιους τους εαυτούς.¹⁶⁷ Είναι πιθανό πως το κοινό καθίσταται περισσότερο ευεπίφορο σε μια συναισθηματική εμπλοκή με τις γυναίκες του Χορού, μέσω των λεπτομερειών που αναφέρονται σχετικά με τη λατρευτική πραγματικότητα της Αθήνας, καθώς με αυτόν τον τρόπο μειώνεται η χρονική απόσταση από την ιστορική και θρησκευτική πραγματικότητα του 5^{ου} αιώνα.

Το δεύτερο επεισόδιο του έργου ξεκινάει με τον Ταλθύβιο, τον κήρυκα των Αχαιών, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή ως αγγελιαφόρος για να ανακοινώσει τον θάνατο της Πολυξένης και να περιγράψει τα όσα συνέβησαν κατά τη διάρκεια της θυσίας. Ο Ταλθύβιος σε αντίθεση με τον Οδυσσέα παρουσιάζεται πιο φιλικός και εκφράζει τη συμπάθειά του προς την Εκάβη. Συγκλονισμένος από το θέαμα της ηλικιωμένης γυναίκας που

¹⁶⁵ Gregory (1999: 98).

¹⁶⁶ Την παρατήρηση αυτή κάνει ο Ιακώβ (2001: 61), ο οποίος αναφέρει ότι τα περισσότερα έργα του Ευριπίδη είναι γραμμένα κατά την περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου και αντλούν το θέμα τους από τον τρωικό μύθο. Το γεγονός αυτό, κατά τον μελετητή, πιθανόν να οδηγούσε το κοινό στο να δημιουργήσει μια αναλογία ανάμεσα στην πραγματικότητα και σε αυτό που παρακολουθούσε επί σκηνής.

¹⁶⁷ Κατά τον Αριστοτέλη το πιο ταιριαστό είδος ανταπόκρισης στην τραγωδία είναι ο έλεος για τους άλλους και ο φόβος για τον ίδιο μας τον εαυτό. Βλ. Segal (1996: 153-157), Ιακώβ (2001: 69-74) & Lada-Richards (2008: 498).

βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος, αναρωτιέται για την θεϊκή πρόνοια (488-98) και ανασηκώνει την πρώην βασίλισσα από το έδαφος (499-500).¹⁶⁸

Ο λόγος του Ταλθύβιου είναι συναισθηματικά φορτισμένος και ο ίδιος φαίνεται να συνειδητοποιεί περισσότερο από τον Οδυσσέα την αστάθεια της ανθρώπινης τύχης. Η συμπάθεια και η συμπόνια του προς την Εκάβη εκφράζεται έντονα και σήματα συναισθηματικής αντίδρασης του κοινού εντοπίζονται ήδη από την είσοδό του στη σκηνή. Ο Ταλθύβιος ερχόμενος στη σκηνή απευθύνεται στον Χορό με τα εξής λόγια: *ποῦ τὴν ἄνασσαν δὴ ποτ' οὔσαν Ἰλίου / Ἐκάβην ἄν ἐξεύροιμι, Τρωιάδες κόραι;* (484-85). Ο χαρακτηρισμός *ἄνασσαν* που χρησιμοποιεί ο Ταλθύβιος για την Εκάβη εκφράζει τον σεβασμό του για την πρώην βασίλισσα, καθώς φαίνεται ότι αναγνωρίζει τη βασιλική της ταυτότητα, ακόμη και αν αυτή δεν ισχύει πλέον.¹⁶⁹ Η απάντηση του Χορού εντοπίζεται στους επόμενους στίχους, όπου ο Χορός πληροφορεί τον κήρυκα ότι η Εκάβη βρίσκεται δίπλα του πεσμένη στο έδαφος με καλυμμένο το κεφάλι της (*αὕτη πέλας σοῦ νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί, / Ταλθύβιε, κεῖται συγκεκλημένη πέπλοις*, 486-87). Το γεγονός ότι ο Ταλθύβιος μπαίνοντας στην σκηνή δεν βλέπει την Εκάβη και απευθύνεται στις τρωαδίτισσες σκλάβες σε συνδυασμό με τα λόγια του Χορού κατευθύνουν την προσοχή και το βλέμμα τόσο του Ταλθύβιου, όσο και του κοινού στη μορφή που κείται στο έδαφος.¹⁷⁰ Η Easterling¹⁷¹ κάνει λόγο για διάφορα είδη δειξέων, «επισημάνσεων για τους θεατές, τα οποία υποδηλώνονται από τις λέξεις των κειμένων και η λειτουργία των οποίων είναι να βοηθήσουν τους θεατές να καταλάβουν σε ποιο στοιχείο της σκηνής ή της κατάστασης πρέπει να επικεντρώσουν την προσοχή τους εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή». Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την παρατήρηση μπορούμε να εικάσουμε ότι μια τέτοια «δειξη» / επισήμανση αποτελεί και η λέξη *πέλας*, η οποία μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Χορός ίσως υποδείκνυε στον Ταλθύβιο και με κάποια χειρονομία το πού βρίσκεται η Εκάβη, γεγονός που θα κατηύθυνε σίγουρα την εστίαση του θεατή στη δυστυχισμένη μητέρα.¹⁷² Η στάση της

¹⁶⁸ Για την είσοδο του Ταλθύβιου και τα εισαγωγικά του λόγια, βλ. επίσης Collard (1991.1: 156), Gregory (1999: 104) & Συνοδινού (2005.2: 183).

¹⁶⁹ Συνοδινού (2005.2: 186).

¹⁷⁰ Την παρατήρηση αυτή διατυπώνει η Mossman (1995: 58-59), η οποία αναφέρει πως το γεγονός ότι ο Ταλθύβιος ερχόμενος στη σκηνή δεν απευθύνεται σε κάποιο πρωταγωνιστικό πρόσωπο, όπως συμβαίνει συνήθως, συμβάλλει στο να επικεντρώσει την προσοχή του κοινού ακόμη περισσότερο στη στάση της Εκάβης.

¹⁷¹ Easterling (2012: 241-43).

¹⁷² Όπως υποστηρίζει ο Petrides (2012: 60) και η πιο μικρή αλλαγή στην κινησιολογία ή στη στάση των ηθοποιών επί σκηνής αποτελεί ένα σημάδι. Συνεπώς, αν υποθέσουμε ότι και στη συγκεκριμένη

Εκάβης, η οποία *κεῖται συγκεκλημένη πέπλοις* (487) υπογραμμίζει την απόγνωση της μητέρας. Τόσο το γεγονός ότι κείται στο έδαφος, όσο και ότι σκεπάζει το κεφάλι της με το ένδυμά της αποτελούν στοιχεία πένθους και θλίψης και συμβάλλουν στην επίταση του παθητικού στοιχείου.¹⁷³

Το οικτρό θέαμα που αντικρίζει ο Ταλθύβιος βλέποντας την Εκάβη στο έδαφος τον οδηγεί να αναρωτηθεί κατά πόσο ο Δίας βλέπει και φροντίζει τους ανθρώπους ή είναι η μοίρα αυτή που ορίζει τα πάντα (*ὦ Ζεῦ, τι λέξω; Πότερά σ' ἀνθρώπους ὄραν / ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτηῖσθαι μάτην / [ψευδῆ, δοκοῦντας δαιμόνων εἶναι γένος], / τύχην δὲ πάντα τὰν βροτοῖς ἐπισκοπεῖν;*, 488-91). Στη συνέχεια, ο Ταλθύβιος κάνει λόγο για το ευμετάβλητο της ανθρώπινης μοίρας¹⁷⁴ και για το πώς η Εκάβη ξέπεσε από την απόλυτη ευτυχία στην απόλυτη δυστυχία (*οὐχ ἦδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν, / οὐχ ἦδε Πριάμου τοῦ μέγ' ὀλβίου δάμαρ; / καὶ νῦν πόλις μὲν πᾶσ' ἀνέστηκεν δορί, / αὐτὴ δὲ δούλη γραῦς ἄπαις ἐπὶ χθονὶ / κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα*, 492-96). Οι ρητορικές ερωτήσεις των στίχων 492-93 επιτείνουν την αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν όταν η Εκάβη ήταν βασίλισσα των Φρυγῶν και γυναίκα του Πριάμου και στο παρόν που έχει μείνει χωρίς πατρίδα, δούλη, γραῦς και ἄπαις (494-95). Το ασύνδετο σχῆμα του στίχου 495 διεκτραγωδεῖ την απελπιστική θέση στην οποία έχει περιέλθει η πρώην βασίλισσα εξαιτίας των συμφορῶν και του γήρατός της. Ὅπως επισημαίνει η Συνοδινού,¹⁷⁵ «η αστάθεια της ανθρώπινης μοίρας έχει βρει την ιδανική ενσάρκωσή της στο πρόσωπο της γηραιάς πρώην βασίλισσας».

σκηνή ο Χορός δείχνει στον Ταλθύβιο πού κείται η Εκάβη, το βλέμμα του κοινού επικεντρώνεται ακόμα περισσότερο στην πρωταγωνίστρια. Για τον ρόλο της χειρονομιακότητας στην τραγωδία, βλ. Petrides (2012: 60-73).

¹⁷³ Για τη σκηνή αυτή που αποτυπώνει τον πόνο και τη θλίψη της Εκάβης κάνει λόγο ο Stanford (1983: 86). Σύμφωνα με την Shisler (1945: 381-82) η λιποθυμία ή το να κείται κάποιος ήρωας στο έδαφος αποτελεί δείγμα θλίψης και συνιστά μια μέθοδο πρόκλησης του συναισθήματος. Παρόμοια είναι και η τοποθέτηση του Bremmer (1991: 26), ο οποίος ισχυρίζεται ότι η συνθήκη κατά την οποία ένας χαρακτήρας βρίσκεται στο έδαφος παρατηρείται περισσότερο στους θρήνους και αποτελεί δείγμα αυτοταπεινώσης. Σημαντικό στο σημείο αυτό κρίνεται το σχόλιο της Romilly (2000: 97), η οποία επισημαίνει ότι το ρήμα *κεῖμαι* στον Αισχύλο χρησιμοποιείται μόνο για νεκρούς. Η ίδια τονίζει ότι «οι ἄνθρωποι του Αισχύλου παλεύουν, οι ἄνθρωποι του Σοφοκλή υποχωρούν μόνο στον σωματικό πόνο, ενώ του Ευριπίδη βυθίζονται στην αδυναμία και την απελπισία». Η περιγραφή αυτή που αποδίδει η Romilly στους ήρωες του Ευριπίδη περιγράφει επακριβώς την απόλυτη δυστυχία και απόγνωση της πρωταγωνιστριάς μας. Επίσης, η Shisler (1945: 385) επισημαίνει ότι «η κάλυψη του κεφαλιού ή των ματιῶν αποτελεί μια εκφραστική δράση ως ένδειξη θλίψης ή φόβου».

¹⁷⁴ Για την αστάθεια της ανθρώπινης τύχης, βλ. Segal (1993: 160-61) & Lada (1994: 112-13).

¹⁷⁵ Συνοδινού (2005.2: 191).

Με τα λόγια του ο Ταλθύβιος τονίζει και πάλι τη στάση της Εκάβης, η οποία κείτεται στο χώμα και λερώνει το κεφάλι της με σκόνη ως ένδειξη πένθους και απόγνωσης (*..ἐπί χθονὶ / κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα*, 495-96).¹⁷⁶ Ο κήρυκας λίγο πριν σηκώσει την Εκάβη εύχεται να πεθάνει παρά να ζήσει μια τόσο λυπηρή και ταπεινωτική κατάσταση, όπως αυτή που βιώνει η πρωταγωνίστρια (*φεῦ φεῦ· γέρον μὲν εἶμ', ὅμως δέ μοι θανεῖν / εἴη πρὶν αἰσχρᾷ περιπεσεῖν τύχηι τινί*, 497-98). Με τη λέξη *τύχηι* τονίζεται ο τυχαίος χαρακτήρας της συμφοράς, η οποία μπορεί να βρει τον καθένα.¹⁷⁷ Ο Ευριπίδης εδώ παρέχει ένα πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης στο κοινό μέσω της αντίδρασης του Ταλθύβιου, ο οποίος λυπάται την Εκάβη, φοβάται όμως για τον εαυτό του και εύχεται να μην βρεθεί σε αντίστοιχη θέση. Ο Ιακώβ¹⁷⁸ επισημαίνει ότι «κατά βάθος, ο οίκτος και ο φόβος είναι παραπληρωματικά συναισθήματα και όψεις του ίδιου νομίσματος: οικτίρουμε, επειδή με τη δύναμη της φαντασίας μας μεταφερόμαστε στη θέση του θύματος και φοβόμαστε ότι θα μπορούσε να μας είχε πλήξει η δυστυχία του πάσχοντος συνανθρώπου μας». Στους στίχους 499-500 ο Ταλθύβιος βοηθάει την Εκάβη να σηκωθεί από το έδαφος (*ἀνίστασ', ὦ δύστηνε, καὶ μετάρσιον / πλευρὰν ἔπαιρε καὶ τὸ πάλλευκον κάρα*). Η συμπόνια και ο οίκτος του κήρυκα για την ταλαίπωρη μάνα εντοπίζεται στην προσφώνηση *δύστηνε* (499) και στη φράση *πάλλευκον κάρα* (500) που είναι φορτισμένες συναισθηματικά και διεγείρουν πιθανόν και τα αντίστοιχα συναισθήματα των θεατών που παρακολουθούν τη συγκινητική σκηνή.

Η Εκάβη βρίσκεται βυθισμένη στη θλίψη της και αντιδρά αρνητικά στην προσπάθεια του Ταλθύβιου να την σηκώσει από το έδαφος (*τίς οὔτος σῶμα τοῦμὸν οὐκ*

¹⁷⁶ Η Συνοδινού (2005.2: 191) σχολιάζοντας τη στάση της Εκάβης ως ένδειξη πένθους αναφέρει και άλλα τυπικά στοιχεία πένθους, όπως το να καλύπτει κανείς το κεφάλι του, να σκίζει τα ρούχα του, να χτυπάει το στήθος του και το κεφάλι του, να ματώνει το πρόσωπό του. Οι κινήσεις αυτές συμβολίζουν το μίσμα από τον θάνατο του πενθούντος, ενώ παράλληλα ανακουφίζει και από τον πόνο. Στις τυπικές κινήσεις που εντοπίζονται στο πλαίσιο του πένθους αναφέρεται και ο Stanford (1983: 85) και ο Sampatakakis (2011: 105-06).

¹⁷⁷ Η άποψη σχετικά με την ευμετάβλητη τύχη και το γεγονός ότι μπορεί να τύχει στον καθένα προσφέρει στον θεατή ένα «δίδαγμα», το οποίο αποκομίζει από την ατομική περίπτωση της Εκάβης και ουσιαστικά τα λόγια του Ταλθύβιου μετατρέπονται κατά κάποιο τρόπο σε όχημα μάθησης *πᾶσι βροτοῖσιν*, βλ. Γκαστή (2009: 101).

¹⁷⁸ Ιακώβ (2001: 72-73). Την παρατήρηση αυτή είχε κάνει ο Αριστοτέλης ήδη από την *Ρητορική* του. Για τον φιλόσοφο ο έλεος για τον άλλον και ο φόβος για τον εαυτό μας αποτελεί την ουσία της τραγικής εμπειρίας. Πρβλ. *Ρητορ.* 1382b 24-26: *ὡς δ' ἀπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστὶν ὅσα ἐφ' ἐτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἔλλεινᾶ ἐστὶν, ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν ὅτι ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἔλεοῦσιν*, «και με λίγα λόγια, επίφοβα είναι κείνα τα πράγματα που όταν συμβαίνουν ή μέλλουν να συμβούν σε κάποιον άλλον προκαλούν τον οίκτο μας. Και γενικά σχετικά με το θέμα τούτο πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως και εκείνο που φοβάται κανείς πως είναι ενδεχόμενο να πάθει, προκαλεί οίκτο, όταν το πάθουν άλλοι» (μτφρ. Ηλιού 1980).

ἐαῖ / κεῖσθαι; τί κινεῖς μ', ὅστις εἶ, λυπουμένην;», 501-02).¹⁷⁹ Ο Ταλθύβιος δηλώνει το όνομά του και την ιδιότητά του (*Ταλθύβιος ἦκω, Δαναϊδῶν ὑπηρέτης / [Ἄγαμέμνονος πέμψαντος, ὃ γύναι, μέτα]*, 503-04) και ακολουθεῖ ένας διάλογος ανάμεσα στην πρώτη βασίλισσα και τον κήρυκα, όπου ο Ταλθύβιος ανακοινώνει στην άτυχη μάνα τον θάνατο της κόρης της (*σὴν παῖδα κατανοῦσαν ὡς θάψῃς, γύναι, / ἦκω μεταστείχων σε*, 508-09). Η αντίδραση της Εκάβης στο άκουσμα των νέων του κήρυκα που εντοπίζεται στους στίχους 511-14, *οἴμοι, τί λέξεις; οὐκ ἄρ' ὡς θανουμένους / μετῆλθες ἡμᾶς ἀλλὰ σημανῶν κακά; / ὄλωλας, ὃ παῖ, μητρὸς ἀρπασθεῖσ' ἄπο, / ἡμεῖς δ' ἄτεκνοι τοῦπι σ'· ὃ τάλαιν' ἐγώ*, φορτίζει συναισθηματικά τη σκηνή και διεγείρει τον οἶκτο μέσω της λέξης *οἴμοι* (511), μέσω των ερωτήσεων της μητέρας που υπογραμμίζουν την απόγνωσή της και μέσω της φράσης *τί λέξεις;* (511) που υποδηλώνει ότι η Εκάβη έχει ταραχθεῖ πολύ από αυτά που άκουσε και δεν μπορεί να συνειδητοποιήσει ακριβῶς τι της συμβαίνει.¹⁸⁰ Η άμεση αποστροφή προς την νεκρή κόρη επιτείνει το παθητικό στοιχείο της σκηνής και φαίνεται πως η Εκάβη προσπαθεῖ να αποκαταστήσει την επαφή με το πεθαμένο της παιδί.¹⁸¹ Επίσης, στους στίχους αυτούς τονίζεται μέσω της φράσης *μητρὸς ἀρπασθεῖσ' ἄπο* (513) για άλλη μια φορά η βίαιη απόσπαση της Πολυξένης από τη μητέρα της. Η δυστυχία της μητέρας υπογραμμίζεται ακόμη από τον χαρακτηρισμό *τάλαινα* (514) και από τη φράση *ἡμεῖς δ' ἄτεκνοι τοῦπι σ'* (514), στην οποία εντοπίζεται μια πικρή ειρωνεία, καθώς, όπως γνωρίζει το κοινό, η Εκάβη σύντομα θα μάθει ότι είναι άτεκνη και από ένα άλλο της παιδί, τον Πολύδωρο. Το έναυσμα για τη ρήση του Ταλθύβιου, όπου περιγράφεται η θυσία της Πολυξένης και η ηρωική στάση του θύματος, το δίνει η Εκάβη που ζητά να μάθει περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη θυσία και τη συμπεριφορά των θυτῶν απέναντι στο θύμα τους (*πῶς καί νιν ἐξεπράξατ'; ἄρ' αἰδούμενοι; / ἦ πρὸς τὸ δεινὸν ἦλθεθ' ὡς ἐχθράν, γέρον, / κτείνοντες; εἶπέ, καίπερ οὐ λέξων φίλα*, 515-17).

Ακολουθεῖ η αγγελική ρήση του Ταλθύβιου, ο οποίος περιγράφει τη σκηνή της θυσίας της Πολυξένης, μεταφέροντας στα μάτια των θεατῶν την εικόνα του θανάτου της νεαρῆς κόρης. Οι στίχοι 521-80 αποτελούν ουσιαστικά ένα «θέαμα μέσα στο

¹⁷⁹ Όπως επισημαίνει η Συνοδινού (2005.2: 192) «η χειρονομία του Ταλθύβιου είναι αυτή που κατεξοχήν δείχνει την ανθρωπιά του».

¹⁸⁰ Την παρατήρηση αυτή εντόπισα στα υπομνήματα της Gregory (1999: 108) και της Συνοδινού (2005.2: 195).

¹⁸¹ Gregory (1999: 108), Συνοδινού (2005.2: 195).

θέαμα». ¹⁸² Όπως συμβαίνει και στις αγγελικές ρήσεις άλλων τραγωδιών, ο αγγελιαφόρος περιγράφει ένα γεγονός που δεν μπορεί να παρασταθεί επί σκηνής, καθώς περιελάμβανε αλλαγή τοποθεσίας, την παρουσία πλήθους και έναν βίαιο θάνατο. ¹⁸³ Ο Ταλθύβιος διαφοροποιείται από τους άλλους αγγελιαφόρους, οι οποίοι περιγράφουν τα γεγονότα ουδέτερα και αποστασιοποιημένα ¹⁸⁴ και εκφράζει από την αρχή τον οίκτο του για την Πολυξένη με τους στίχους 518-20, *διπλᾶ με χρήζεις δάκρυα κερδᾶναι, γύναι / σῆς παιδὸς οἴκτωι· νῦν τε γὰρ λέγων κακὰ / τέγξω τόδ' ὄμμα πρὸς τάφωι θ' ὄτ' ὄλλυτο*. ¹⁸⁵ Τα δάκρυα του Ταλθύβιου «παρέχουν ένα σήμα επιθυμητής και αρμόζουσας ανταπόκρισης του κοινού, ένα πρότυπο συμμετοχής στην έκλυση συναισθημάτων που επισυμβαίνει μέσα στο θέατρο», ¹⁸⁶ ενώ η δήλωση συμπόνιας που εντοπίζεται στη φράση *σῆς παιδὸς οἴκτωι* (519) αποτελεί ένα «υπόδειγμα θέασης, ένα πρότυπο νοερῆς συμμετοχής» ¹⁸⁷ στα πάθη της Πολυξένης και της μητέρας της. Ο Ταλθύβιος διακρίνει με την αντίθεση *νῦν* (519) και *ὄτ'* (520) τον αφηγηματικό χρόνο και τον χρόνο της εμπειρίας για να τονίσει ότι εξακολουθεί να βιώνει την ώρα της θυσίας της Πολυξένης με τον ίδιο τρόπο. ¹⁸⁸

Η περιγραφή της θυσίας δίνεται σε πλάγιο λόγο, ωστόσο ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η χρήση του ευθέος λόγου και του ιστορικού ενεστώτα από τον Ταλθύβιο όταν μεταφέρει τα λόγια της Πολυξένης στους στίχους 547-52 (*ὦ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν, / ἐκοῦσα θνήσκω· μή τις ἄψηται χροὸς / τοῦμοῦ· παρέξω γὰρ δέρην*

¹⁸² Segal (1993: 235).

¹⁸³ Ο Burian (2012: 301) αναφερόμενος στην τάση να περιγράφονται τα βίαια γεγονότα μέσω αγγελικών ρήσεων επισημαίνει ότι «η σύμβαση αυτή είχε συχνά ερμηνευθεί ως ένα ζήτημα ευπρέπειας, όμως είναι πιθανότερο να οφείλεται στην επίγνωση ότι στο πλαίσιο των θεατρικών συμβάσεων του 5^{ου} αιώνα τέτοιου είδους γεγονότα ήταν δυνατόν να αποδοθούν πολύ πιο ζωντανά με την αφήγηση από ότι με την παρουσίαση επί σκηνής».

¹⁸⁴ de Jong (1991: 63-79).

¹⁸⁵ Για την αγγελική ρήση του Ταλθύβιου, βλ. επίσης Collard (1991.1: 158) & Gregory (1999: 108), η οποία υποστηρίζει ότι ο Ταλθύβιος παρουσιάζει μια ασυνήθιστη συναισθηματική εμπλοκή σε σχέση με τους αγγελιαφόρους που εντοπίζονται σε άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη.

¹⁸⁶ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί ο Segal (1996: 168), ο οποίος τονίζει επίσης ότι είτε συμμετέχει πραγματικά το κοινό είτε όχι στον θρήνο και στα δάκρυα, μπορεί να μετέχουν στα συναισθήματα που εκφράζονται μέσα από αυτή την ανταπόκριση. Για τη σκηνή, όπου ο Ταλθύβιος «παροτρύνει» εμμέσως το κοινό να συμπάσχει με την πρωταγωνίστρια μέσω των δακρύων, βλ. επίσης Lada (1994: 108-09). Για τον ρόλο των δακρύων και του θρήνου ως πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού, βλ. Lada-Richards (2008: 509), η οποία υποστηρίζει ότι «η πληθώρα των δακρύων ως συναισθηματική ανταπόκριση στα δεινά που πλήττουν τον τραγικό ήρωα παρέχει στο κοινό μια αποδεκτή ή ακόμη και επιθυμητή διέξοδο από τον χειμαρρο των παθών».

¹⁸⁷ Η Lada-Richards (2008: 509) εντοπίζει στις δηλώσεις συμπόνιας που εκφράζουν οι ενδοδραματικοί θεατές «ένα υπόδειγμα θέασης, ένα πρότυπο νοερῆς συμμετοχής στα πάθη του “άλλου”».

¹⁸⁸ Για την επισήμανση αυτή, βλ. de Jong (1991: 30-31) & Συνοδινού (2005.2: 198).

εὐκαρδίως. / ἐλευθέραν δε μ', ὡς ἐλευθέρα θάνω, / πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείνατ'· ἐν νεκροῖσι γὰρ / δούλη κεκλήσθαι βασιλῆς οὓς' αἰσχύνομαι) και 563-65 (Ἰδοῦ, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία, / παίειν προθυμῆι, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα / χρήζεις πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε). Στους στίχους αυτούς διαγράφεται η γενναιότητα και η αριστοκρατική φύση της Πολυξένης, η οποία εκούσια οδηγείται στον θάνατο για να αποφύγει μια υποδουλωμένη ζωή.¹⁸⁹ Η χρήση του ευθέος λόγου κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς αποτυπώνει την προσπάθεια του Ταλθύβιου να αναπαραστήσει το αρχικό επικοινωνιακό γεγονός και να το παρουσιάσει από την οπτική γωνία της Πολυξένης.¹⁹⁰ Αν λάβουμε υπόψη ότι ο ρόλος της Πολυξένης και του Ταλθύβιου παιζόταν πιθανόν από τον ίδιο υποκριτή,¹⁹¹ μπορούμε να αναλογιστούμε ότι στη συγκεκριμένη σκηνή θα υπήρχε μια σκηνική μεταμόρφωση του ομιλούντος προσώπου, δηλαδή του Ταλθύβιου σε Πολυξένη. Σε αυτή την περίπτωση, η φωνή του υποκριτή –που ήταν η ίδια και για τον Ταλθύβιο και για την Πολυξένη– θα δημιουργούσε μια ψευδαίσθηση στο κοινό ότι

¹⁸⁹ Η Συνοδινού (2005.2: 205-06) επισημαίνει ότι «είναι χαρακτηριστικό των νεαρών ηρωίδων του Ευριπίδη που θυσιάζονται για τον έναν ή τον άλλο λόγο να αποδέχονται εκούσια τη θυσία τους». Η ίδια παραθέτει και ορισμένα παραδείγματα άλλων τραγωδιών, πβλ. *ΙΑ* 1555: *θῦσαι* (το σώμα) *δίδομ' ἐκούσα πρὸς βωμόν θεᾶς και Ἡρακλ.* 531-32: *ἐκούσα κοῦκ ἄκουσα* (η παρθένος)... / *θνήσκειν*.

¹⁹⁰ Το σχόλιο αυτό βασίζεται στην παρατήρηση των Κλαίρη-Μπαμπινιώτη (1999: 29) σχετικά με τις παραθεματικές ερωτήσεις. Πιο αναλυτικά, επισημαίνουν ότι μέσω της παράθεσης της αυτούσιας (ευθείας) ερώτησης του αρχικού ομιλητή, «προσπαθούμε να αναπαραστήσουμε το αρχικό επικοινωνιακό γεγονός και να το δούμε από την οπτική γωνία του αρχικού ομιλητή με τη διαφορά ότι χρησιμοποιούμε στην αρχή ή στο τέλος το κατάλληλο ρήμα (ρωτώ, λέω κλπ.) που δηλώνει ότι η ερώτηση μεταφέρεται από άλλη επικοινωνιακή κατάσταση, η οποία περιέχει ευθεία ερώτηση».

¹⁹¹ Ο Collard (1991.1: 37) κατανέμει τους ρόλους ανάμεσα στους τρεις ηθοποιούς με τον εξής τρόπο: πρωταγωνιστής: Εκάβη, δευτεραγωνιστής: Πολυξένη, Ταλθύβιος, Θεράπαινα, Πολυμήτωρ και τριταγωνιστής: Πολύδωρος, Οδυσσεάς, Αγαμέμνων. Ο μελετητής οδηγείται σε αυτή την κατανομή λαμβάνοντας υπόψη το σχόλιο του Δημοσθένη 18. 267 (*Υπὲρ Κτησιφώντος περὶ τοῦ στεφάνου*), όπου ο ρήτορας κατηγορεί τον Αισχίνη ότι ως τριταγωνιστής κατέστρεψε τον πρόλογο της *Ἐκάβης*. Επίσης, προσθέτει ότι ο δευτεραγωνιστής, ως πιο έμπειρος και ικανός υποκριτής είναι πιθανόν να αναλάμβανε τον ρόλο της Πολυξένης και του Πολυμήστορα που περιείχαν απαιτητικές μονωδίες. Ωστόσο, ο Collard επισημαίνει ότι μπορεί να υπάρχει και κάποια διαφορετική διανομή των ρόλων κυρίως για τους μικρότερους ρόλους. Η Συνοδινού (2005.2: 121) ακολουθεί ενδεικτικά την κατανομή του Collard, αναφέρει όμως ότι θα ήταν δυνατή και μια διανομή που θα έδινε τους ρόλους των Ελλήνων και των βαρβάρων (πλην της Εκάβης) σε έναν ηθοποιό αντίστοιχα: πρωταγωνιστής: Εκάβη, δευτεραγωνιστής: Πολύδωρος, Πολυξένη, Θεράπαινα, Πολυμήτωρ, τριταγωνιστής: Οδυσσεάς, Ταλθύβιος, Αγαμέμνων. Για το θέμα αυτό κάνει λόγο και ο Battezzato (2018: 4-5) στο υπόμνημά του, ο οποίος υποστηρίζει τη διανομή των ρόλων που σχετίζεται με τη διάκριση σε Έλληνες και βαβάρους που αναφέρθηκε μόλις, δεν αποκλείει όμως και κάποια διαφορετική διανομή. Για τους παράγοντες που καθορίζουν τη διανομή των ρόλων στους τρεις υποκριτές στην τραγωδία κάνει λόγο ο Marshall (1994: 53-54). Επισημαίνει ότι η διανομή γίνεται κυρίως βάσει αναγκαιότητας, π.χ. δύο ήρωες που μιλούν επί σκηνής παίζονται από διαφορετικούς ηθοποιούς. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι μπορούν να υπάρχουν και άλλοι παράγοντες, οι οποίοι σχετίζονται με το αισθητικό αποτέλεσμα της παράστασης, π.χ. ρόλοι που περιλαμβάνουν λυρικά μέρη παίζονταν από τον ίδιο ικανό υποκριτή (το ίδιο συμβαίνει και με τον ρόλο του Πολυμήστορα και της Εκάβης). Ένας άλλος παράγοντας σχετίζεται με την «αρχή της οικογενειακής ομοιότητας» (Principal of Family Resemblance), βάσει της οποίας θα μπορούσαν να αποδοθούν στον ίδιο υποκριτή ρόλοι προσώπων που ανήκουν στην ίδια οικογένεια. Ως παρόμοια περίπτωση αναφέρει και την *Ἐκάβη* στην οποία θα μπορούσαν να αποδοθούν οι ρόλοι των Ελλήνων σε έναν ηθοποιό.

η Πολυξένη βρίσκεται επί σκηνής.¹⁹² Το γεγονός αυτό θα ενέτεινε τη συναισθηματική εμπλοκή του Ταλθύβιου με την Πολυξένη φορτίζοντας συγκινησιακά την ατμόσφαιρα και διεγείροντας την αντίστοιχη συναισθηματική αντίδραση των θεατών.

Η ανταπόκριση του ενδοδραματικού κοινού του θεάματος της θυσίας που είναι οι Έλληνες στρατιώτες εντοπίζεται στον στίχο 553, *λαοί δ' έπερρόθησαν*, όπου ο στρατός παρουσιάζεται να επιδοκιμάζει την Πολυξένη για την πράξη της. Η αντίδραση των ενδοδραματικών αποδεκτών υποδηλώνει ενδεχομένως την επιθυμία του ποιητή για μια αντίστοιχη αντίδραση των θεατών στο κοίλο του θεάτρου. Έπειτα από την ηρωική συμπεριφορά της Πολυξένης καθένας από τους στρατιώτες απέδιδε τιμές στην κόρη και όσοι δεν συμμετείχαν επιπλήττονταν με τα εξής λόγια: *ούκ εἴ τι δώσων τῆι περισσ' εὐκαρδίωι / ψυχὴν τ' ἀρίστηι;* (579-80). Στους στίχους αυτούς αποτυπώνεται ο θαυμασμός των στρατιωτών για την γενναία Πολυξένη παρέχοντας στο κοινό που παρακολουθούσε την παράσταση ένα αντίστοιχο πρότυπο αξιολόγησης της πράξης της.¹⁹³ Η τελευταία πράξη του δράματος της θυσίας περιγράφεται παραστατικά, καθώς μεταφέρεται ο ψυχολογικός διχασμός του θυτήρος της, δηλαδή του Νεοπτόλεμου¹⁹⁴ (*ὁ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτωι κόρης / τέμνει σιδήρωι πνεύματος διαρροάς· / κρουνοὶ δ' ἐχώρουν*, 566-68). Η περιγραφή αυτής της αιματηρής σκηνής είναι τέτοια ώστε δεν προκαλεί μόνο τον οίκτο των εμπλεκόμενων, αλλά διεγείρει και τον οίκτο των εξωδραματικών αποδεκτών.¹⁹⁵ Η ρήση ολοκληρώνεται με ένα σχόλιο του Ταλθύβιου για την Εκάβη στους στίχους 580-82, *τοιὰδ' ἀμφὶ σῆς λέγων / παιδὸς θανούσης εὐτεκνωτάτην τέ σε / πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὀρῶ*. Ο υπερθετικός *δυστυχεστάτην* (582) τονίζει για άλλη μια φορά την υπερβολικά δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει η πρωταγωνίστρια. Το γεγονός ότι είχε την τύχη να είναι μητέρα των πιο άξιων παιδιών και ταυτόχρονα την ατυχία να γίνει η πιο δυστυχημένη μάνα

¹⁹² Η Lada-Richards (2002: 408) υποστηρίζει πως «το γεγονός ότι το κοινό μπορούσε να αναγνωρίσει πίσω από τη μάσκα τη φωνή του ίδιου υποκριτή για διαφορετικούς ρόλους ήταν κάτι που διέγειρε την πνευματική/νοητική απόλαυση και υπογράμμισε τη λεπτότητα και την ευφυΐα της «ειρωνείας» της παράστασης που προέρχεται από την επιλογή του δραματουργού να διανείμει τους ρόλους στους υποκριτές».

¹⁹³ Η Fletcher (2012: 227-28) υποστηρίζει ότι το θέαμα της θυσίας της Πολυξένης διεγείρει τη συναισθηματική ανταπόκριση των Ελλήνων στρατιωτών και παρόμοια κατευθύνει και το κοινό. Η ίδια υποστηρίζει ότι το σθένος της νεαρής κοπέλας διέγειρε τον οίκτο και τον θαυμασμό του κοινού.

¹⁹⁴ Συνοδινού (2005.2: 214).

¹⁹⁵ Η Mossman (1995: 76-77) σχολιάζοντας την τελευταία εικόνα της Πολυξένης, υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης μέσω της γλαφυρής περιγραφής καταφέρνει να δημιουργήσει μια σκηνή γεμάτη αίμα και θάνατο, «death and blood are on every side».

χάνοντας τα παιδιά της, την καθιστά μια απόλυτα τραγική μορφή, άξια οίκτου, συμπόνιας και συμπάθειας του κοινού.

Μετά το γενικευτικό και συμβατικό σχόλιο του Χορού, όπου εκφράζεται η οδύνη για τις συμφορές που «έπεσαν» πάνω στα παιδιά του Πριάμου και στην Τροία (583-84), ακολουθεί η ρήση της Εκάβης. Η δυστυχημένη μητέρα εκφράζει τη θλίψη της για τον θάνατο της Πολυξένης (585-90), κάνει κάποιους φιλοσοφικούς στοχασμούς με αφορμή το γεγονός (591-602), αναλαμβάνει πρωτοβουλίες για τον ενταφιασμό της κόρης της (604-18) και αναλογίζεται την πρότερη ευτυχία του οίκου της και τη ματαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων (619-28).¹⁹⁶

Στη ρήση της Εκάβης εντοπίζονται ορισμένα «λανθάνοντα συναισθηματικά στοιχεία, τα οποία ενδέχεται να διέπουν σε κάποιο βαθμό τα ευρύτερα πρότυπα και τους τρόπους της ψυχικής ανταπόκρισης του κοινού».¹⁹⁷ Στους στίχους 585-88 η Εκάβη αναφέρεται στις αλλεπάλληλες συμφορές που της έχουν τύχει, οι οποίες σχεδόν προσωποποιούνται (*ὦ θύγατερ, οὐκ οἶδ' εἰς ὅτι βλέπω κακῶν, / πολλῶν παρόντων· ἦν γὰρ ἄψωμαί τινος, / τόδ' οὐκ ἔᾶ με, παρακαλεῖ δ' ἐκεῖθεν αὖ / λύπη τις ἄλλη διάδοχος κακῶν κακοῖς*). Παρουσιάζονται να συναγωνίζονται η μια την άλλη για να αποσπάσουν την προσοχή της πρωταγωνίστριας.¹⁹⁸ Η τραγική ειρωνεία των στίχων εντοπίζεται στο γνωστικό χάσμα ανάμεσα στην Εκάβη και το κοινό. Η άτυχη μητέρα δεν γνωρίζει ότι σύντομα θα πληροφορηθεί τον θάνατο του γιου της Πολύδωρου, ένα νέο που θα κορυφώσει τη θλίψη της.¹⁹⁹ Συνεπώς, το γεγονός ότι οι θεατές γνωρίζουν τι μέλλει γενέσθαι, σε αντίθεση με την Εκάβη εντείνει ακόμη περισσότερο τον οίκτο που νιώθουν για αυτή.

Ακολουθούν οι φιλοσοφικοί στοχασμοί της Εκάβης στους στίχους 592-602, *οὐκουν δεινόν, εἰ γῆ μὲν κακῆ / τυχοῦσα καιροῦ θεόθεν εὖ στάχυν φέρει, / χρηστὴ δ' ἄμαρτοῦσ' ὦν χρεῶν αὐτὴν τυχεῖν / κακὸν δίδωσι καρπὸν, ἄνθρωποι δ' αἰεὶ / ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός, / ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλός οὐδὲ συμφορᾶς ὕπο / φύσιν διέφθειρ' ἀλλὰ χρηστός ἐστ' αἰεὶ; / [ἄρ' οἱ τεκόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί; / ἔχει γε μέντοι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς / δίδαξιν ἐσθλοῦ· τοῦτο δ' ἦν τις εὖ μάθη, / οἶδεν τό γ' αἰσχρόν*

¹⁹⁶ Για μια συνοπτική παρουσίαση της ρήσης της Εκάβης, βλ. Συνοδινού (2005.2: 221).

¹⁹⁷ Τη φράση αυτή δανείζομαι από τη Lada-Richards (2008: 460).

¹⁹⁸ Για την ανάλυση αυτών των στίχων, βλ. Συνοδινού (2005.2: 222), η οποία αναφέρεται στην Εκάβη και τις συμφορές που «έχουν στήσει χορό ολόγυρά της».

¹⁹⁹ Συνοδινού (2005.2: 222).

κανόνι τοῦ καλοῦ μαθῶν].²⁰⁰ Η Εκάβη αναρωτιέται πώς γίνεται η απόδοση της γης να επηρεάζεται από τους εξωτερικούς παράγοντες, ενώ ο χαρακτήρας του ανθρώπου να μένει ίδιος παρόλο που και η ανατροφή και η παιδεία συμβάλλουν στο καλό.²⁰¹ Οι σκέψεις αυτές οι οποίες έχουν θεωρηθεί άκαιρες σε μια τέτοια ώρα συμφοράς ενδεχομένως αποσκοπούν στη συμμετοχή των νοητικών λειτουργιών του κοινού. Η Εκάβη προσπαθεί να μην παρασύρεται από τη δυναμική των φοβερών γεγονότων, «έχει περάσει σε ένα επίπεδο αυτοσυγκράτησης και περισυλλογής»²⁰² και με αυτόν τον τρόπο είναι πιθανό πως οδηγεί και το κοινό σε αντίστοιχη περισυλλογή και έλλογη αξιολόγηση.

Στους στίχους 609-13 (*σὺ δ' αὖ λαβοῦσα τεῦχος, ἀρχαία λάτρι, / βάψασ' ἔνεγκε δεῦρο ποντίας ἄλός, / ὡς παῖδα λουτροῖς τοῖς πανυστάτοις ἐμήν, / νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον, λούσω προθῶμαί θ' - ὡς μὲν ἄξια, πόθεν;*) εντοπίζεται το οξύμωρο σχήμα *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον* (612). Σύμφωνα με τη Συνοδινού²⁰³ «η Πολυξένη είναι *νύμφη ἄνυμφος* γιατί θα λουστεί και θα στολιστεί σαν νύφη για να γίνει “γυναίκα του Άδη”, στην πραγματικότητα για να περάσει στην ανυπαρξία που συνεπάγεται ο θάνατος. Με τον ίδιο τρόπο είναι *παρθένος ἀπάρθενος*, όχι επειδή χάνει την παρθενιά της, αλλά επειδή πεθαίνοντας νέα παύει να υπάρχει». Το στερητικό άλφα διατηρεί την αρνητική του σημασία και τα επίθετα *ἄνυμφος* και *ἀπάρθενος* ουσιαστικά αναιρούν τη σημασία των ουσιαστικοποιημένων επιθέτων *νύμφη* και *παρθένος*. Το οξύμωρο σχήμα κατευθύνει ἔμμεσα και έντεχνα τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού προς τον οίκτο για την

²⁰⁰ Στους στίχους 599-602 η Εκάβη αναρωτιέται που οφείλεται η διαφορά ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς ανθρώπους. Είναι αποτέλεσμα της ανατροφής και της παιδείας ή οφείλεται στους γονείς, δηλαδή στην καταγωγή και τη φύση του ανθρώπου; Οι σκέψεις αυτές αντικατοπτρίζουν τον προβληματισμό που είχαν θέσει οι σοφιστές κατά το τελευταίο τρίτο του 5^{ου} π.Χ. αι. σχετικά με το διδακτό της αρετής. Βάσει αυτής της θεωρίας, η παλιά πεποίθηση του αριστοκρατικού κόσμου ότι το παν είναι η εγγενής φύση άρχισε να κλονίζεται, πρβλ. Lesky (³2003: 108) & Συνοδινού (2005.2: 226). Οι συγκεκριμένοι στίχοι έχουν αθετηθεί από τον Σακόρραφο και τον Diggle και η γνησιότητά τους έχει αμφισβητηθεί και από τον Kovacs (1987: 42), καθώς έχει θεωρηθεί ότι το περιεχόμενό τους δεν συνάδει ή ακόμα έρχεται σε αντίθεση με τους προηγούμενους στίχους. Τους ίδιους λόγους θεωρούν ως στοιχείο γνησιότητας η Michelini (1987: 137-41), ο Collard (1991.1: 162) και η Mossman (1995: 245). Κατατοπιστική είναι η επιχειρηματολογία της Συνοδινού (2005.2: 226-30), η οποία επισημαίνει ότι το θέμα της παιδείας είχε απασχολήσει σημαντικά τον Ευριπίδη. Η ίδια αναφέρει διάφορα παραδείγματα άλλων έργων του τραγικού ποιητή με αντίστοιχη θεματική και εξετάζοντας το υπό αμφισβήτηση χωρίο σε σχέση με τα συμφραζόμενα στα οποία βρίσκεται, συμπεραίνει ότι δεν εντοπίζεται κάποια αντίφαση και τάσσεται υπέρ της γνησιότητας των στίχων.

²⁰¹ Συνοδινού (2005.2: 221, 223-24). Για τους φιλοσοφικούς στοχασμούς της Εκάβης, βλ. επίσης Lesky (³2003: 108).

²⁰² Για τη φράση αυτή, βλ. Συνοδινού (2005.2: 223).

²⁰³ Συνοδινού (2005.2: 137-38). Για το οξύμωρο σχήμα του στίχου 612 κάνει λόγο και η Gregory (1999: 120).

άτυχη Πολυξένη, η οποία παρά το νεαρό της ηλικίας της βρίσκεται στον κόσμο των νεκρών. Η συναισθηματική διασύνδεση μεταξύ θεατών και τραγικού έργου επιτυγχάνεται πιθανόν και μέσω των τελευταίων στίχων της ρήσης της Εκάβης, όπου η πρωταγωνίστρια δίνει έναν «ορισμό» για τον ευτυχισμένο άνθρωπο, *κεῖνος ὀλβιώτατος / ὅτῳ κατ' ἡμᾶρ τυγχάνει μηδὲν κακόν* (627-28). Ο ορισμός αυτός έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την Εκάβη και τις συμφορές που αντιμετωπίζει, γεγονός που εντείνει την τραγικότητα της κατάστασής της, προκαλώντας ενδεχομένως τη συμπόνια των θεατών.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών κατευθύνεται προς τη συμπάθεια για τον Ταλθύβιο, τον θαυμασμό και τη συμπόνια για την Πολυξένη και κυρίως προς το αίσθημα του οίκτου για την Εκάβη. Ο έλεος για την πρωταγωνίστρια αποτελεί το βασικό πρότυπο της συναισθηματικής ανταπόκρισης για το κοινό και προκαλείται μέσω: **1)** της στάσης της Εκάβης, η οποία βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος, **2)** της αναφοράς στις αλεπάλληλες συμφορές της πρώην βασίλισσας και στο ευμετάβλητο της τύχης, **3)** της ιδιαιτερότητας της αγγελικής ρήσης του Ταλθύβιου, ο οποίος δεν παρουσιάζεται ουδέτερος και αποστασιοποιημένος, αλλά εμπλέκεται συναισθηματικά παρέχοντας συχνά πρότυπα συναισθηματικής αντίδρασης και **4)** μέσω των επιλογών του Ευριπίδη, όπως η χρήση ευθέος και πλαγίου λόγου στην περιγραφή της θυσίας της Πολυξένης. Επιπλέον, η ανταπόκριση των θεατών καθοδηγείται και με έναν διαφορετικό τρόπο, καθώς μέσω των φιλοσοφικών στοχασμών της Εκάβης επιτυγχάνεται η συμμετοχή των νοητικών λειτουργιών του κοινού.

Ακολουθεί το Β' Στάσιμο του Χορού²⁰⁴ με το οποίο γίνεται η μετάβαση από το πρώτο μέρος της τραγωδίας που σχετίζεται με τη θυσία της Πολυξένης, στο δεύτερο μέρος που

Β' Στάσιμο (629-657) αφορά την είδηση του θανάτου του Πολύδωρου. Με την ολοκλήρωση του δεύτερου επεισοδίου η Εκάβη αποχωρεί μαζί με τις ακόλουθές της αφήνοντας μόνο του τον Χορό επί σκηνης, γεγονός που δημιουργεί μια εντυπωσιακή παύση στη δράση.²⁰⁵ Η πρωταγωνίστρια, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα επανέλθει μετά το στάσιμο, όπου η πλοκή του έργου αλλάζει

²⁰⁴ Για το Β' Στάσιμο, βλ. Collard (1991.1: 164-65), Gregory (1999: 122-23), Συνοδινού (2005: 245-46), Visvardi (2011: 280-81).

²⁰⁵ Την άποψη αυτή διατυπώνει η Mossman (1995: 60-61) και την υιοθετεί στο υπόμνημά της και η Gregory (1999: 122).

κατεύθυνση με την ανακάλυψη του πτώματος του Πολύδωρου. Το δεύτερο στάσιμο του έργου είναι το βραχύτερο της τραγωδίας και αποτελείται από στροφή, αντιστροφή και επωδό. Η Mossman²⁰⁶ υποστηρίζει ότι η επιλογή ενός τόσο σύντομου χορικού δηλώνει πιθανόν την πρόθεση του Ευριπίδη να βρεθεί η Εκάβη αντιμέτωπη με τη δεύτερη συμφορά, τον θάνατο του Πολύδωρου, όσο το δυνατόν πιο άμεσα σε σχέση με την πρώτη, τον θάνατο της Πολυξένης. Στη στροφή ο Χορός προσπαθεί να εντοπίσει την αρχή των κακών, την αιτία των συμφορών του και της καταστροφής της Τροίας (629-37) και στην αντιστροφή και την επωδό αποτυπώνεται η κυκλική εικόνα των συμφορών, από τις οποίες δεν μπορεί να διαφύγει κανείς (638-56).

Η συναισθηματική διασύνδεση μεταξύ των θεατών και του τραγικού έργου επιτυγχάνεται μέσω του θρήνου του Χορού που εντοπίζεται σε όλο το χορικό. Στους στίχους 629-30, *έμοι χρῆν συμφοράν, / έμοι χρῆν πημονάν γενέσθαι*, εντοπίζονται οι επαναλήψεις των λέξεων *έμοι* και *χρῆν*, οι οποίες αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του θρήνου.²⁰⁷ Η χρήση των επαναλήψεων σε συνδυασμό με την αναδίπλωση *πόνοι...πόνων* των στίχων 638-39 (*πόνοι γὰρ καὶ πόνων / ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται*) υπογραμμίζουν το θρηνώδες στοιχείο και μπορούμε να αναλογιστούμε ότι θα είχαν σημαντικό συναισθηματικό αντίκτυπο στο κοινό επιτείνοντας το αίσθημα του οίκτου και της συμπόνιας του.²⁰⁸ Ο Στάθης²⁰⁹ σημειώνει ότι «με την επαύξηση του λόγου²¹⁰ ο λέκτης προσπαθεί να κατανικήσει τη φυσική απάθεια του συνομιλητή-αποδέκτη, να κινήσει την προσοχή του, να προκαλέσει το ενδιαφέρον του, με μια λέξη να τον “συγκινήσει”». Στους εν λόγω στίχους οι γυναίκες του Χορού κάνουν λόγο για τα βάσανα και τις συμφορές που τις περιβάλλουν. Η αδυναμία διαφυγής από αυτές τις συμφορές εκφράζεται έντεχνα με την εικόνα του κύκλου που δίνεται με την λέξη *κυκλοῦνται* (639).²¹¹ Ο κύκλος αυτός φαίνεται ότι

²⁰⁶ Mossman (1995: 59). Βλ. επίσης και Συνοδινού (2005.2: 245).

²⁰⁷ Για την επανάληψη στον θρήνο βλ. Stanford (1983: 95) & Collard (1991.1: 164). Την ίδια παρατήρηση κάνει και η Συνοδινού (2005.2: 247), η οποία αναφέρει ότι η επανάληψη αποτελεί γνώρισμα και των νεοελληνικών μοιρολογιών. Για την «απηχητική» λειτουργία της επανάληψης, βλ. Στάθης (1973: 55-57). Γενικά για την απηχητική αξία του λόγου, βλ. Στάθης (1973: 26-27, 80).

²⁰⁸ Ο Stanford (1983: 93-94) εξετάζοντας τον ρόλο των σχημάτων λόγου στη διέγερση της συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού επισημαίνει ότι η επανάληψη αποτελεί το πιο αποτελεσματικό σχήμα λόγου.

²⁰⁹ Στάθης (1973: 55).

²¹⁰ Ο μελετητής συμπεριλαμβάνει στα επαυξητικά φαινόμενα και την επανάληψη, βλ. Στάθης (1973: 50).

²¹¹ Η Gregory (1999: 124) και η Συνοδινού (2005.2: 248-49) επισημαίνουν ότι η κυκλική εικόνα των συμφορών έρχεται σε αντίθεση με τη συνηθισμένη έννοια του κύκλου σύμφωνα με την οποία υπάρχει εναλλαγή, καθώς ο κύκλος γυρίζει.

διευρύνεται και περιβάλλει ολόκληρη την Τροία, η οποία οδηγήθηκε στην καταστροφή από την αφροσύνη του Πάρη (640-49).²¹² Στον κύκλο των συμφορών ενώνονται όλα τα πρόσωπα του δράματος και αυτό καλούνται να το συνειδητοποιήσουν και οι θεατές: τα βάσανα των ηρώων του έργου τους αφορούν γιατί μπορούν να πλήξουν και αυτούς και να τους εντάξουν σε αυτόν τον κύκλο.

Το πάθος του θρήνου επιτείνεται στην επωδό, όπου γίνεται λόγος για τον θρήνο και τα δάκρυα των ελληνίδων γυναικών που ήρθαν αντιμέτωπες και αυτές με συμφορές εξαιτίας του Τρωικού πολέμου (*στένει δὲ και τις ἀμφὶ τὸν εὖροον Εὐρώταν / Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα*, 650-51). Η επωδός ολοκληρώνεται με την περιγραφή του τελετουργικού του θρήνου των ελληνίδων μανάδων που έχουν στερηθεί και αυτές τα παιδιά τους εξαιτίας του πολέμου, *πολιόν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ τέκνων θανόντων / τίθεται χέρα δρύπτεται τε < > παρειάν, / δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς* (654-56). Η ωμή εικόνα του σπαραγμού της μάνας, η οποία ξεσκίζει τα μάγουλά της και χτυπάει το κεφάλι της συμβάλλει στην επίταση του παθητικού στοιχείου.²¹³ Στο σημείο αυτό η μιμητική αναπαράσταση του θρήνου από τον Χορό οδηγούσε πιθανόν στον διπλασιασμό του θρηνητικού στοιχείου προκαλώντας ακόμη πιο έντονα τη θυμική συμμετοχή του κοινού.

Σύμφωνα με τον Battezzato,²¹⁴ το γεγονός ότι ο Χορός κάνει λόγο για τον θρήνο και τον πόνο των γυναικών της Σπάρτης που έχουν χάσει τους αγαπημένους τους, μπορεί να διαβαστεί ως ένα «ανθρωπιστικό», αντιπολεμικό μήνυμα, καθώς διαγράφεται έντονα ότι ο πόλεμος πληγώνει ακόμη και τους νικητές. Από την άλλη πλευρά, η αναφορά συγκεκριμένα στις Σπαρτιάτισσες γυναίκες για τις οποίες ο Χορός εκφράζει τη συμπόνια του, μπορεί να θεωρηθεί ως τέχνασμα του Ευριπίδη, προκειμένου να παρακινήσει μια αντίστοιχη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού για τον άμαχο πληθυσμό των αντιπάλων τους κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, δηλαδή τους Σπαρτιάτες. Με αυτό το σχόλιο ο ποιητής φροντίζει να αφυπνίσει το κοινό και να του υπενθυμίσει τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου για τον άμαχο πληθυσμό.

²¹² Εὐρ. Έκ. 640-49: *κοινὸν δ' ἐξ ἰδίας ἀνοίας / κακὸν τᾷ Σιμωντίδι γαῖ / ὀλέθριον ἔμολε συμφορᾷ τ' ἔπ' ἄλλων / ἐκρίθη δ' ἔρις, ἄν ἐν Ἰδαί / κρίνει τρισσὰς μακάρων / παῖδας ἀνὴρ βοῦτας, / ἐπὶ δορὶ καὶ φόνωι καὶ ἐμῶν μελάθρων λῶβαι.*

²¹³ Βλ. Collard (1991.1: 165). Για την ανάλυση της επωδού, βλ. επίσης Gregory (1999: 125) και Συνοδινού (2005.2: 251).

²¹⁴ Βλ. Battezzato (2018: 156-57).

Επιπλέον, το συγκεκριμένο στάσιμο αποτελεί ένα συνοπτικό σχόλιο ανάμεσα σε αυτά που προηγήθηκαν και σε αυτά που θα ακολουθήσουν και είναι ουσιαστικά ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο θάνατο της Πολυξένης και του Πολύδωρου.²¹⁵ Η σύνδεση αυτή επιτυγχάνεται μέσω της εικόνας που περιγράφεται στην επωδό, όπου οι μανάδες θρηνούν για τα χαμένα τους παιδιά,²¹⁶ παραπέμποντας στην άτυχη μάνα του έργου, την Εκάβη, η οποία στο πρώτο μέρος του έργου χάνει την κόρη της και στο δεύτερο μέρος πρόκειται να χάσει τον γιο της. Σημαντική στο εν λόγω χορικό θεωρείται και η αναφορά του Χορού στις συνέπειες που έχει ο πόλεμος στον άμαχο πληθυσμό.²¹⁷ Τόσο οι Τρωαδίτισσες όσο και οι Σπαρτιάτισσες αποτελούν θύματα του πολέμου και για αυτό το λόγο οι γυναίκες του Χορού μπορούν να νιώσουν συμπόνια για τις μάνες των εχθρών τους,²¹⁸ στάση που πιθανόν αποσκοπούσε στην διέγερση ενός αντίστοιχου συναισθήματος και από το κοινό.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι οι γυναίκες του Χορού προσέφεραν μέσω του τραγουδιού τους ένα πρότυπο επιθυμητής και αρμόζουσας ανταπόκρισης του κοινού στον δικό τους θρήνο. Συνεπώς, τα λόγια του Χορού σχετικά με τη δική τους μοίρα σε συνδυασμό με την αναφορά στις Σπαρτιάτισσες που υποφέρουν από παρόμοια βάσανα κατηύθυνε κατά πάσα πιθανότητα στον οίκτο και τη συναισθηματική διασύνδεση με τις Τρωαδίτισσες.

Το επεισόδιο ξεκινάει με την είσοδο της θεράπεινας από την πάροδο που οδηγεί στη θάλασσα. Πρόκειται για τη θεράπεινα που είχε στείλει η Εκάβη στους στίχους 609-11

Γ' Επεισόδιο (658-904) *(σὺ δ' αὖ λαβοῦσα τεῦχος, ἀρχαία λάτρι, / βάψασ' ἔνεγκε δεῦρο ποντίας ἄλός, / ὡς παῖδα λουτροῖς τοῖς*

πανυστάτοις ἐμῆν) να φέρει θαλασσινό νερό για το νεκρικό λουτρό της κόρης της. Η δούλη έρχεται να ανακοινώσει άλλη μια συμφορά που πρόκειται να αποτελειώσει την

²¹⁵ Η Συνοδινού (2005.2: 246) υποστηρίζει ότι το Χορικό αυτό, καθώς βρίσκεται στο κέντρο του έργου αποτελεί ένα σχόλιο για ό,τι προηγήθηκε επί σκηνής και για τα έξω του δράματος, αλλά και για ό,τι θα ακολουθήσει. Η ίδια συνεχίζει προσθέτοντας ότι «κατά κάποιο τρόπο περιβάλλεται (το Χορικό) “κυκλικά” από όσα προηγήθηκαν και όσα θα ακολουθήσουν».

²¹⁶ Την άποψη αυτή εκθέτει η Gregory (1999: 123), η οποία υποστηρίζει ότι η εικόνα των μανάδων που θρηνούν παρέχουν έναν συνδετικό δεσμό ανάμεσα στα δύο μέρη του έργου.

²¹⁷ Ο Lesky (2003: 108) επισημαίνει ότι με το β' στάσιμο και κυρίως μέσω της επωδού «δηλώνεται υπαινικτικά αυτό που δείχνουν οι Τρωάδες: ότι ο πόλεμος πλήττει νικημένους και νικητές».

²¹⁸ Συνοδινού (2005.2: 251). Η Mossman (1995: 85) υπογραμμίζει ότι οι συμφορές μπορούν να φέρουν κοντά τους εχθρούς, να δημιουργήσουν συμπάθεια και οίκτο, όπως συμβαίνει και στο συγκεκριμένο χορικό, όπου ο Χορός συμπονά τους Έλληνες.

άτυχη μάνα. Είναι πιθανόν πως εισέρχεται με τη συνοδεία βωβών ατόμων,²¹⁹ τα οποία κουβαλούν το πτώμα του Πολύδωρου που βρέθηκε στην ακτή. Έπειτα από μια στιχομυθία ανάμεσα στην Εκάβη και τη θεράπαινα, η μητέρα αναγνωρίζει τον νεκρό της γιο (667-83) και ακολουθεί ο δεύτερος και τελευταίος κομμός στο έργο, ανάμεσα στην Εκάβη, τον Χορό και τη δούλη (684-725). Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με τη μεγάλη σκηνή της ικεσίας της πρωταγωνίστριας προς τον Αγαμέμνονα, κατά τη διάρκεια της οποίας η Εκάβη επιχειρεί να τον πείσει να την βοηθήσει να πάρει εκδίκηση για τον χαμό του Πολύδωρου (726-904).²²⁰

Στους πρώτους στίχους του επεισοδίου η θεράπαινα αναζητάει την Εκάβη για να της φανερώσει το νεκρό σώμα του γιου της. Με πικρή ειρωνεία την ανακηρύσσει «πρωταθλήτρια» των συμφορών και την χαρακτηρίζει πανάθλια που ξεπερνά κάθε άντρα και γυναίκα στις συμφορές,²²¹ *Ἐκάβη ποῦ ποθ' ἡ παναθλία, / ἡ πάντα νικῶσ' ἄνδρα καὶ θῆλον σπορὰν / κακοῖσιν; οὐδεὶς στέφανον ἀνθαιρήσεται* (658-60). Το γεγονός ότι το πτώμα μεταφέρεται στη σκηνή στο μικρό διάστημα που η Εκάβη είναι απύσχα συμβάλλει στην «παρεξήγηση» που πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια, όταν η Εκάβη θα υποθέσει ότι το πτώμα που έχει μπροστά της είναι η Πολυξένη.²²² Η επιλογή αυτή του Ευριπίδη πιθανόν αποσκοπούσε στην επίταση του παθητικού στοιχείου της σκηνής μέσω της καθυστέρησης της αναγνώρισης.

Η είσοδος της Εκάβης στη σκηνή ανακοινώνεται από τον Χορό στους στίχους 665-66 (*καὶ μὴν περῶσα τυγχάνει δόμων ὕπο / ἡδ', ἐς δὲ καιρὸν σοῖσι φαίνεται λόγοις*). Ακολουθούν τα λόγια της θεράπαινας που σκιαγραφούν όλες τις συμφορές της Εκάβης και αποτυπώνουν τη συμπόνια της δούλης προς την πρώην βασίλισσα στους στίχους 667-69, *ὦ παντάλαινα κᾶτι μᾶλλον ἢ λέγω, / δέσποιν', ὄλωλας κοῦκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς, / ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη*. Ο χαρακτηρισμός *παντάλαινα* (667), η υπερβολή της φράσης *κᾶτι μᾶλλον ἢ λέγω* (667), η οποία υπογραμμίζει την ακραία δυστυχία της Εκάβης, η φράση

²¹⁹ Για τις ακόλουθες που μεταφέρουν τον νεκρό Πολύδωρο, βλ. Stanley-Porter (1973: 76). Την υπόθεση ότι η δούλη συνοδεύεται από βωβά πρόσωπα κάνει επίσης και ο Collard (1991.1: 166) και η Συνοδινού (2005.2: 255).

²²⁰ Για μια συνοπτική παρουσίαση του επεισοδίου, βλ. Collard (1991.1: 165-66), Gregory (1999: 126-27), Lesky (2003: 108-10) & Συνοδινού (2005.2: 254-55).

²²¹ Η Συνοδινού (2005.2: 256) επισημαίνει ότι «στην πραγματικότητα αυτή είναι η στιγμή της μεγαλύτερης “ήττας” της Εκάβης, εξαιτίας της οποίας το “αγωνιστικό λεξιλόγιο” της δούλης προϋδεάζει για κάποια –επιτυχημένη– αντίδραση».

²²² Mossman (1995: 61).

κούκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς (668), που την καθιστά μια «ζωντανή-νεκρή»,²²³ καθώς έχει χάσει τα πάντα και το τρίκωλο των αρνητικών επιθέτων ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις (669),²²⁴ όπου το στερητικό ἄλφα τονίζει τη στέρηση και τις απώλειες της βασίλισσας συγκροτούν ένα ευδιάκριτο πλαίσιο της συναισθηματικής ανταπόκρισης των θεατών προσανατολίζοντάς τους προς τη βίωση της θλίψης και της συμπόνιας για την ἐξεφθαρμένην μητέρα.

Στον διάλογο ανάμεσα στην Εκάβη και τη θεράπαινα στους στίχους 670-83 «ο ποιητής με έναν δεξιοτεχνικό χειρισμό κλιμακώνει ως το έπακρο την οδύνη του αναγνωρισμού».²²⁵ Η είσοδος του νεκρού στη σκηνή δεν συνοδεύεται από φωνές και θρήνους²²⁶ και η βαθμιαία ανακάλυψη της ταυτότητας του νεκρού από τη δύστηχη μάνα μέσω μιας σύντομης και δομημένης στιχομυθίας είναι περισσότερο αποτελεσματική από οποιαδήποτε ανακοίνωση από τρίτους, καθώς εντείνει την αγωνία των θεατών, οι οποίοι αν και γνωρίζουν την ταυτότητα του πτώματος, αναμένουν την αντίδραση της πρωταγωνίστριας στη θέα της τελειωτικής συμφοράς της.²²⁷ Η ενδοδραματική καθοδήγηση της συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού προς τον ἔλεον για την Εκάβη επιτυγχάνεται μέσω της τραγικής ειρωνείας που εντοπίζεται στα λόγια της πρώην βασίλισσας. Πιο αναλυτικά, στους στίχους ἀτὰρ τί νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης / ἦκεις κομίζουσ', ἧς ἀπηγγέλθη τάφος / πάντων Ἀχαιῶν διὰ χερὸς σπουδὴν ἔχειν; (671-73)²²⁸ και οἶ' ἔγω τάλαινα· μῶν τὸ βακχεῖον κάρα / τῆς θεσπιωίδου δεῦρο Κασσάνδρας φέρεις; (676-77) η Εκάβη υποθέτει λανθασμένα ότι το πτώμα που έχει μπροστά της είναι της Πολυξένης ή της Κασσάνδρας αντίστοιχα. Η τραγική ειρωνεία εντοπίζεται για άλλη μια φορά στο γνωστικό χάσμα ανάμεσα στο κοινό και την Εκάβη και σε αυτή την περίπτωση η άγνοια της μητέρας οδηγεί στην καθυστέρηση της

²²³ Συνοδινού (2005.2: 258).

²²⁴ Τα τρία επίθετα που περιγράφουν τις απώλειες της πρωταγωνίστριας εκτείνονται από τους πιο στενούς δεσμούς αίματος στους περισσότερο γενικούς-πολιτικούς δεσμούς, καθώς η Εκάβη χάνει το παιδί της, τον άντρα της και την πόλη της. Για την τοποθέτηση αυτή, βλ. Συνοδινού (2005.2: 258-59).

²²⁵ Lesky (³2003: 109).

²²⁶ Η Mossman (1995: 60) υπογραμμίζει ότι ο τρόπος που παρουσιάζεται στη σκηνή το πτώμα του Πολύδωρου χωρίς κάποια αναγγελία και χωρίς θρήνους και φωνές είναι μοναδικός στα σωζόμενα τραγικά έργα. Η ίδια προσθέτει ότι η επιλογή αυτή δημιουργεί πάθος και αγωνία για το κοινό.

²²⁷ Για την επιλογή της στιχομυθίας από τον ποιητή στους συγκεκριμένους στίχους ως μέσο πρόκλησης της αγωνίας του κοινού, βλ. Mossman (1995: 61) & Lesky (³2003: 109).

²²⁸ Η Mossman (1995: 61) και η Συνοδινού (2005.2: 256) υποστηρίζουν ότι η σκηνή αυτή αντανακλά την αρχή του έργου, όπου η Εκάβη βγήκε φοβούμενη για τον Πολύδωρο και άκουσε τα άσχημα νέα για την Πολυξένη, ενώ τώρα υποθέτει ότι το πτώμα ανήκει στην Πολυξένη, ενώ πρόκειται για τον Πολύδωρο.

αναγνώρισης του πτώματος και προκαλεί εύλογα την αγωνία της πρωταγωνίστριας και κατ' επέκταση του κοινού.²²⁹

Στους στίχους 681-83 η Εκάβη ανακαλύπτει την πραγματική ταυτότητα του πτώματος (*οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα, / Πολύδωρον, ὃν μοι Θρηῖζ' ἔσσιζ' οἴκοις ἀνὴρ. / ἀπώλομην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμὶ δὴ*). Το επιφώνημα *οἴμοι* (681) και το ρήμα *ἀπώλομην* (683), το οποίο είχε χρησιμοποιήσει πάλι η Εκάβη στον στίχο 440 (*ἀπώλομην, φίλοι*) λίγο πριν τον θάνατο της Πολυξένης,²³⁰ υπογραμμίζουν την απόλυτη θλίψη της μητέρας και την απόγνωσή της φορτίζοντας συναισθηματικά τη σκηνή. Ὅπως επισημαίνει η Συνοδινού,²³¹ «η ανακάλυψη του πτώματος ενός αδικοσκοτωμένου παιδιού της τη στιγμή που η μάνα ετοιμάζεται να θάψει ένα άλλο αδικοσκοτωμένο παιδί της αποτελεί μια συγκλονιστική κορύφωση». Η ανακάλυψη του νεκρού Πολύδωρου έχει ως αποτέλεσμα «να γίνει πιο αισθητή η συσσώρευση των συμφορών, επιτυγχάνοντας έτσι το ψυχολογικό τράνταγμα της Εκάβης».²³²

Με την είδηση του θανάτου του Πολύδωρου «εκμηδενίζεται και η τελευταία ελπίδα της Εκάβης»,²³³ η οποία στους επόμενους στίχους ξεσπάει σε άγριο θρήνο (684-725). Στον *Κομμό* που ακολουθεί παρατηρούμε ότι η Εκάβη θρηνεί σε λυρικά μέτρα, κυρίως αστροφικούς δοχμίους, ενώ ο Χορός και η θεραπεία παρεμβαίνουν με διαλογικά ιαμβικά τρίμετρα. Η επιλογή του *Κομμού* συμβάλλει στην επίταση του παθητικού στοιχείου και αποτελεί ένα όχημα μέθεξης του κοινού με την πρωταγωνίστρια, καθώς φορτίζει συγκινησιακά την ατμόσφαιρα. Οι κομμοί γενικά εξέφραζαν ακραίες συγκινησιακές καταστάσεις χαράς και πιο συχνά λύπης και το μέτρο που κατά κανόνα χρησιμοποιείται σε αυτούς είναι οι δόχμιοι, το κατεξοχόν μέτρο των έντονων συγκινήσεων.²³⁴ Ὅπως σωστά επισημαίνει η Συνοδινού,²³⁵ το γεγονός ότι οι συνομιλητές χρησιμοποιούν ιαμβικό τρίμετρο υπογραμμίζει τη διαφορά που εντοπίζεται σε συναισθηματικό επίπεδο ανάμεσα στη μητέρα που έχει χάσει τα πάντα

²²⁹ Συνοδινού (2005.2: 260).

²³⁰ Για την παρατήρηση αυτή συμβουλευτήκα το υπόμνημα της Gregory (1999: 129).

²³¹ Συνοδινού (2005.2: 235).

²³² Τη φράση αυτή δανείζομαι από τη Romilly (2000: 127).

²³³ Για τη συγκεκριμένη φράση, βλ. Lesky (1990: 525).

²³⁴ Για την έννοια και τον ρόλο του *Κομμού*, βλ. Dubischar (2017: 369). Για τον ρόλο των δοχμίων ως μέσου έκφρασης του συναισθήματος, βλ. Λυπουρλής (1977: 89-91) και West (1982: 108-11). Βοηθητική στάθηκε επίσης στο σημείο αυτό η ανάλυση του ρόλου του κομμού και των δοχμίων που προσφέρουν η Gregory (1999: 129) και η Συνοδινού (2005.2: 262) στα υπομνήματά τους.

²³⁵ Συνοδινού (2005.2: 262).

και στον Χορό και τη θεράπαινα που τη συμπονούν, αλλά δεν βιώνουν τον αβάσταχτο πόνο της.

Η συναισθηματική διασύνδεση των θεατών με την Εκάβη επιτυγχάνεται και μέσω των στίχων 684-87, *ὦ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι νόμον / βακχεῖον, ἐξ ἀλάστορος / ἀρτιμαθῆς κακῶν*, όπου η αναδίπλωση της λέξης *τέκνον*, το επιφώνημα *αἰαῖ* και το αυτοαναφορικό σχόλιο της Εκάβης *κατάρχομαι νόμον*, μέσω του οποίου δηλώνεται η επίσημη και τελετουργική, κατά κάποιο τρόπο, αρχή του θρήνου της, συμβάλλουν στη διέγερση του *έλέου* του κοινού. Πρότυπο για την ανταπόκριση του κοινού αποτελεί και η στάση του Χορού, ο οποίος στον στίχο 688, *ἔγνωσ γὰρ ἄτην παιδός, ὦ δύστηνε σύ*, με τον χαρακτηρισμό *δύστηνε* που αποδίδει στην Εκάβη εκφράζει τη συμπόνια του.

Άλλα υποδείγματα συναισθηματικής αντίδρασης των θεατών εντοπίζονται επίσης στους στίχους 689-92, *ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι. / ἔτερα δ' ἄφ' ἑτέρων κακὰ κακῶν κυρεῖ, / οὐδέ ποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος / ἀμέρα 'πισθήσει*. Συγκεκριμένα, η συναισθηματική ανταπόκριση καθοδηγείται μέσω των αναδιπλώσεων και των παρηγήσεων, *ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ* (689), *κακὰ κακῶν κυρεῖ* (690),²³⁶ αλλά και μέσω του τελευταίου στίχου, όπου η Εκάβη αναφέρεται στις συμφορές που την έχουν βρει και δεν της επιτρέπουν να περάσει μια μέρα χωρίς δάκρυα και θρήνους, *ἀστένακτος ἀδάκρυτος* (691), διεγείροντας το αίσθημα του οίκτου των ενδοδραματικών θεατών και κατ' επέκταση του πραγματικού κοινού. Ο Χορός παρέχει για άλλη μια φορά ένα πρότυπο συναισθηματικής αντίδρασης με το ρήμα *πάσχομεν* του στίχου 693 (*δεῖν', ὦ τάλαινα, δεῖνὰ πάσχομεν κακὰ*), μέσω του οποίου δηλώνεται η ταύτιση και η συμπόνια του προς την Εκάβη. Το ίδιο πάθος με τον ενδοδραματικό αποδέκτη βιώνει πιθανόν και ο εξωδραματικός αποδέκτης, δηλαδή το κοινό. Μέσα από το συλλογικό πάθος του Χορού προβάλλεται ουσιαστικά μεγεθυμένα το πάθος της δυστυχισμένης μητέρας.²³⁷

Ο *Κομμός* συνεχίζεται με τον διάλογο ανάμεσα στην Εκάβη και τη θεράπαινα. Στους στίχους 694-97, *ὦ τέκνον τέκνον ταλαίνας ματρός, / τίνι μόρωι θνήσκεις, τίνι πότμωι κεῖσαι, / πρὸς τίνος ἀνθρώπων;*, η αναδίπλωση της λέξης *τέκνον* υπογραμμίζει την απόγνωση της μητέρας, ενώ οι ερωτήσεις που συνεχίζονται και στους

²³⁶ Ο Collard (1991.1: 167) και η Συνοδινού (2005.2: 267) υποστηρίζουν ότι μέσω των παρηγήσεων και των αναδιπλώσεων αυξάνεται το πάθος του θρήνου.

²³⁷ Mossman (1995: 86), Συνοδινού (2005.2: 268).

επόμενους στίχους (*ἔκβλητον ἢ πέσημα φοινίου δορός / ἐν ψαμάθωι λευραῖ;*, 699-700) δίνουν το έναυσμα στη δούλη να απαντήσει, γεγονός που οδηγεί την πρωταγωνίστρια στην αποκρυπτογράφηση του αλληγορικού ονείρου και στην ανακάλυψη του δολοφόνου του παιδιού της. Στους στίχους 710-11 ταυτίζει με βεβαιότητα τον φονιά του Πολύδωρου, χωρίς ωστόσο να τον ονοματίζει (*ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἰππότας, / ἴν' ὁ γέρων πατὴρ ἔθετό νιν κρύψας*). Η αναδίπλωση *ἐμὸς ἐμὸς* εκφράζει το πάθος και ο χαρακτηρισμός *ξένος*, όπως υποστηρίζει ο αρχαίος Σχολιαστής δηλώνει ειρωνεία.²³⁸

Ο Χορός εκφράζει την απορία του αν ο λόγος της δολοφονίας ήταν το χρυσάφι και η απάντηση της Εκάβης αποτυπώνει την αγανάκτηση και την οργή της: *ἄρρητ' ἄνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα, / οὐχ ὄσι' οὐδ' ἀνεκτά. ποῦ δίκαια ξένων; / ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν, ὡς διεμοιράσω / χροά, σιδαρέωι τεμὼν φασγάνωι / μέλεα τοῦδε παιδὸς οὐδ' ὄικτισας* (714-20). Η Εκάβη χρησιμοποιεί όπως και στον στίχο 689 (*ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι*) ασύνδετο σχήμα, μέσω του οποίου αποτυπώνεται η συναισθηματική της φόρτιση. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Collard,²³⁹ η ποιότητα των επιθέτων έχει αλλάξει, καθώς η Εκάβη κινείται από τη θλίψη στη θυμωμένη απέχθεια, προοικονομώντας την επικείμενη εκδίκησή της. Με τη φράση *οὐχ ὄσια* (715) τονίζεται ο ιερόσυλος χαρακτήρας της πράξης του Πολυμήστορα, ο οποίος είναι παραβάτης του νόμου της φιλοξενίας και της ταφής των νεκρών, ενώ με τη φράση *οὐδ' ἀνεκτά* (715), γίνεται σαφές ότι η πράξη του δεν είναι αποδεκτή ούτε από τους θεούς ούτε από τους ανθρώπους, γεγονός που προϋδεάζει για το τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια.²⁴⁰ Χαρακτηρίζοντας την πράξη του Πολυμήστορα «ανείπωτη, απερίγραπτη, τερατώδη, ανόσια και αβάσταχτη» και αποδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό «τρискаτάρατος» (*ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν*, 716),²⁴¹ η Εκάβη καταφέρνει πιθανόν να καθοδηγήσει τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού προς την αντιπάθεια για το πρόσωπο του Πολυμήστορα. Η πρόκληση οίκτου για τον άτυχο Πολύδωρο και τη μητέρα του, αλλά και η φρίκη και η απέχθεια για το ειδεχθές έγκλημα του Θρακιώτη Πολυμήστορα ενδεχομένως επιτυγχάνεται μέσω του ρήματος

²³⁸ Για την αναδίπλωση που εντοπίζεται στον στίχο, βλ. Συνοδινού (2005.2: 270). Για το σχόλιο του αρχαίου Σχολιαστή, βλ. Schwartz (1887: 63).

²³⁹ Collard (1991.1: 168). Την παρατήρηση του Collard επισημαίνει στο υπόμνημά της και η Συνοδινού (2005.2: 271), η οποία αναλύει και τη σημασία των επιθέτων *ἄρρητ' ἄνωνόμαστα*.

²⁴⁰ Συνοδινού (2005.2: 272).

²⁴¹ Η Συνοδινού (2005.2: 273) τονίζει ότι η γενική διαιρετική δίνει στο επίθετο υπερθετική αξία.

διεμοιράσω (716), που δηλώνει τον αποτρόπαιο τρόπο με τον οποίο «κατακρεούργησε» ο Πολυμήτωρ το σώμα του Πολύδωρου.²⁴² Το γεγονός ότι το ρήμα *διεμοιράσω* βρίσκεται στη μέση φωνή υπογραμμίζει ότι η ευθύνη για την πράξη βαρύνει αποκλειστικά τον Πολυμήστορα.

Η αντίδραση του Χορού στο άκουσμα της νέας συμφοράς της Εκάβης εντοπίζεται στους στίχους 721-22, όπου εκφράζει τον οίκτο του για την πρώην βασίλισσα χαρακτηρίζοντας την «βασίλισσα του πένθους»²⁴³ και παρέχοντας για μια ακόμη φορά ένα πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης στους θεατές του έργου (*ὦ τλῆμον, ὥς σε πολυπονωτάτην βροτῶν / δαίμων ἔθηκεν ὅστις ἐστὶ σοι βαρῦς*). Με την αναγγελία της άφιξης του Αγαμέμνονα τελειώνει ο Κομμός με την αυτοαναφορική διατύπωση *τὸνθένδε σιγῶμεν* (725). Η άφιξη του έλληνα βασιλιά οφείλεται στο ότι επιθυμεί να μάθει τον λόγο για τον οποίο η Εκάβη καθυστερεί την ταφή της Πολυξένης. Η παρουσία του Αγαμέμνονα και οι ερωτήσεις που κάνει στην πρώην βασίλισσα την βοηθούν να συνειδητοποιήσει την επιθυμία της να πάρει εκδίκηση από τον φονιά του γιου της. Στους στίχους 726-51, ουσιαστικά δεν παρακολουθούμε έναν τυπικό διάλογο, καθώς η Εκάβη δεν απαντά στις ερωτήσεις του έλληνα βασιλιά. Σκέφτεται για πολύ αν η ικεσία έχει νόημα ή όχι και ενώ ο Αγαμέμνων την πιέζει απορημένος, εκείνη γυρισμένη αλλού μιλάει με τον εαυτό της. Ο Ευριπίδης εδώ χρησιμοποιεί ένα μέσο ανήκουστο για την τραγωδία, αλλά πολύ γνωστό στην κωμωδία, το «κατ' ιδίαν».²⁴⁴

Το γεγονός ότι η Εκάβη απευθύνεται στον εαυτό της φαίνεται από τον στίχο 736 και εξής. Πιο αναλυτικά στους στίχους 736-38, *δύστην', ἐμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσα σέ, / Ἐκάβη, τί δράσω; Πότερα προσπέσω γόνυ / Ἀγαμέμνωνος τοῦδ' ἢ φέρω σιγῆι κακά;*, αποκαλεί τον εαυτό της *δύστηνον*, διεγείροντας ενδεχομένως το αίσθημα της συμπόνιας του κοινού και με τη φράση *ἐμαυτὴν γὰρ λέγω*, επεξηγεί στους θεατές ότι απευθύνεται στον εαυτό της.²⁴⁵ Η αποστροφή προς τον εαυτό της σε

²⁴² Για τον τύπο *διεμοιράσω* και τη βιαιότητα του εγκλήματος, βλ. Mossman (1995: 168-69), η οποία υπογραμμίζει ότι «το ρήμα *διαμοιράω* αποτελεί μια σπάνια και βίαιη λέξη». Βλ. επίσης Segal (1993: 181), Gregory (1999: 131) & Battezzato (2018: 169).

²⁴³ Τον χαρακτηρισμό αυτό για την Εκάβη εντόπισα στη Συνοδινού (2005.2: 274).

²⁴⁴ Για το μέσο που χρησιμοποιεί στη συγκεκριμένη σκηνή ο Ευριπίδης, βλ. Lesky (2003: 109) & Battezzato (2018: 170-71). Η Συνοδινού (2005.2: 275) επισημαίνει ότι η στάση της Εκάβης δεν αντιπροσωπεύει τη στάση μιας αιχμάλωτης-δούλης μπροστά στον κύριο της, γεγονός που καταδεικνύει μια άλλη πλευρά της Εκάβης, καθώς αναδεικνύεται ο δυναμικός της χαρακτήρας.

²⁴⁵ Αποτελεί ίσως το πρώτο παράδειγμα της θεατρικής σύμβασης κατά την οποία ένας χαρακτήρας μιλάει επί σκηνής και ενώ ακούγεται από τους θεατές, δεν ακούγεται καθόλου ή ακούγεται εν μέρει από τον συνομιλητή του. Η τεχνική αυτή δεν πρέπει ακόμα να ήταν οικεία στο κοινό, όπως συμβαίνει στην κωμωδία και για αυτό η Εκάβη φροντίζει να επεξηγήσει στο κοινό ότι μιλάει στον εαυτό της, πρβλ.

συνδυασμό με την ερώτηση *τί δράσω;* (737) φανερώνει ότι βρίσκεται σε ένα «σταυροδρόμι κρίσιμων αποφάσεων»,²⁴⁶ γεγονός που κάνει το κοινό να συμπάσχει με την πρωταγωνίστρια. Η Easterling²⁴⁷ υποστηρίζει ότι «πολλές από τις παρακλήσεις, τις εντολές και τις ερωτήσεις που απευθύνονται από ένα θεατρικό πρόσωπο σε ένα άλλο ή στον Χορό (ή και στον ίδιο του τον εαυτό) λειτουργούν και ως νύξεις για το κοινό». Συνεπώς, η επιλογή αυτής της ερώτησης πιθανόν να αποσκοπεί στη συναισθηματική μέθεξη του κοινού με την πρωταγωνίστρια και στην κατανόηση της αγωνίας της. Η απορία της πρωταγωνίστριας δεν έχει μόνο συναισθηματική βάση, αλλά προκειμένου να καθορίσει την πορεία της και να αποφασίσει «τι να κάνει» πρέπει πρώτα να επεξεργαστεί νοητικά το ίδιο της το πάθος.²⁴⁸ Η άποψη αυτή επιβεβαιώνει την τοποθέτηση του Αριστοτέλη ότι λογική και συναίσθημα συνυπάρχουν και αντιτίθεται του ισχυρισμού του Πλάτωνα, ότι το συναίσθημα βλάπτει τη λογική.²⁴⁹

Η Εκάβη αφού έχει διερωτηθεί αν πρέπει ικετεύσει τον Αγαμέμνονα ή όχι, συνειδητοποιεί ότι δεν θα μπορέσει να κάνει τίποτα χωρίς τη δικιά του βοήθεια και εκφράζει για πρώτη φορά ρητά την επιθυμία της για εκδίκηση στους στίχους 749-50, *οὐκ ἄν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ / τέκνοισι τοῖς ἑμοῖσι*. Η πρωταγωνίστρια έχει χαρακτηρίσει νωρίτερα την πράξη του Πολυμήστορα μη ανεκτή από θεούς και ανθρώπους (*οὐδ' ἀνεκτά*, 715), προϋδεάζοντας το κοινό για μια ενδεχόμενη τιμωρία, ωστόσο είναι η πρώτη φορά που αναφέρεται στην εκδίκηση. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως προκαλεί την έκπληξη του κοινού,²⁵⁰ καθώς ενώ στο πρώτο μέρος του έργου γνώριζε τι πρόκειται να συμβεί ήδη από τον πρόλογο του Πολύδωρου, στο δεύτερο μέρος του έργου έχει άγνοια για το τι μέλλει γενέσθαι.

Συνοδινού (2005.2: 277-78). Για τη σκηνή αυτή, βλ. επίσης Collard (1991.1: 168), Mossman (1995: 62), Segal (1993: 203). Η Shisler (1945: 382) σχολιάζοντας το γεγονός ότι η Εκάβη απομακρύνεται και συζητάει με τον εαυτό της, υποστηρίζει ότι υποδηλώνει την αγωνία και τη σύγχυσή της.

²⁴⁶ Συνοδινού (2005.2: 278).

²⁴⁷ Easterling (1996: 177-78). Βλ. επίσης Easterling (2012: 243), όπου παρατίθεται και ένα παράδειγμα από τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Στην τραγωδία αυτή εντοπίζεται το επίμονο ερώτημα του Νεοπτόλεμου «τι να κάνω;» (757, 895, 908, 974, 1393) επισημαίνοντας με σαφήνεια στους θεατές ότι η ηθική του σύγχυση αποτελεί σοβαρό ζήτημα του έργου.

²⁴⁸ Το επιχείρημα αυτό στηρίζεται στην άποψη της Lada-Richards (2008: 559), η οποία σχολιάζοντας τη σύγχυση του Νεοπτόλεμου στο έργο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή υποστηρίζει ότι «η απορία δεν είναι εξ ολοκλήρου συναισθηματική εμπειρία. Ενώ εκφράζει συναισθηματική παράλυση του ατόμου, υπαινίσσεται και ένα πνευματικό “μούδιασμα”, ένα διανοητικό “βραχυκύκλωμα”».

²⁴⁹ Για τις απόψεις του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα για τη σχέση συναισθήματος και λογικής, βλ. εισαγωγή σελ. 13-15.

²⁵⁰ Για την υπόθεση της ενδεχόμενης έκπληξης του κοινού, βλ. Testall (1954: 340-41), Gregory (1999: 133-34) & Συνοδινού (2005.2: 281).

Ακολουθεί η μεγάλη σκηνή της ικεσίας της Εκάβης προς τον έλληνα βασιλιά. Η πρωταγωνίστρια πέφτει απότομα κέτισσα στα πόδια του Αγαμέμνονα στους στίχους 752-53, μέσω των οποίων διαγράφεται και η στάση του σώματός της, η οποία είναι ανάλογη της τυπικής στάσης των ικετών (*Αγάμεμνον, ίκετεύω σε τῶνδε γουνάτων / καὶ σοῦ γενείου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος*).²⁵¹ Η στάση της ικεσίας προς τον Αγαμέμνονα ανακαλεί την ικεσία της Εκάβης προς τον Οδυσσεά που προηγήθηκε στο έργο (mirror scene).²⁵² Το τέχνασμα αυτό επιτρέπει στους θεατές να συγκρίνουν τις δύο σκηνές και να διακρίνουν, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, τις μεγάλες διαφορές που υπάρχουν ανάμεσά τους.

Ο Αγαμέμνων έκπληκτος από την ικεσία της Εκάβης σπεύδει να ρωτήσει ποιος είναι ο λόγος που οδήγησε την πρώην βασίλισσα σε αυτή την πράξη. Στους στίχους 752-86 παρακολουθούμε το πρώτο μέρος της ικεσίας, όπου μέσω μιας στιχομυθίας η Εκάβη πληροφορεί τον Αγαμέμνονα για τα καθέκαστα και όπως θα δούμε στη συνέχεια κερδίζει τη συμπόνια του. Στον στίχο 760, *ὀρᾶις νεκρὸν τόνδ' οὔ καταστάζω δάκρυ*, σημαντική θεωρείται η χρήση του ρήματος *ὀρᾶω*, το οποίο υπογραμμίζει το οπτικό ενδιαφέρον της σκηνής,²⁵³ ενώ μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι η Εκάβη στο σημείο αυτό δείχνει στον Αγαμέμνονα και με κάποια κίνηση τον νεκρό. Μέσω της σκηνοθετικής αυτής οδηγίας, η πρωταγωνίστρια επισύρει την προσοχή του Αγαμέμνονα στο πτώμα που βρίσκεται επί σκηνής κατευθύνοντας με αυτόν τον τρόπο και το βλέμμα των θεατών προς την ίδια κατεύθυνση.²⁵⁴ Με αυτόν τον τρόπο η

²⁵¹ Ο Gould (2018: 46-47) υποστηρίζει ότι η ικεσία της Εκάβης στη συγκεκριμένη σκηνή είναι μεταφορική, ωστόσο ο Mercier (1993: 152-53) ισχυρίζεται ότι η Εκάβη πέφτει όντως κέτισσα στα πόδια του Αγαμέμνονα στον στίχο 752, όπου η πρωταγωνίστρια αρχίζει να χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο που δηλώνει σε άλλες περιπτώσεις την πράξη της ικεσίας στον Ευριπίδη. Ο μελετητής συνεχίζει προσθέτοντας τα εξής: «even though an explicit verb of touching or falling is lacking here, Hekabe's *πότερα προσπέσω γόνυ* (737) is a sufficient marker for what she will do fifteen lines later». Για την τυπική στάση σώματος των ικετών, βλ. συμπληρωματικά Bremmer (1991: 25) & Sampatakakis (2011: 105-06).

²⁵² Για το τέχνασμα της αντανακλώμενης σκηνής στους συγκεκριμένους στίχους, βλ. Mossman (1995: 62-63) και Συνοδινού (2005: 282-83).

²⁵³ Για το οπτικό ενδιαφέρον μιας σκηνής, βλ. Χουρμουζιάδης (1991: 117-75).

²⁵⁴ Η Easterling (2012: 242-43) εξετάζει το επεισόδιο του Ηρακλή στις *Τραχίνιες*, όπου όντας θανάσιμα μολυσμένος από το δηλητήριο του χιτώνα που έχει κολλήσει πάνω του, απευθύνεται πρώτα στον γιο του Υλλο ζητώντας του να σταθεί κοντά του και να δει το πληγωμένο σώμα του και έπειτα καλεί και όλους τους άλλους παρόντες. Στηριζόμενη σε αυτό το παράδειγμα υποστηρίζει ότι όταν ένας ήρωας ή μια ηρωίδα ζητεί από άλλους να στρέψουν το βλέμμα τους στον ίδιο/στην ίδια, σκηνική δράση και λόγοι συνδυάζονται, ώστε να επικεντρώσουν την προσοχή του κοινού στο θέαμα και στο νόημα του. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την παρατήρηση μπορούμε να υποθέσουμε ότι ανάλογη είναι η πρόθεση του Ευριπίδη και στη συγκεκριμένη σκηνή. Μέσω της ερώτησης η Εκάβη καθοδηγεί το βλέμμα τόσο του Αγαμέμνονα όσο και του κοινού στο νεκρό σώμα του Πολύδωρου. Πρβλ. επίσης Easterling (1996: 177-78) & Easterling (2012: 243), όπου υποστηρίζεται ότι «πολλές από τις παρακλήσεις, τις εντολές και τις

προσοχή εστιάζεται στο νεκρό σώμα, το οποίο τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των ενδοδραματικών και εξωδραματικών αποδεκτών εντείνοντας τη συναισθηματική φόρτιση της ήδη ζοφερής ατμόσφαιρας. Στον στίχο αυτό η Εκάβη παρέχει επίσης ένα πρότυπο για μια «επιθυμητή και αρμόζουσα ανταπόκριση του κοινού»,²⁵⁵ καθώς παρουσιάζεται να κλαίει πάνω από το πτώμα του γιου της (*καταστάζω δάκρυ*, 760).

Ο Αγαμέμνων στη θέα του πτώματος απευθύνει κάποιες ερωτήσεις στην Εκάβη, προκειμένου να μάθει σε ποιον ανήκει και από ποιον δολοφονήθηκε. Η Mossman²⁵⁶ υποστηρίζει ότι η επιλογή του Ευριπίδη να αποκαλύψει η Εκάβη σταδιακά στον Αγαμέμνονα τις πληροφορίες για το πτώμα δημιουργεί μια πολύ εντυπωσιακή σκηνή για το κοινό, παρά το γεγονός ότι δεν δίνονται καινούριες πληροφορίες. Αυτό συμβαίνει καθώς με έντεχνο τρόπο οι θεατές νιώθουν να συμμετέχουν στην ανακάλυψη του Αγαμέμνονα, μέσω της ανταπόκρισης του προαναφερόμενου στο άκουσμα των νέων πληροφοριών. Η συναισθηματική ανταπόκριση του Αγαμέμνονα ως ενδοδραματικού θεατή διακρίνεται από τους στίχους 763 (*ἔστιν δὲ τις σῶν οὗτος, ὃ τλημον, τέκνων;*) και 775 (*ὃ τλημον ἢ που χρυσὸν ἠράσθη λαβεῖν;*), όπου αποδίδει στην Εκάβη το επίθετο *τλημον* και από τον στίχο 783 (*ὃ σχετλία σὺ τῶν ἀμετρήτων πόνων*) μέσω του επιθέτου *σχετλία*. Το λεξιλόγιο του Αγαμέμνονα εκφράζει την συμπάθεια και τον οίκτο του προς την άτυχη μητέρα, προσφέροντας ένα πρότυπο για την συναισθηματική αντίδραση του κοινού.²⁵⁷

Η Εκάβη αποκαλύπτει τον δολοφόνο του γιου της στον Αγαμέμνονα με τον στίχο 774, *τίνος γ' ὑπ' ἄλλου; Θρήιξ νιν ὄλεσε ξένος*. Με τη λέξη *ξένος* υπογραμμίζεται η ειρωνεία του στίχου,²⁵⁸ ενώ ο συνδυασμός *Θρήιξ ξένος* θα μπορούσε να ακούγεται στα αυτιά των θεατών σαν οξύμωρο,²⁵⁹ καθώς οι Θρακιώτες²⁶⁰ αποτελούσαν έναν λαό

ερωτήσεις που απευθύνονται από ένα θεατρικό πρόσωπο σε ένα άλλο ή στον Χορό (ή και στον ίδιο του τον εαυτό) λειτουργούν και ως νύξεις για το κοινό», βλ. παραπάνω σελ. 75, υποσ. 247.

²⁵⁵ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Lada-Richards (2008: 509).

²⁵⁶ Mossman (1995: 123-24).

²⁵⁷ Σύμφωνα με τη Mossman (1995: 123-24) το γεγονός ότι ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται να συμπονάει την Εκάβη συμβάλλει στη διέγερση των αντίστοιχων συναισθημάτων των θεατών. Συγκεκριμένα αναφέρει τα εξής: «that Agamemnon is characterized in this way is important for the manipulation of the audience's emotions».

²⁵⁸ Gregory (1999: 136).

²⁵⁹ Την παρατήρηση αυτή διατυπώνει ο Marshall (1992: 173) στη διδακτορική του διατριβή.

²⁶⁰ Για την έμφαση που δίνεται στην εθνικότητα του Πολυμήστορα κάνει λόγο η Hall (1989: 109-10) και η Συνοδινού (2005.2: 289-90) η οποία αναφέρει ότι «η επιμονή στην εθνικότητα του Πολυμήστορα πρέπει να ανακαλεί στους Αθηναίους αρκετά στοιχεία από τη σχέση και την πολιτική τους με τη Θράκη και από την καθημερινή πραγματικότητά τους». Η ίδια συνεχίζει προσθέτοντας ότι «στην Αθήνα οι

βάρβαρο, άγριο, άξεστο και αιμοδιψή. Ήταν γνωστοί για την ωμότητά τους, την αθέτηση των όρκων, τη συμμετοχή σε πολεμικές επιχειρήσεις και την έλλειψη αυτοσυγκράτησης. Συνεπώς, το γεγονός ότι ο Πολυμήστορας πιστός στην παράδοση αυτή σκοτώνει τον ξένο που θα ενεργοποιούσε τα αρνητικά στερεότυπα και τις προκαταλήψεις των θεατών για τους Θρακιώτες και θα έθετε το πλαίσιο πρόσληψης τόσο της πράξης του Πολυμήστορα όσο και της εκδίκησης της Εκάβης. Η καταγωγή του Πολυμήστορα, η πράξη του και το κίνητρο αυτής (*ἡ που χρυσὸν ἠράσθη λαβεῖν*; 775) σε συνδυασμό με το γεγονός ότι αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα στην τραγωδία που οδηγείται στη δολοφονία μόνο από απληστία,²⁶¹ ενδεχομένως συνέβαλλαν στην πρόκληση της αντιπάθειας προς το πρόσωπο του Θρακιώτη βασιλιά.

Η βιαιότητα της πράξης του Πολυμήστορα αποδίδεται ανάγλυφα στον στίχο 782, *θαλασσόπλαγκτόν γ', ὃ δε διατεμὼν χροά*, μέσω της λέξης *διατεμὼν*, που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο ο Θρακιώτης βασιλιάς «κατακρεούργησε» το σώμα του άτυχου Πολύδωρου.²⁶² Η αντίδραση του Αγαμέμνονα στα λόγια της Εκάβης υποδηλώνει για άλλη μια φορά τη συμπάθειά του και τον ἔλεόν του για αυτή (*φεῦ φεῦ· τις οὔτω δυστυχῆς ἔφου γυνή;*; 785). Ο Αγαμέμνων με την ερώτησή του συμμερίζεται τον πόνο της Εκάβης, γεγονός που τον κάνει περισσότερο δεκτικό στα αιτήματά της.²⁶³ Φαίνεται πιθανό πως ο Έλληνας βασιλιάς, μέσω της αντίδρασής του κατά τη διάρκεια της στιχομυθίας, καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του κοινού, αλλά και να αυξήσει τις ελπίδες των θεατών ότι η Εκάβη θα σταθεί πιο τυχερή στο υπόλοιπο έργο και θα καταφέρει να πάρει εκδίκηση.²⁶⁴ Τα λόγια του συνεπώς είναι αρκετά ενθαρρυντικά, καθώς το κοινό δεν γνωρίζει τι πρόκειται να ακολουθήσει, όπως ήξερε μέχρι στιγμής μέσω του προλόγου του Πολύδωρου.

Θράκες δούλοι ήταν επιφορτισμένοι με αστυνομικά καθήκοντα όπως και ένας μεγάλος αριθμός δούλων στην Αθήνα είχε θρακική καταγωγή: το όνομα *Θρήξ* ήταν από τα συνηθέστερα δουλικά ονόματα, σχεδόν συνώνυμο του *δοῦλος*». Για την ωμότητα και την βιαιότητα που χαρακτήριζε τους Θρακιώτες, βλ. Reckford (1991: 28), Segal (1993: 171), Mossman (1995: 185-87) & Συνοδινού (2005.2: 290). Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω πληροφορίες είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι η επανάληψη του προσηγορικού *Θρήξ* απευθύνεται στις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα των Αθηναίων για τους Θρακιώτες.

²⁶¹ Η Hall (1989: 108) επισημαίνει ότι ο Πολυμήστωρ είναι ο μόνος «τραγικός» δολοφόνος που παρακινείται μόνο από την απληστία του και όχι από κάποια επιθυμία εκδίκησης, από υπακοή σε κάποιον χρησμό ή από τον πόθο για εξουσία.

²⁶² Σύμφωνα με τον Collard (1991.1: 169) η εικόνα αυτή αποσκοπεί στην πρόκληση της συμπάθειας του Αγαμέμνονα.

²⁶³ Συνοδινού (2005.2: 292).

²⁶⁴ Mossman (1995: 123-24, 182). Βλ. επίσης Collard (1991.1: 169) & Συνοδινού (2005.2: 290-92).

Στην ερώτηση του Αγαμέμνονα σχετικά με το ποια γυναίκα γεννήθηκε τόσο δυστυχισμένη απαντά η Εκάβη στον στίχο 786, *οὐκ ἔστιν, εἰ μὴ τὴν Τύχην αὐτὴν λέγοις*. Η πρωταγωνίστρια προσωποποιεί την τύχη που μπορεί να είναι καλή ή κακή και κρίνοντας από τις δικές της συμφορές, την ταυτίζει με τη Δυστυχία.²⁶⁵ Η φράση αυτή της Εκάβης θέτει το πλαίσιο πρόσληψης της ικεσίας της τόσο από τον Αγαμέμνονα όσο και από τους θεατές. Ακολουθεί το κύριο μέρος της ικεσίας της Εκάβης (787-845), το οποίο διακρίνεται σε δύο μέρη, στο πρώτο μέρος τα επιχειρήματα στηρίζονται σε ηθική βάση, ενώ στο δεύτερο στην πειθώ.²⁶⁶ Στους στίχους 787-805 η Εκάβη ζητάει από τον Αγαμέμνονα να τιμωρήσει τον Πολυμήστορα χρησιμοποιώντας ηθικά επιχειρήματα. Συγκεκριμένα, επιζητάει την τιμωρία του Θρακιώτη βασιλιά, καθώς παραβίασε δύο θεμελιώδεις άγραφους νόμους, της ξενίας και της ταφής των νεκρών.²⁶⁷ Στους στίχους 789-92, *σύ μοι γενοῦ / τιμωρὸς ἀνδρός, ἀνοσιωτάτου ξένου, / ὅς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω / δείσας δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον*, η Εκάβη καταφέρνει με έντεχο τρόπο να προκαταλάβει αρνητικά το κοινό σε σχέση με τον Πολυμήστορα, μέσω του χαρακτηρισμού του ίδιου του Πολυμήστορα και της πράξης του με το επίθετο *ανοσιώτατος* (790, 792).²⁶⁸ Ο υπερθετικός βαθμός υπογραμμίζει τον ανόσιο χαρακτήρα της πράξης και τονίζει την ανάγκη για τιμωρία και απόδοση δικαιοσύνης,²⁶⁹ προετοιμάζοντας πιθανότατα τόσο τον Αγαμέμνονα όσο και το πραγματικό κοινό για τη φοβερή εκδίκηση που θα πάρει από τον Πολυμήστορα. Στοιχείο επίτασης του παθητικού στοιχείου αποτελεί επίσης και η γονυπετής στάση της Εκάβης, που εντοπίζεται στον στίχο 787, *ἀλλ' ὄνπερ οὔνεκ' ἀμφὶ σὸν πίπτω γόνο*.²⁷⁰

Η ηθική επιχειρηματολογία της Εκάβης ενισχύεται στους στίχους 806-11, όπου η πρωταγωνίστρια ζητάει από τον Αγαμέμνονα να την ευσπλαχιστεί, καθώς αποτελεί την προσωποποίηση της δυστυχίας και η ζωή της έχει ανατραπεί ριζικά. Η εκτενής ικεσία της μητέρας κατά πάσα πιθανότητα επιτυγχάνει να διεγείρει τον οίκτο του Αγαμέμνονα και εμμέσως του κοινού, μέσω των υποδειγμάτων συναισθηματικής

²⁶⁵ Συνοδινού (2005.2: 292).

²⁶⁶ Για τη ρήση της Εκάβης, βλ. Collard (1991.1: 170), Gregory (1999: 137) & Συνοδινού (2005.2: 292-93).

²⁶⁷ Συνοδινού (2005.2: 293). Για τον νόμο στην Εκάβη, βλ. επίσης Συνοδινού (1997: 333-49, με έμφαση: 342).

²⁶⁸ Mossman (1995: 124).

²⁶⁹ Συνοδινού (2005.2: 294-95).

²⁷⁰ Mossman (1995: 124). Αυτή η στάση του σώματος της Εκάβης, όπως επισημάναμε και νωρίτερα, ξεκινάει κατά πάσα πιθανότητα από τον στίχο 752, *Ἀγάμεμνον, ἰκετεύω σε τῶνδε γουνάτων*, στο σημείο όπου η πρωταγωνίστρια αρχίζει να χρησιμοποιεί τη γλώσσα που αναμφισβήτητα υποδηλώνει μια πράξη ικεσίας στον Ευριπίδη.

ανταπόκρισης που εντοπίζονται σε αυτούς τους στίχους. Συγκεκριμένα, η Εκάβη ζητά από τον Αγαμέμνονα να της δείξει σέβας και να την ελεηθεί, *αἰδέσθητί με, / οἴκτιρον ἡμᾶς* (806-07). Η Easterling²⁷¹ υποστηρίζει ότι φράσεις που εντοπίζονται στις τραγωδίες όπως «κοίτα με!», «λυπήσου με!», «τι να κάνω;» αποτελούν υποδείγματα συναισθηματικής ανταπόκρισης τόσο των χαρακτήρων του εκάστοτε δράματος, όσο και του πραγματικού κοινού. Αντίστοιχη περίπτωση είναι και τα λόγια της Εκάβης στους εν λόγω στίχους, όπου μιλώντας σε β' πρόσωπο παρακινεί και τους θεατές να ανταποκριθούν συναισθηματικά στις συμφορές της.²⁷²

Στους επόμενους στίχους η Εκάβη ζητάει από τον Αγαμέμνονα να σταθεί από απόσταση, να την κοιτάξει και να παρατηρήσει τις συμφορές της δίνοντας την αίσθηση ότι αποτελεί η ίδια μια εικόνα συμφοράς, ένα έργο που αποπνέει θλίψη και καταστροφή (*ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς / ἰδοῦ με κἀνάθησον οἷ' ἔχω κακά*, 807-08). Το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή «ἀπωτέρω στάς»²⁷³ υποδηλώνει ότι ο Αγαμέμνων με την προτροπή της Εκάβης παίρνει τον ρόλο του κοινού. Η αναφορά στο ζωγραφικό έργο ίσως αποτελεί αντανάκλαση της θεατρικής συναλλαγής ανάμεσα στη σκηνή και το κοινό, μια συναλλαγή ιδιαίτερα φορτισμένη, αφού η Εκάβη που λειτουργεί ως θέαμα στο πλαίσιο της ζωγραφιάς βιώνει την αγωνία του τραγικού πάθους.²⁷⁴ Ο O'Sullivan²⁷⁵ επισημαίνει ότι «η έμφαση στη θέαση της εικόνας των συμφορών –η οποία υπογραμμίζεται μέσω του ρήματος ὄρασης (*ἰδοῦ*)– αποσκοπεί στη συναισθηματική εμπλοκή του Έλληνα βασιλιά». Ο ίδιος προσθέτει ότι «όταν η Εκάβη ζητάει από τον Αγαμέμνονα να τη δει όπως ο ζωγράφος το έργο του, δεν αναμένεται να την παρατηρήσει αφήνοντας “στην άκρη” το συναίσθημα, αλλά να κατανοήσει τις συμφορές της και κυρίως να την ελεηθεί».²⁷⁶ Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η προτροπή προς τη συναισθηματική μέθεξη που

²⁷¹ Easterling (1996: 177-78). Βλ. επίσης και Easterling (2012: 243), όπου επισημαίνεται ότι «παρακλήσεις, εντολές και ερωτήσεις που απευθύνονται από ένα θεατρικό πρόσωπο σε ένα άλλο ή στον Χορό λειτουργούν και ως νύξεις για το κοινό». Μια τέτοια παράκληση αποτελούν και τα λόγια της πρώην βασίλισσας της Τροίας προς τον Αγαμέμνονα στη συγκεκριμένη σκηνή.

²⁷² Τα ίδια λόγια χρησιμοποίησε η Εκάβη και στην ικεσία της προς τον Οδυσσεά νωρίτερα στο έργο (286-87). Το γεγονός αυτό μπορούμε να εικάσουμε ότι οδήγησε τους θεατές να ανακαλέσουν στη μνήμη τους την αντίστοιχη σκηνή (mirror scene). Βλ. Segal (1993: 183) και Συνοδινού (2005.2: 307).

²⁷³ Schwartz (1887: 66).

²⁷⁴ Lada-Richards (2008: 461).

²⁷⁵ Βλ. O'Sullivan (2008: 188-89). Για τη σκηνή αυτή, βλ. επίσης Segal (1993: 178), Zeitlin (1994: 42) και Konstan (2004: 60).

²⁷⁶ Η Mossman (1995: 126) και η Συνοδινού (2005.2: 308) υποστηρίζουν ότι «η εικόνα του ζωγράφου που παρατηρεί το έργο του υπονοεί πως ο Αγαμέμνων “δημιούργησε” αυτή την εικόνα συμφοράς και τώρα καλείται να κάνει κάτι για να ανακουφίσει κάπως την Εκάβη».

επιδιώκεται από την Εκάβη για τον Αγαμέμνονα, θα είχε ιδιαίτερο συναισθηματικό αντίκτυπο και για το πραγματικό κοινό.

Η συναισθηματική διασύνδεση του Αγαμέμνονα και των θεατών με την πρώην βασίλισσα επιτυγχάνεται και με τους στίχους 809-11, *τύραννος ἦ ποτ' ἄλλὰ νῦν δούλη σέθεν, / εὔπαις ποτ' οὔσα, νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ' ἅμα, / ἄπολις ἔρημος ἀθλιωτάτη βροτῶν*. Η Εκάβη κάνει λόγο και πάλι για την αστάθεια της ανθρώπινης τύχης, περιγράφοντας σε τρεις στίχους την ολοκληρωτική ανατροπή που έχει επέλθει στη ζωή της. Μέσω των τραγικών αντιθέσεων που εντοπίζονται στους συγκεκριμένους στίχους παρακολουθούμε την απεγνωσμένη προσπάθεια της μητέρας να ξυπνήσει τον ἔλεον του Αγαμέμνονα διεκτραγωδώντας τις συμφορές της.²⁷⁷ Ακολουθεί ο στίχος 812, *οἴμοι τάλαινα, ποῖ μ' ὑπεξάγεις πόδα;*, που απευθύνει η Εκάβη στον Αγαμέμνονα και μέσω του οποίου γίνεται φανερό ότι η πρώην βασίλισσα βρίσκεται ακόμη σε στάση ικεσίας,²⁷⁸ μια εικόνα πρόσφορη για τη διέγερση του οίκτου του κοινού. Επίσης, μέσω του στίχου αντιλαμβανόμαστε την προσπάθεια του Αγαμέμνονα να ξεφύγει από την Εκάβη, η οποία πιθανόν έχει αγκαλιάσει τα πόδια του. Η σκηνή αυτή αποτελεί για άλλη μια φορά αντανάκλαση μιας πρότερης εικόνας ικεσίας, της ικεσίας δηλαδή της Πολυξένης προς τον Οδυσσέα στους στίχους 342 και εξής (mirror scene).²⁷⁹ Το γεγονός αυτό εντείνει την αγωνία των θεατών, οι οποίοι πιθανόν ανέμεναν ότι η ικεσία της βασίλισσας δεν θα είχε κάποιο θετικό αποτέλεσμα, λαμβάνοντας υπόψη και την κίνηση του Αγαμέμνονα.

Στους επόμενους στίχους η Εκάβη κάνει μια διαπίστωση για τη δύναμη της πειθούς (812-23), χρησιμοποιεί ένα επιχείρημα *ad hominem*, καθώς αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα, προσπαθώντας να υπογραμμίσει την «υποχρέωση» του Έλληνα βασιλιά να τη βοηθήσει (824-35) και στους στίχους 836-45 ακολουθεί η ύστατη προσπάθεια της ικεσίας της προς τον Αγαμέμνονα. Στη συνέχεια, τον λόγο παίρνει ο Αγαμέμνονας, από τα λόγια του οποίου είναι φανερό ότι ανάμεσα σε όλα όσα επικαλέστηκε η Εκάβη του έκανε εντύπωση μόνο η αναφορά στην Κασσάνδρα. Αυτό που τον απασχολεί είναι πώς θα αντιδράσει ο στρατός αν βοηθήσει την Εκάβη και όχι τον Πολυμήστορα που θεωρείται φίλος και αν

²⁷⁷ Συνοδινού (2005.2: 308-09).

²⁷⁸ Για μια πιο λεπτομερή ανάλυση του συγκεκριμένου στίχου και της σκηνής, βλ. Mercier (1993: 153).

²⁷⁹ Το γεγονός ότι η σκηνή αυτή ανακαλεί τη σκηνή της ικεσίας προς τον Οδυσσέα επισημαίνει ο Collard (1991.1: 172), ο Mercier (1993: 153), η Gregory (1999: 140-41) και η Συνοδινού (2005.2: 309).

θα τον κατηγορήσουν για μεροληψία εξαιτίας της Κασσάνδρας (850-63). Η Εκάβη καθυστεράει τον φόβο του λέγοντάς του ότι δεν χρειάζεται να γίνει συνεργός στην εκδίκηση και πως η ανοχή του και μόνο είναι αρκετή.²⁸⁰ Με αυτόν τον τρόπο η πρωταγωνίστρια καταφέρνει να εξασφαλίσει την παθητική υποστήριξη και συννεοχή του Αγαμέμνονα.²⁸¹ Οι ερωτήσεις του στους στίχους 876-79 είναι απόλυτα ειλικρινείς και εκφράζουν την ανησυχία του και την απορία του για το ποια θα είναι η εκδίκηση της Εκάβης (*πῶς οὖν; τί δράσεις; πότερα φάσανον χερὶ / λαβοῦσα γράϊαι φῶτα βάρβαρον κτενεῖς / ἢ φαρμάκοισιν ἢ ἴπικουρίαι τίνι; / τις σοι ζυνέσται χεῖρ; Πόθεν κτήση φίλους;*). Οι ερωτήσεις αυτές πιθανόν αποτελούν και ερωτήματα του κοινού και δίνουν την ευκαιρία στην Εκάβη να αποκαλύψει ένα μέρος του σχεδίου της. Συγκεκριμένα, αποκαλύπτει ότι πρόκειται να τη βοηθήσουν οι τρωαδίτισσες αιχμάλωτες (880-82), δεν κάνει όμως καμία περαιτέρω νύξη για τις λεπτομέρειες του σχεδίου εκδίκησης, γεγονός που αποσκοπεί ενδεχομένως στην έκπληξη του κοινού, όταν θα πραγματοποιηθεί λίγους στίχους αργότερα η πράξη της εκδίκησης. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με την Εκάβη να ζητάει από τον Αγαμέμνονα να ενημερώσει τον Θρακιώτη βασιλιά ότι η ίδια τον καλεί μαζί με τα παιδιά του, προκειμένου να του μιλήσει για μια υπόθεση που τον αφορά (886-97) και με την αποχώρηση του Αγαμέμνονα από τη σκηνή (888-904).

Από την ανάλυση του τρίτου επεισοδίου οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η ανταπόκριση του κοινού κατευθύνεται: **1)** Προς τον οίκτο για την Εκάβη, ο οποίος επιτυγχάνεται μέσω α. της επιλογής του Κομμού και της χρήσης των δοχμίων που υπογραμμίζουν τη συγκινησιακή κατάσταση της μάνας, β. των συχνών παρηγήσεων και των αναδιπλώσεων, γ. της ικεσίας προς τον Αγαμέμνονα και της γονυπετούς στάσης της Εκάβης και δ. μέσω της αναφοράς στην αστάθεια της ανθρώπινης τύχης. **2)** Προς την αντιπάθεια για τον Πολυμήστορα, η οποία επιτυγχάνεται α. μέσω της αρνητικής σκιαγράφησης του βασιλιά από την Εκάβη και β. μέσω της έμφασης που δίνεται στον ιερόσυλο χαρακτήρα της πράξης του και στην θρακική του καταγωγή. **3)** Προς το αίσθημα της αγωνίας, στο οποίο οδηγεί α. η στιχομυθία της Εκάβης και της θεράπεινας, από την οποία προκύπτει η βαθμιαία ανακάλυψη του πτώματος και β. οι υπαινιγμοί της Εκάβης για την εκδίκηση που πρόκειται να πάρει.

²⁸⁰ Lesky (2003: 110).

²⁸¹ Synodinou (1977: 24) & Synodinou (1994: 103).

Ακολουθεί το τρίτο στάσιμο της τραγωδίας, το οποίο εκτυλίσσεται λίγο πριν την άφιξη του Πολυμήστορα στη σκηνή. Το στάσιμο αυτό αποτελείται από δύο στροφές και αντιστροφές και μια επωδό. Η θεματική του σχετίζεται με το πρόσφατο παρελθόν και συγκεκριμένα με την άλωση της Τροίας, η οποία περιγράφεται μέσα από τα μάτια των γυναικών του Χορού. Στην α' στροφή ο Χορός θρηνεί για την απώλεια της πατρίδας του, στην α' αντιστροφή και στη β' στροφή και αντιστροφή ακολουθεί μια αφήγηση σχετικά με τη νύχτα της άλωσης, όπως την έζησαν οι γυναίκες του Χορού. Το στάσιμο ολοκληρώνεται με την επωδό και τις κατάρες του Χορού εναντίον των πρωταίτιων της καταστροφής της Τροίας και κυρίως εναντίον της Ελένης.

Ο θρήνος της α' στροφής ξεκινάει με τη συγκινητική αποστροφή *ὦ πατρίς* (905), μέσω της οποίας ο Χορός επικαλείται την χαμένη του πατρίδα και ολοκληρώνεται με τον στίχο 913, *τάλαιν', οὐκέτι σ' ἐμβατεύσω*, με τον οποίο δηλώνεται και πάλι η οριστική απώλεια της Τροίας και η απομάκρυνση των τρωαδίτισσων γυναικών από την πατρίδα, γεγονός που συνεπάγεται και την απώλεια της ταυτότητάς τους.²⁸² Το επίθετο *τάλαινα* μπορεί να αναφέρεται και στην πόλη και στον Χορό και μέσω αυτής της αμφισημίας προωθείται η ταύτιση τους.²⁸³ Ο Χορός συνεχίζει στην α' στροφή με τον στίχο *τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξι* (906). Η φράση *τῶν ἀπορθήτων πόλις*, όπως επισημαίνει η Συνοδινού²⁸⁴ «ανακαλεί την υπερηφάνεια των Αθηναίων για την πόλη τους». Ο Marshall²⁸⁵ υποστηρίζει ότι «το παράδειγμα της Τροίας υποδηλώνει ότι καμία πόλη δεν είναι απόρθητη», γεγονός το οποίο υπενθύμιζε στους Αθηναίους θεατές την εμπόλεμη κατάσταση στην οποία βρίσκονταν και την πιθανότητα να βρεθούν και αυτοί στη θέση του Χορού. Ο Ευριπίδης παρείχε με αυτόν τον τρόπο στο κοινό ένα όχημα μέθεξης με τα πάθη των τρωαδίτισσων γυναικών, προκαλώντας ενδεχομένως τόσο τον οίκτο για τον Χορό, όσο και τον φόβο για τους ίδιους τους εαυτούς τους, καθώς λειτουργεί ως προειδοποίηση προς τους εμπόλεμους.²⁸⁶

Η συγκινησιακή ατμόσφαιρα του θρήνου διαγράφεται και στους στίχους 907-12, *τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει / δορι δὴ δορι πέρσαν. / ἀπὸ δὲ*

²⁸² Την παρατήρηση αυτή διατυπώνει η Συνοδινού (2005.2: 347).

²⁸³ Gregory (1999: 155), Συνοδινού (2005.2: 347).

²⁸⁴ Συνοδινού (2005.2: 345).

²⁸⁵ Marshall (1992: 218). Για την άποψη αυτή, βλ. επίσης Battezzato (2018: 193).

²⁸⁶ Συνοδινού (2005.2: 344).

στεφάναν κέκαρ- /σαι πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου / κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι, όπου εντοπίζονται λέξεις που σκιαγραφούν την καταστροφή, τον θάνατο και την κατάρρευση και διεγείρουν το συναίσθημα (*πέρσαν, δορι...δορι, κέκαρσαι, κέχρωσαι*).²⁸⁷ Με τη χρήση του ιστορικού ενεστώτα *κρύπτει* (907) «η διήγηση γίνεται ζωντανή, εναργής γιατί το είδος της πράξης από στιγμιαίο “μεταμορφώνεται” σε διαρκές. Με άλλα λόγια ο διηγούμενος την πράξη μεταφέρεται μέσω της φαντασίας του στο παρελθόν οπότε συνέβαινε η ιστορούμενη πράξη και τρόπον τινά τη “βλέπει” να εκτελείται μπροστά στα μάτια του». ²⁸⁸ Ο Χορός λοιπόν φαίνεται πως βιώνει τις συνέπειες του πρόσφατου παρελθόντος στο παρόν του έργου και η χρήση του ιστορικού ενεστώτα σε συνδυασμό με την αναδίπλωση *δορι..δορι* επιτείνει το παθητικό στοιχείο του θρήνου του. Στους στίχους αυτούς παρατηρούνται τρεις τμήσεις ρήματος, *ἀμφί..κρύπτει, ἀπὸ...κέκαρσαι, κατὰ...κέχρωσαι*. Ο Collard²⁸⁹ επισημαίνει ότι η απομάκρυνση της πρόθεσης από το ρήμα γίνεται όλο και μεγαλύτερη, καθώς στον στίχο 907 παρεμβάλλεται μια εγκλιτική αντωνυμία, στον στίχο 910 ένα ουσιαστικό και στον στίχο 911 μια ολόκληρη φράση. Η απομάκρυνση αυτή κατά τον μελετητή υπογραμμίζει τη βαθμιαία επέκταση της καταστροφής. Επιπλέον, στον θρήνο των γυναικών εντοπίζεται η παρήχηση του *κ*, μέσω της οποίας αυξάνεται ακόμη περισσότερο η ένταση και το πάθος της σκηνής.²⁹⁰ Η Συνοδινού²⁹¹ επισημαίνει ότι η φράση *ἀπὸ...κέκαρσαι* παραπέμπει στη φράση *ἀποκείρεσθαι κόμας* που αφορά το κόψιμο των μαλλιών και υποστηρίζει ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση «χρησιμοποιείται μεταφορικά, σαν η Τροία να ήταν γυναίκα που της έκοψαν τα μαλλιά σε ένδειξη πένθους». Η μεταφορά αυτή αποτελεί πρόσφορο μέσο για την διέγερση του

²⁸⁷ Αντίστοιχα παραδείγματα τέτοιων λέξεων που υποδηλώνουν την καταστροφή και τον θάνατο και διεγείρουν το συναίσθημα αναφέρει ο Collard (1990: 95).

²⁸⁸ Τις φράσεις εντός εισαγωγικών παραθέτει η Μπαλή (2013: 28-29). Για τον ρόλο και τη λειτουργία του ιστορικού ενεστώτα, βλ. de Jong (1991: 45): «the frequent use of historic present is in keeping with the messenger's technique of mentally going back in time and recounting the events as he experienced them, i.e. of narrating according to his experiencing focalization [...] he (Euripides) uses historic presents to draw his addressees into the story, to allow them to share his own experience» και Bakker (1999: 51), ο οποίος αναφέρει τα εξής: «narrators may in fact manipulate the distance between their speech and the narrative event, in locating their speech farther or closer from it. They may pretend that the event is perceived at the very moment of its verbalization, thus collapsing for the moment the time of the story and the time of its telling. In many languages, the historical present is the obvious tool for this operation». Βλ. επίσης Γκαστή (2003: 50, σημ. 92) όπου παρατίθεται βιβλιογραφία για το θέμα.

²⁸⁹ Το σχόλιο του Collard (1990: 95) παραθέτει στο υπόμνημά της η Συνοδινού (2005.2: 345-46).

²⁹⁰ Την παρατήρηση σχετικά με την κλιμάκωση που δημιουργείται μέσω της παρήχησης κάνει και ο Collard (1990: 95), ο οποίος επισημαίνει το εξής: «assonance of harsh gutturals between the three clauses compounds the effect, again in crescendo».

²⁹¹ Συνοδινού (2005.2: 346).

οίκτου του κοινού και συμβάλλει στη συναισθηματική διασύνδεση των θεατών με τις γυναίκες του Χορού που έχασαν την πατρίδα τους.²⁹²

Στους επόμενους στίχους ο Χορός περιγράφει την προσωπική του εμπειρία από τη βραδιά της άλωσης της Τροίας. Συγκεκριμένα, στους στίχους 914-22 παρουσιάζεται η εικόνα του συζύγου, ο οποίος μετά τις γιορτές για τη «σωτηρία» της πόλης αφήνει το δόρυ του και πλαγιάζει στο κρεβάτι του αμέριμος. Η αντιστροφή ξεκινάει με τη φράση *μεσονύκτιος ώλλύμαν* (914). Η χρήση του ρήματος *όλλυμαι* αυξάνει το πάθος της περιγραφής. Ο παρατατικός τονίζει τη διάρκεια των δραματικών στιγμών που έζησαν οι γυναίκες του Χορού²⁹³ και δηλώνει την εναγώνια εκκρεμότητα γύρω από τις συνέπειες της καταστροφής.²⁹⁴ Οι συνέπειες αυτές καθορίζουν τον ψυχικό προσανατολισμό του Χορού. Στη β' στροφή η σύζυγος βρίσκεται μπροστά από τον καθρέφτη του δωματίου της φτιάχνοντας τα μαλλιά της λίγο πριν ξαπλώσει στο κρεβάτι της, ώσπου ακούγεται η κραυγή των Ελλήνων που προμήνυε τον επερχόμενο εφιάλτη για την Τροία (923-32).

Η εμφατική θέση της αντωνυμίας *έγώ* με την οποία ξεκινάει η στροφή υπογραμμίζει το γεγονός ότι η περιγραφή της άλωσης γίνεται μέσα από τα μάτια των γυναικών. Η πρωτοπρόσωπη περιγραφή αποτελεί ένα από τα βασικά μέσα για την πρόκληση συναισθήματος,²⁹⁵ καθώς προσδίδει πάθος στην περιγραφή και μεταφέρει την οπτική του άμαχου πληθυσμού. Η Visvardi²⁹⁶ υποστηρίζει ότι η επιλογή αυτή τονίζει πόσο κοινή και παράλληλα πόσο προσωπική ήταν η εμπειρία της άλωσης για τις γυναίκες του Χορού. Ο Marshall²⁹⁷ επισημαίνει ότι οι θεατές παρακολουθούν την περιγραφή μιας συγκεκριμένης προσωπικής εμπειρίας από πολλές διαφορετικές φωνές των μελών του Χορού, γεγονός που επιτρέπει στο κοινό να σκεφτεί ότι η εμπειρία αυτή θα ήταν κοινή και για τον υπόλοιπο άμαχο πληθυσμό. Η ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζει ο Ευριπίδης τους αθώους Τρωαδίτες, ενδεχομένως αποτελεί ένα μήνυμα, το οποίο θα έβρισκε ανταπόκριση στους πληγέντες από τον πόλεμο Αθηναίους.

²⁹² Για τη μεταφορά ως μέσο πρόκλησης του πάθους, βλ. Stanford (1983: 108).

²⁹³ Για την επισήμανση σχετικά με το ρήμα *όλλυμαι*, βλ. Συνοδινού (2005.2: 348).

²⁹⁴ Για τη χρήση του παρατατικού βλ. Γκαστή (2003: 66, υποσ. 48), όπου παρατίθεται και βοηθητική βιβλιογραφία σχετικά με τις διαφορετικές αποχρώσεις που μεταφέρουν οι ρηματικοί χρόνοι.

²⁹⁵ Την απόψη αυτή υιοθετώ από τον Collard (1990: 96).

²⁹⁶ Visvardi (2011: 282).

²⁹⁷ Marshall (1992: 228).

Ο Χορός αναφερόμενος στην κραυγή των Ελλήνων που ακούστηκε μέσα στη νύχτα χρησιμοποιεί τη φράση *ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν* (927). Η Συνοδινού²⁹⁸ υποστηρίζει ότι η λέξη *πόλις* και η λέξη *ἄστν* του στίχου 929 «αναμφίβολα ανακαλούν στους Αθηναίους θεατές τη δική τους πατρίδα και έτσι τους κάνουν να συμπάσχουν περισσότερο με τα όσα συμβαίνουν επί σκηνής». Η επιλογή αυτού του αναχρονισμού όσον αφορά το πολιτικό πλαίσιο του έργου «είναι από τα χαρακτηριστικά που το εντάσσουν κατευθείαν στην καρδιά της δημοκρατικής Αθήνας». ²⁹⁹ Η λέξη *πόλις* χρησιμοποιείται ξανά στους στίχους 939-42, όπου οι γυναίκες του Χορού έχοντας καρφωμένο το βλέμμα τους στην πόλη τους, απομακρύνονται οριστικά από την πατρίδα (*πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ' , ἐπεὶ νόστιμον / ναῦς ἐκίνησεν πόδα καὶ μ' ἀπὸ γᾶς / ὄρισεν Ἰλιάδος, / τάλαιν' ἀπεῖπον ἄλγει*). Επιπλέον, η μετοχή *ἀποσκοποῦσα* που περιγράφει την πράξη της όρασης προσδίδει ζωντάνια στην περιγραφή και επιτείνει το παθητικό στοιχείο³⁰⁰ και σε συνδυασμό με το επίθετο *τάλαινα* που χρησιμοποιεί ο Χορός συμβάλλει στη διέγερση του αισθήματος της συμπόνιας του κοινού.

Στην παρομοίωση των στίχων 933-35 ο σαρκαστικός υπαινιγμός εναντίον των Σπαρτιατισσών απηχεί τις εχθρικές σχέσεις ανάμεσα στην Σπάρτη και τη Αθήνα κατά την περίοδο της παράστασης του έργου³⁰¹ (*λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος / λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα, / σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἁ τλάμων*). Η ενδυμασία των νεαρών κοριτσιών της Σπάρτης θεωρείτο άσεμνη και το γεγονός ότι ο Χορός μνημονεύει την ενδυμασία του την κρίσιμη στιγμή της άλωσης σημαίνει πως ήταν κάτι ασυνήθιστο για αυτόν να βγαίνει από το σπίτι του «μισόγυμνος» και δηλώνει την οριακή κατάσταση στην οποία βρισκόταν.³⁰² Στους στίχους αυτούς γίνεται επίσης μια αναφορά στη θεά Άρτεμη. Αν και παραδοσιακά η Άρτεμη (όπως και ο Απόλλων) συνδέεται με τους Τρώες, είναι πιθανότερο η επιλογή της εδώ να σχετίζεται με τη

²⁹⁸ Η Συνοδινού (2005.2: 354) επισημαίνει ότι στο συγκεκριμένο σημείο εννοείται η «ακρόπολη», όπως οι Αθηναίοι συνήθιζαν να ονομάζουν την *ἀκρόπολιν*, απλώς *πόλιν*, ενώ το υπόλοιπο μέρος της πόλης λεγόταν *ἄστν*.

²⁹⁹ Συνοδινού (2005.2: 354).

³⁰⁰ O Collard (1990: 94) επισημαίνει το εξής: «“seing” vivifies moments on or off stage and are commonplaces of pathos».

³⁰¹ Βλ. Kurtz (1985: 561). Την παραπομπή στον Kurtz εντόπισα στο υπόμνημα της Συνοδινού (2005.2: 356). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ενδυμασία των σπαρτιάτισσων γυναικών, βλ. Συνοδινού (2005.2: 355-56), όπου παρατίθεται και επιπλέον βοηθητική βιβλιογραφία επί του θέματος, πρβλ. Battezzato (2000: 344), ο οποίος κάνει λόγο «για τις αρνητικές συνδηλώσεις σχετικά με το δωρικό ένδυμα, οι οποίες πιθανόν διαμορφώθηκαν και οξύνθηκαν στο δεύτερο μισό του 5^{ου} π.Χ. αι. στην κορύφωση της ιδεολογικής και πολιτικής αντίθεσης ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη».

³⁰² Βλ. Συνοδινού (2005.2: 356). Για τους στίχους αυτούς, βλ. επίσης Battezzato (2018: 199-200).

λατρεία και τη σπουδαιότητα που είχε η θεά στην Αθήνα.³⁰³ Ο υπαινιγμός εναντίον της Σπάρτης σε συνδυασμό με αυτή την αναφορά στη θεά Άρτεμη, υποδηλώνουν την πρόθεση του Ευριπίδη να συγγεί την πραγματικότητα της Τροίας με αυτή της Αθήνας, κάνοντας τους θεατές μετόχους σε ό,τι συμβαίνει επί σκηνής.³⁰⁴

Σημαντικό όχημα διέγερσης της ανταπόκρισης του κοινού αποτελεί και η μεταφορά της προσταγής των Ελλήνων σε ευθύ λόγο στους στίχους 929-32, *Ὡ παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν / Ἰλιάδα σκοπιὰν / πέρσαντες ἤξετ' οἴκους*;. Η χρήση του ευθέως λόγου, η έντονη παρήχηση του π και η αναδίπλωση *πότε...πότε* περιγράφουν ζωντανά και παραστατικά τα λόγια των Ελλήνων. Η φράση *Ὡ παῖδες Ἑλλάνων* ανακαλεί στη μνήμη των θεατών την αντίστοιχη φράση από τους *Πέρσες* του Αισχύλου (402).³⁰⁵ Το γεγονός ότι στους *Πέρσες* οι Έλληνες καλούνται να σώσουν την πατρίδα τους από τον βάρβαρο εισβολέα, ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι οι ίδιοι οι κατακτητές που καλούνται να κυριεύσουν την Τροία, ενδεχομένως οδηγούσε τους θεατές σε μια συναισθηματική συνταύτιση με τις γυναίκες του Χορού, καθώς και οι ίδιοι έχουν βιώσει αντίστοιχες συνθήκες.

Τέλος, στην επωδό (943-51) ο Χορός αναφέρεται στις κατάρες του εναντίον των υπαίτιων για την καταστροφή της Τροίας, την Ελένη και τον Πάρη. Η κατάρα των στίχων 950-52 (*ἄν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν / μήτε πατρῶιον ἴκοιτ' ἐς οἶκον*) εναντίον της Ελένης υπενθυμίζει στους θεατές την κατάρα που εξαπέλυσε και η Εκάβη εναντίον της Ελένης, όταν η Πολυξένη οδηγήθηκε για σφαγή (441-43). Η Mossman³⁰⁶ θεωρεί ότι αυτή η στάση του Χορού «εναρμονίζεται με την επιθυμία της Εκάβης για εκδίκηση», γεγονός που ενδεχομένως επηρέαζε και τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε να καταλήξουμε στην άποψη του Collard,³⁰⁷ ο οποίος υποστηρίζει ότι «η πρόθεση του Ευριπίδη ήταν να παρουσιάσει ένα “έντονα υπαινικτικό” στάσιμο». Ο ποιητής συνδυάζει επικά και αναχρονιστικά στοιχεία

³⁰³ Η Άρτεμις αποτελούσε μια μεγάλη θεά για τις γυναίκες στην οποία οι Αθηναίοι αφιέρωναν τα κορίτσια τους σε παιδική ηλικία. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την επιλογή της θεάς Άρτεμις στους συγκεκριμένους στίχους, βλ. Συνοδινού (2005.2: 356-57). Για τον ρόλο της θεάς Άρτεμις γενικά, βλ. Burkert (2015: 318-22, με έμφαση 321-22).

³⁰⁴ Πρβλ. Συνοδινού (2005.2: 357). Η Easterling (2012: 63) υποστηρίζει ότι ο Χορός αποτελεί ένα συνδεδετικό σημείο, έναν συνδεδετικό κρίκο ανάμεσα στο πραγματικό λατρευτικό επίπεδο και σε όσα παρουσιάζονται στην τραγωδία.

³⁰⁵ Για τη συγκεκριμένη παρατήρηση, βλ. Συνοδινού (2005.2: 354).

³⁰⁶ Mossman (1995: 87).

³⁰⁷ Ο Collard (1990: 94) χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό «forcibly suggestive».

από την πολιτική πραγματικότητα της Αθήνας του 5^{ου} π.Χ. αι., έτσι ώστε η ανάμνηση της μοιραίας νύχτας της άλωσης να θυμίζει στους θεατές την εμπόλεμη κατάσταση που επικρατούσε την εποχή που ανέβηκε το έργο.³⁰⁸ Η επιλογή αυτή σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η νύχτα της καταστροφής περιγράφεται μέσα από τα μάτια των αθώων και ανυπεράσπιστων γυναικών του Χορού αποτελούσαν όχημα διέγερσης του οίκτου του κοινού και προκαλούσαν ενδεχομένως τη συναισθηματική διασύνδεση των θεατών μαζί τους. Όπως πολύ σωστά διατυπώνει η Barlow,³⁰⁹ «ο Ευριπίδης μεταφέρει τον Τρωικό πόλεμο στο υπνοδωμάτιο», καθώς τον παρουσιάζει από την πλευρά του άμαχου πληθυσμού υπογραμμίζοντας τις συνέπειες που έχει ο πόλεμος για όλους. Συνεπώς, «ο Χορός αποτελεί έναν διαμεσολαβητή ανάμεσα στο έργο και τους θεατές»,³¹⁰ τον οποίο ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί προκειμένου να μειώσει την χρονική απόσταση ανάμεσα στο θέαμα και στην πραγματικότητα, καθιστώντας το κοινό πιο ευάλωτο στη συνταύτιση με τις τρωαδίτισσες γυναίκες.

Ακολουθεί το Δ' Επεισόδιο του έργου, όπου η Εκάβη καταφέρνει να εξαπατήσει τον Πολυμήστορα πείθοντάς τον να διώξει τους φρουρούς του και να εισέλθει μαζί με τα δύο παιδιά του στη σκηνή των αιχμάλωτων γυναικών. Εκεί η πρωταγωνίστρια κατορθώνει με τη βοήθεια των τρωαδίτισσων γυναικών να πάρει εκδίκηση τιμωρώντας τον Θρακιώτη βασιλιά για το έγκλημά του. Το επεισόδιο ξεκινάει με την εμφάνιση του Πολυμήστορα, ο οποίος συνοδεύεται από τα δύο παιδιά του, όπως συνάγεται από τους στίχους 978-79 που του απευθύνει η Εκάβη (*ἴδιον ἑμαυτῆς δὴ τι πρὸς σὲ βούλομαι / καὶ παῖδας εἶπεῖν σοῦς*). Μαζί του έρχονται οι ακόλουθοί του (Πο. *ὀπάονας δέ μοι / χωρὶς κέλευσον τῶνδ' ἀποστῆναι δόμων*, 979-80) και η δούλη που είχε στείλει νωρίτερα η Εκάβη να του μεταφέρει το μήνυμά της (Πο. *ἔς ταῦτ' ἦδε συμπίτνει δμῶις σέθεν, / λέγουσα μύθους ὧν κλύων ἀφικόμην*, 966-67).

Στους πρώτους στίχους του επεισοδίου ο Πολυμήστορας προσφωνεί τον Πρίαμο και την Εκάβη με τα λόγια *ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν Πρίαμε, φιλτάτη δὲ σύ, / Ἐκάβη*

³⁰⁸ Συνοδινού (2005.2: 344).

³⁰⁹ Βλ. Barlow (³2008: 31). Για την παρουσίαση των γεγονότων μέσα από την οπτική του Χορού, βλ. επίσης Collard (1991.1: 177) & Marshall (1992: 215).

³¹⁰ Για την άποψη ότι ο Χορός γενικά αποτελεί διαμεσολαβητή ανάμεσα σε αυτό που παρουσιάζεται επί σκηνής και στους θεατές της παράστασης, βλ. Burian (2012: 299) & Μαρίνης (2018: 74).

(953-54). Η υπερβολή που υπάρχει στην προσφώνηση προς τον πρόσφατα νεκρό και η χρήση του επιθέτου *φίλατος* που αποδίδει τόσο στον Πρίαμο, όσο και στην Εκάβη υπογραμμίζουν την υπερβολική προσποίηση του άπληστου Πολυμήστορα. Τα άτομα επί σκηνής και οι θεατές γνωρίζουν τα πραγματικά γεγονότα, κάτι που ο ίδιος αγνοεί, γεγονός που τονίζει την ειρωνεία της σκηνής. Τα ψεύτικα δάκρυα του Πολυμήστορα (*δακρύω σ' είσορῶν πόλιν τε σὴν / τὴν τ' ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν*, 954-55) για όσα βλέπει μπροστά του, δηλαδή την Εκάβη, τα ερείπια της Τροίας και το αταύτιστο πτώμα που ο ίδιος θεωρεί ότι ανήκει στην Πολυξένη ενισχύουν το στοιχείο της ειρωνείας, καθώς η υποκρισία του γίνεται ακόμη πιο αισθητή αν συνυπολογίσουμε ότι βρίσκεται μπροστά στο θύμα του.³¹¹

Τα λόγια του Πολυμήστορα στους στίχους 956-57 που επαναφέρουν το θέμα της αστάθειας των ανθρώπινων πραγμάτων δεν έχουν το ίδιο αποτέλεσμα διέγερσης του οίκτου, όπως στην περίπτωση της Εκάβης (*οὐκ ἔστιν οὐδὲν πιστὸν, οὔτ' εὐδοξία / οὔτ' αἶ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξιν κακῶς*). Αντίθετα «η γενίκευση αυτή που στο στόμα του Πολυμήστορα δεν είναι τίποτα άλλο από μεγάλα λόγια για να καλύψει το έγκλημά του, προοιωνίζεται την εφαρμογή της και στη δική του περίπτωση».³¹² Συνεπώς, είναι πιθανό πως η ανταπόκριση του κοινού θα οδηγούνταν όχι στον οίκτο για τον Πολυμήστορα, αλλά στο αίσθημα της προσμονής για την επερχόμενη εκδίκηση της Εκάβης που θα προκαλούσε το αναποδογύρισμα και της ζωής του βασιλιά της Θράκης.

Ο Πολυμήστωρ συνεχίζει επιρρίπτοντας στους θεούς την ευθύνη για την αστάθεια των ανθρώπινων πραγμάτων, *φύρουσι δ' αὐτὰ θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσω / παραγμὸν ἐντιθέντες, ὡς ἀγνωσίαι / σέβωμεν αὐτούς* (958-60). Με τη φράση αυτή ο Πολυμήστωρ παρουσιάζεται ως ένας άθεος άνθρωπος που δεν σέβεται τους θεούς, γεγονός που ίσως συμβάλλει στη σκιαγράφηση του εγκληματικού του χαρακτήρα.³¹³ Ωστόσο, ο ορθολογισμός-σκεπτικισμός του Πολυμήστορα ίσως απηχεί τον σκεπτικισμό του ίδιου του Ευριπίδη για τους θεούς και αποσκοπεί σε μια αντίστοιχη ανταπόκριση του κοινού.³¹⁴

³¹¹ Για την άποψη ότι η ειρωνεία της σκηνής επιτείνεται περισσότερο από το καλυμμένο σώμα του Πολύδωρου που βρίσκεται στη σκηνή, βλ. Mossman (1995: 64) & Συνοδινού (2005.2: 363).

³¹² Συνοδινού (2005.2: 364).

³¹³ Βλ. Segal (1993: 216-17).

³¹⁴ Ο Mitchell-Boyask (2006: 72) σχολιάζοντας τα λόγια του Πολυμήστορα στους συγκεκριμένους στίχους αναφέρει ότι «Polymestor's actions characterize a godless man and his words about the gods advance a skeptical view of divine agency».

Η Εκάβη βάζοντας σε εφαρμογή το σχέδιό της να εξαπατήσει τον Πολυμήστορα του απαντά προσποιητά και παραπλανητικά.³¹⁵ Αποφεύγει να κοιτάξει κατάματα τον δολοφόνο του γιου της φέρνοντας ως πρόσχημα την αιδώ (*αίσχύνομαι σε προσβλέπειν έναντίον, / Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς, 968-69, κούκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις, 972*). Όπως επισημαίνει ο Lesky,³¹⁶ ο Ευριπίδης «με αξιοπρόσεκτη επιμονή στην ψυχογραφική λεπτομέρεια βάζει την Εκάβη να χρησιμοποιεί φορτικά τον πόνο της ως πρόσχημα για να δικαιολογήσει το γεγονός ότι δεν μπορεί να αντικρίσει τον Πολυμήστορα καταπρόσωπο». Το χαμηλωμένο βλέμμα της Εκάβης αποτελεί μια επιφανειακή και φαινομενική κίνηση ευπρέπειας, η οποία προκαλεί έντονη δραματική ειρωνεία, καθώς το κοινό αναγνωρίζει την υποκρισία της. Στο βλέμμα της πρωταγωνίστριας ο Πολυμήστωρ διακρίνει μετριοπάθεια και ταπεινότητα, ενώ το κοινό αντιλαμβάνεται τη δίψα για εκδίκηση και την επιθυμία της να μην προδώσει το μίσος της κοιτώντας τον στα μάτια.³¹⁷

Η Εκάβη ζητάει από τον Πολυμήστορα να διώξει τους ακολούθους του για να εκμυστηρευτεί σε αυτόν και τα παιδιά του κάτι απόρρητο. Ακολουθεί ο διάλογος ανάμεσα στον Πολυμήστορα και την Εκάβη, όπου ο Θρακιώτης βασιλιάς την καθησυχάζει λέγοντάς της ότι ο γιος της Πολύδωρος είναι καλά και αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο την ποταπότητα και την υποκρισία του. Η απληστία του διεγείρεται εντονότερα στη στιχομυθία με την Εκάβη, όπου η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να τον δελεάσει αναφερόμενη σε έναν μυστικό τόπο στο Ίλιο, όπου είναι θαμμένο χρυσάφι και έπειτα μιλώντας για το χρυσάφι που είχε φέρει μαζί της και το φύλαγε μέσα στη σκηνή.³¹⁸ Η χρήση της στιχομυθίας αποσκοπεί στη βαθμιαία ένταση της περιέργειας του θεατή, η οποία υποβάλλεται και χάρη στον ασθματικό ρυθμό της συγκεκριμένης διαλογικής μορφής.³¹⁹

³¹⁵ Συνοδινού (2005.2: 366).

³¹⁶ Lesky (2003: 111).

³¹⁷ Για τον σχολιασμό των στίχων, βλ. Segal (1993: 207), Συνοδινού (2005.2: 366-67), Mueller (2011: 416) & Battezzato (2018: 206-07). Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη (2011: 132) θα είχε πολύ ενδιαφέρον η δυνατότητα να κατανοηθεί και να αναπαραχθεί η πραγματοποίηση αυτής της σκηνής. Με τη χρήση του προσωπίου που συνεπάγεται μηδαμινή εκφραστικότητα στο πρόσωπο, πρέπει να υποθέσουμε ότι θα υπήρχε κάποια ιδιοτυπία αναφορικά με τη θέση του κεφαλιού του υποκριτή, έτσι ώστε μόνο το υπόλοιπο μέρος του σώματος να είναι εντελώς στραμμένο προς τον Πολυμήστορα και φυσικά σημαντικός θα ήταν ο ρόλος και της χειρονομιακότητας της σκηνής.

³¹⁸ Για μια κατατοπιστική παρουσίαση του περιεχομένου του διαλόγου ανάμεσα στον Πολυμήστορα και την Εκάβη, βλ. επίσης Lesky (2003: 111).

³¹⁹ Την παρατήρηση αυτή εντόπισα στον Χουρμουζιάδη (2011: 132), ο οποίος επισημαίνει ότι «και εδώ η προσφυγή στη στιχομυθία εκπληρώνει έναν ιδιαίχοντα ρόλο: ευκολότατο θα ήταν η Εκάβη, μετά από κάποιες σχετικές ερωτήσεις του Πολυμήστορα, να του εκθέσει σύντομα, τα προμελετημένα ψεύδη

Η υποκρισία του Πολυμήστορα αποτυπώνεται στους στίχους 982-83, *φίλη μὲν εἶσὺ, προσφιλὲς δε μοι τόδε / στράτευμ' Ἀχαιῶν*, όπου χαρακτηρίζει την Εκάβη *φίλη* και στους στίχους 989, *μάλιστα· τούκεινου μὲν εὐτυχεῖς μέρος, 993, καὶ δεῦρό γ' ὡς σὲ κρύφιος ἐζήτει μολεῖν* και 995, *σῶς, ἐν δόμοις γε τοῖς ἔμοῖς φρουρούμενος*, όπου απαντάει στις ερωτήσεις της Εκάβης σχετικά με τον Πολύδωρο διαβεβαιώνοντάς την ότι είναι σῶος και το χρυσάφι φυλάσσεται καλά. Τα ασύστολα ψέματα του Πολυμήστορα υπογραμμίζουν την αναληθσία του και η ειρωνεία της σκηνής επιτείνεται περισσότερο μέσα από τα λόγια της Εκάβης, η οποία υποκρίνεται προκειμένου να μην γίνει αντιληπτή από τον Πολυμήστορα η επιθυμία της για εκδίκηση. Στους στίχους 990, *ὦ φίλταθ', ὡς εὖ κάξίως λέγεις σέθεν* και 1004, *εἶ γὰρ εὐσεβῆς ἀνὴρ*, με παραπλανητικό τρόπο η Εκάβη αποκαλεί τον Πολυμήστορα φίλο και ευσεβή, ενώ η υποκρισία της υπογραμμίζεται και στον στίχο 1000, *ἔστ', ὦ φίλη θεῖς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φίλη ἦι*, όπου εκφράζει την υποτιθέμενη αγάπη της για αυτόν.

Ο Πολυμήστωρ επιθυμεί να μάθει ποιος είναι ο λόγος που τον κάλεσε η Εκάβη και σε τι χρειάζεται η παρουσία των παιδιών του (*τί δῆτα τέκνων τῶνδε δεῖ παρουσίας;*, 1005). Η ερώτηση του επικεντρώνει την προσοχή του κοινού πάνω στα παιδιά του, προκαλώντας πιθανόν την αγωνία των θεατών, οι οποίοι αναμένουν την εκδίκηση που πρόκειται να πάρει η Εκάβη.³²⁰ Η απάντηση της πρωταγωνίστριας στον στίχο 1006, *ἄμεινον, ἦν σὺ κατθάνης, τούσδ' εἰδέναι*, είναι ειρωνική και παραπλανητική, καθώς δίνεται η εντύπωση στο κοινό ότι η εκδίκηση θα ἔχει ως στόχο τον Πολυμήστορα και όχι τα παιδιά του, υπόθεση που θα διαψευστεί στη συνέχεια. Η Εκάβη διεγείροντας την απληστία του Πολυμήστορα με δόλωμα το χρυσάφι που ἔχει φέρει μαζί της και το φυλάει στη σκηνή παρασύρει τον Θράκα να την ακολουθήσει. Η πλεονεξία του Θρακιώτη βασιλιά φαίνεται από τον άκριτο τρόπο με τον οποίο δέχεται τα δολώματα της Εκάβης.³²¹ Οι εναγόνιες ερωτήσεις του στίχου 1013 φανερώουν ότι το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να μάθει για το χρυσάφι (*ποῦ δῆτα; πέπλων ἐντὸς ἢ κρύψασ' ἔχεις;*). Τα τελευταία λόγια της Εκάβης διακρίνονται από σαρκαστική αμφισημία, *ὡς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχης πάλιν / ζῶν παισὶν οὐπερ τὸν ἐμὸν ὄικισας γόνον* (1021-22). Η Εκάβη προτρέποντας τον Πολυμήστορα να γυρίσει με τα παιδιά του εκεί όπου

της, οργανώνοντας ταυτόχρονα και το φρικτό σχέδιό της· ωστόσο, αυτό που χρειάζεται εδώ ο ποιητής είναι, εκτός από την πληροφορία, και μια βαθμιαία, μέσω της παράστασης της σκηνής, ένταση της περιέργειας του θεατή».

³²⁰ Συνοδινού (2005.2: 373).

³²¹ Για τον σχολιασμό της στάσης του Πολυμήστορα, βλ. Συνοδινού (2005.2: 374).

εγκατέστησε τον δικό της γιο, κορυφώνει την ειρωνεία της σκηνής, καθώς ενώ για τον Πολυμήστορα τα λόγια αυτά σημαίνουν να επανέλθει στη Θράκη, για τον Χορό και για τους θεατές υποδηλώνουν τον θάνατο του βασιλιά και των γιων του. Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με τον Πολυμήστορα, τους γιους του, την Εκάβη και την υπηρέτρια να μπαίνουν στη σκηνή, όπου πρόκειται να εκτυλιχθεί η πράξη της εκδίκησης.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτει πως στο συγκεκριμένο επεισόδιο κυριαρχεί η ειρωνεία μιας «διπλής απάτης»,³²² καθώς από τη μια πλευρά ο Πολυμήστορας προσποιείται φιλική αφοσίωση και από την άλλη η Εκάβη υποκρίνεται δείχνοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στα λόγια του. Ο έντονα υποκριτικός χαρακτήρας του Πολυμήστορα και τα διαρκή ψέματά του σχετικά με τον Πολύδωρο και το χρυσάφι που του είχε δοθεί πιθανόν προκαλούν την αντιπάθεια των θεατών για τον Θρακιώτη βασιλιά. Επίσης, η παραπλανητική στάση της Εκάβης, η οποία κρύβει με έντεχνο τρόπο τα πραγματικά της αισθήματα εντείνουν την αγωνία του κοινού και παράλληλα το προετοιμάζουν για την εκδίκηση που πρόκειται να ακολουθήσει.

Το αστροφικό λυρικό των στίχων 1023-34 αποτελεί το τελευταίο στάσιμο του έργου, καθώς βρίσκεται ανάμεσα από το Δ' Επεισόδιο και την Έξοδο της τραγωδίας.

Δ' Στάσιμο (1023-1034)

Πρόκειται για ένα βραχύ χορικό το οποίο, πιθανόν αποσκοπεί στο να αφήσει περιθώριο στην πράξη της εκδίκησης να καταλάβει τη σκηνή έστω και ακουστικά μόνο³²³ στην Έξοδο που ακολουθεί. Ο Marshall³²⁴ επισημαίνει ότι το συγκεκριμένο χορικό παραμένει στενά συνδεδεμένο με την εξέλιξη της πλοκής, καθώς προλέγει, αν και όχι ακριβώς, την τιμωρία του Πολυμήστορα. Πιο αναλυτικά, στο Χορικό αυτό οι γυναίκες του Χορού απευθύνονται σε δεύτερο ενικό πρόσωπο στον Πολυμήστορα και αναγγέλλουν ότι πρόκειται να τιμωρηθεί για το έγκλημά του (*οὐπω δέδωκας ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην*, 1024, *ἀλίμενόν τις ὡς ἐς ἄντλον πεσὼν / λέχριος ἐκπεσῆι φίλας καρδίας, / ἀμέρσας βίον*, 1025-27, *ἀπολέμωι δὲ χειρὶ λείψεις βίον*, 1034). Ο Χορός απευθυνόμενος στον Πολυμήστορα ενώ αυτός δεν βρίσκεται στη σκηνή δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι οι

³²² Τον χαρακτηρισμό αυτό δανείζομαι από τον Lesky (2003: 111).

³²³ Βλ. Συνοδινού (2005.2: 377). Ο Χουρμουζιάδης (2011: 133) υποστηρίζει ότι επειδή ο αριθμός των «εκτελεστών μέσα στη σκηνή είναι μεγάλος, δεν απαιτείται κανονικό στάσιμο, αλλά ένα αστροφικό άσμα για να καλυφθεί ο σύντομος χρόνος του εγκλήματος».

³²⁴ Πρβλ. Marshall (1992: 244). Για την ίδια άποψη, βλ. επίσης Gregory (1999: 168).

κραυγές που θα ακουστούν στη συνέχεια του έργου (1035 κεξ) προέρχονται από τον ίδιο.³²⁵ Η φράση *ἀμέρσας βίον* του στίχου 1027 υπογραμμίζει την επιμονή στην ιδέα ότι ο Πολυμήστωρ θα θανατωθεί,³²⁶ γεγονός που οδηγεί τις προσδοκίες των θεατών σε εσφαλμένη κατεύθυνση.

Αξιοσημείωτη στο πλαίσιο της ανάλυσης του Χορικού είναι η έντονη χρήση των αναδιπλώσεων, η οποία επιτείνει το παθητικό στοιχείο και οξύνει την αγωνία του κοινού για την εκδίκηση που θα ακολουθήσει (*δέδωκας-δώσεις*, 1024 / *δίκην-δίκαι*, 1024, 1030 / *πεσών-έκπεσῆι*, 1025, 1026 / *βίον-βίον*, 1029, 1034 / *όλέθριον όλέθριον*, 1031).³²⁷ Η έξαψη του Χορού υπογραμμίζεται από το δογματικό μέτρο την κρίσιμη αυτή στιγμή, ενώ τα ιαμβικά τρίμετρα (*οὔπω δέδωκας άλλ' ἴσως δώσεις δίκην*, 1024 και *μεύσει σ' όδοῦ τῆσδ' έλπιδ' ἢ σ' έπήγαγεν*, 1032) υποδηλώνουν την πεποίθησή του για την τιμωρία του Πολυμήστορα.³²⁸ Η τελευταία φράση του χορικού φανερώνει ότι οι γυναίκες του Χορού δεν γνωρίζουν ακριβώς το είδος της τιμωρίας, καθώς αναφέρουν ότι ο Πολυμήστωρ θα χάσει τη ζωή του από απόλεμο χέρι (*άπολέμω δέ χειρι λείψει βίον*, 1034). Η πληροφορία αυτή, όπως θα δούμε παρακάτω είναι ανακριβής, καθώς ο Πολυμήστωρ δε θα θανατωθεί από την Εκάβη, αλλά θα χάσει το φως του.³²⁹ Ο Χορός είναι πιθανό να επηρεάστηκε από τα λόγια της Εκάβης στους στίχους *άμεινον, ἦν σὸ καθάνησι, τούσδ' είδέναι* (1006) και *ώς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχησι πάλιν / ζῶν παισιν οὔπερ τὸν έμὸν ὄικισας γόνον* (1021-22), όπου αφήνεται η υπόνοια ότι η εκδίκηση της Εκάβης περιλαμβάνει τη θανάτωση Πολυμήστορα και των παιδιών του. Με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης καταφέρνει να δημιουργήσει λάθος εντυπώσεις και να προκαλέσει τη σύγχυση του Χορού και πιθανόν και του κοινού, διεγείροντας τελικά την έκπληξή τους όταν θα μάθουν την πραγματική εκδίκηση της Εκάβης.

³²⁵ Τη συγκεκριμένη παρατήρηση εντόπισα στο υπόμνημα του Marshall (1992: 244).

³²⁶ Πρβλ. Χουρμουζιάδης (2011: 133), ο οποίος αναφέρει ότι «η ευριπίδεια παραπλάνηση αναδύεται άλλη μια φορά εδώ από την απόφαση του Ευριπίδη να συγκροτήσει ακόμη και αυτό το άσμα με επιμονή στην ιδέα ότι ο Πολυμήστωρ πρόκειται να θανατωθεί».

³²⁷ Την έντονη χρήση των αναδιπλώσεων που εντοπίζονται στο στάσιμο επισημαίνει και ο Marshall (1992: 244).

³²⁸ Για το μέτρο που χρησιμοποιείται στο υπό εξέταση χωρίο και για τη σημασία του, βλ. Marshall (1992: 244) και Συνοδινού (2005.2: 377).

³²⁹ Για τους στίχους αυτούς, βλ. Συνοδινού (2005.2: 383) και Battezzato (2018: 212-14).

Έπειτα από το σύντομο στάσιμο των γυναικών του Χορού, ακούγονται οι κραυγές του Πολυμήστορα και σαν απάντηση έρχονται οι στίχοι της κορυφαίας ή μεμονωμένων χορευτών.³³⁰ Το χωρίο αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χωρίο «καθρέπτως», καθώς η πράξη βίας που λαμβάνει χώρα εκτός σκηνής αντανακλάται στην αντίδραση του ενδοδραματικού θεατή, δηλαδή του Χορού.³³¹

Πιο αναλυτικά, στους στίχους 1035 ο Χορός και το κοινό ακούνε από το εσωτερικό της σκηνής τον Πολυμήστορα, ο οποίος τους πληροφορεί με τις κραυγές του για την τύφλωσή του και τη σφαγή των παιδιών του (*ὄμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας* και 1037, *ὄμοι μαλ' αἴθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς*). Οι γυναίκες του Χορού, όπως και οι θεατές μαθαίνουν για πρώτη φορά ποια πραγματικά ήταν η εκδίκηση της Εκάβης, γεγονός που φαίνεται μέσα από τον στίχο 1038, *φίλοι, πέπρακται καὶν' ἔσω δόμων κακά*, όπου αναφέρονται στα «νέα / ανήκουστα κακά που έχουν συμβεί μέσα στο αντίσκηνο». Ο Πολυμήστορ συνεχίζει εξαπολύοντας απειλές για την Εκάβη και τις γυναίκες που τον τύφλωσαν και δολοφόνησαν τα παιδιά του, *ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶι ποδί· / βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχοῦς. / ἰδοῦ, βαρείας χειρὸς ὀρμᾶται βέλος* (1039-41). Το ρήμα *ἰδοῦ* «τραβάει» την προσοχή στον θόρυβο που κάνει ο Πολυμήστορας, καθώς χτυπάει τα χέρια του με όλη του τη δύναμη στο εσωτερικό της σκηνής στην προσπάθειά του να πιάσει τις γυναίκες που τον κατέστρεψαν.³³²

Τα λόγια του Πολυμήστορα και η επιθετική στάση του διεγείρουν τον φόβο και την ανησυχία του Χορού, γεγονός που προκαλεί ενδεχομένως και τα αντίστοιχα αισθήματα του κοινού της παράστασης. Η αντίδραση του Χορού αποτυπώνεται στους στίχους 1042-43, *βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμὴ καλεῖ / Ἐκάβηι παρεῖναι Τρωιάσιν τε συμμάχους*, όπου σκέφτεται να επέμβει προκειμένου να βοηθήσει την Εκάβη και τις αιχμάλωτες γυναίκες, ωστόσο δεν το κάνει, καθώς στον στίχο 1044 η Εκάβη βγαίνει

³³⁰ Lesky (2003: 111).

³³¹ Ως χωρίο «καθρέπτως» ο Ροε (1993: 366) ορίζει ένα χωρίο στο οποίο μια πράξη βίας ή μια «σοκαριστική» ανακάλυψη που λαμβάνει χώρα εκτός σκηνής αντικατοπτρίζεται από την αντίδραση του χορού ή από την αντίδραση του χορού και του ηθοποιού που βρίσκεται επί σκηνής. Σύμφωνα με τον μελετητή ένα χωρίο «καθρέπτως» αποτελεί ένα πολύ αποτελεσματικό μέσο διατήρησης της δραματικής ενότητας.

³³² Την παρατήρηση αυτή επισημαίνει στο υπόμνημά της η Συνοδινού (2005.2: 389), η οποία τονίζει ότι το ρήμα *ἰδοῦ* γενικά τραβάει την προσοχή όχι μόνο σε οπτικές παραστάσεις, αλλά και σε θόρυβο και σιωπή. Η ίδια στο υπόμνημά της παραθέτει και αντίστοιχα παραδείγματα άλλων τραγωδιών.

από το εσωτερικό της σκηνης. Τα λόγια της Εκάβης σε αυτούς τους στίχους (*ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας· / οὐ γάρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις, / οὐ παῖδας ὄψμι ζῶντας οὓς ἔκτειν' ἐγὼ*, 1044-46) επιβεβαιώνουν ὅσα ακούστηκαν ἀπὸ τον Πολυμήστορα σχετικά με την τύφλωσή του και τη σφαγή των γιων του και απεικονίζουν μια διαφορετικὴ Εκάβη, εντεινοντας την ἐκπληξη του κοινού.³³³ Η εμφάνισή της εἶναι θριαμβευτικὴ και ο λόγος εκφράζει την δικαίωσή της. Ο Χορός ἐκπληκτος ρωτᾷ την Εκάβη αν ὄντως νίκησε τον Πολυμήστορα και αν ισχύουν ὅσα λέει (*ἦ γὰρ καθεῖλες Θρηῖκα καὶ κρατεῖς ξένον, / δέσποινα, καὶ δέδρακας οἷάπερ λέγεις;*, 1047-48). Οι γυναῖκες του Χορού δεν ασκούν καμία κριτικὴ στην Εκάβη για τις πράξεις της ούτε στο συγκεκριμένο χωρίο ούτε και σε κάποιο ἄλλο σημείο του ἔργου, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ὅτι η στάση αὐτὴ ἴσως συνεπάγεται την επιδοκιμασία τους.³³⁴ Η ενδεχόμενη επιδοκιμασία του ενδοδραματικὸυ κοινού, δηλαδή του Χορού πιθανόν συντονιζόταν και με μια ἀντίστοιχη επιδοκιμασία του πραγματικὸυ κοινού της παράστασης.

Η ἀπάντηση της Εκάβης προοικονομεί την εἴσοδο του τυφλωμένου βασιλιά και την παρουσίαση των νεκρῶν παιδιῶν του στη σκηνή με το *ἐκκύκλημα*³³⁵ (*ὄψμι νιν αὐτικ' ὄντα δωμάτων πάρος / τυφλὸν τυφλῶι στειχόντα παραφόρωι ποδί, / παιδῶν τε δισσῶν σώμαθ', οὓς ἔκτειν' ἐγὼ / σὺν ταῖσδ' ἀρίσταις Τρωιάσιν· δίκην δέ μοι / δέδωκε. χωρεῖ δ', ὡς ὄρᾱις, ὄδ' ἐκ δόμων. / ἄλλ' ἐκποδὼν ἄπειμι κάποστήσομαι / θυμῶι ζέοντι Θρηῖκῖ δυσμαχωτάτωι*, 1049-55). Η ἐκθεση των σωμάτων σε κοινὴ θέα αυξάνει το παθητικὸ στοιχείο της σκηνης φορτίζοντας συναισθηματικὰ την ατμόσφαιρα.

Οι λέξεις *στειχόντα* (1050) και *χωρεῖ* (1053) υποδηλώνουν μᾶλλον ἀνοιγμα της κεντρικῆς πύλης, ἀπὸ την οποία εισέρχεται ο Πολυμήστορας που «βράζει ἀπὸ οργή». ³³⁶ Ο Θρακιώτης βασιλιάς εμφανίζεται στη σκηνή προχωρώντας στα τέσσερα σαν ἄγριο, πληγωμένο θηρίο (*τετράποδος βάσιν θηρὸς ὄρεστέρου / τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἴχνος*, 1058-59). Στους στίχους 1056-108 ο Χορός και οι θεατὲς παρακολουθοῦν τη μονωδία του τυφλωμένου βασιλιά, η οποία αποτελείται ἀπὸ δύο ἀνῖσα μέρη (1056-84

³³³ Για την πρόκληση της ἐκπληξης του κοινού λόγω της ανακοίνωσης της πραγματικῆς εκδίκησης της Εκάβης κάνουν λόγο ο Collard (1991.2: 164) και η Mossman (1995: 187-88).

³³⁴ Πρβλ. Συνοδινού (2005.2: 390).

³³⁵ Την ἀποψη ὅτι οι γιοι του Πολυμήστορα μεταφέρονται μέσω του τροχοφόρου βάρου εντόπισα στον Marshall (1992: 255), τη Mossman (1995: 65), τον Lesky (³2003: 111) και στη Συνοδινού (2005.2: 391). Ο Collard (1991.1: 36-37, 190) και ο Hourmouziades (1965: 106-07) υποστηρίζουν ὅτι τα δύο πτώματα ἴσως ἀποκαλύπτονταν μόλις ἀνοίγε η πόρτα, χωρίς χρήση *ἐκκυκλήματος*. Για τη χρήση του *ἐκκυκλήματος* γενικὰ, βλ. Taplin (1977: 442-43).

³³⁶ Την παρατήρηση αὐτὴ εντόπισα στον Lesky (³2003: 111).

και 1089-106), στο τέλος των οποίων υπάρχει ένα δίστιχο του Χορού. Η επιλογή της μονωδίας³³⁷ εξυπηρετεί τη σκιαγράφιση της ακραίας συγκινησιακής κατάστασης του Πολυμήστορα,³³⁸ η οποία εκδηλώνεται μέσω του σωματικού³³⁹ και ψυχικού πόνου του, της οργής και της επιθυμίας του για εκδίκηση που φτάνει στα όρια του κανιβαλισμού. Η ένταση και η οργή του Πολυμήστορα αποτυπώνονται μέσω των εναγώνιων και απελπισμένων ερωτήσεων που εντοπίζονται σε όλη τη μονωδία (*πᾶι βῶ, πᾶι στῶ, πᾶι κέλσω;*, 1056, *ποιάν / ἤ ταύταν ἤ τάνδ' ἐξάλλάξω, τὰς / ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας, / αἶ με διώλεσαν;*, 1059-62, *τά λαιναι κόραι τά λαιναι Φρυγῶν, / ὦ κατάρατοι, / ποῖ καί με φυγαῖ πτώσσουσι μυχῶν;*, 1063-65, *πᾶι πόδ' ἐπάιζας / σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ, / θοῖναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν, / ἀρνύμενος λῶβας λύμας τ' ἀντίποιν' / ἐμᾶς, ὦ τάλας;*, 1070-74, *ποῖ πᾶι φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν / Βάκχαις Αἶδα διαμοιρᾶσαι / σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή- / μερόν τ' ὄρειον ἐκβολάν;*, 1075-78, *πᾶι στῶ, πᾶι κάμψω, [πᾶι βῶ] / ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασιν λινόκρονον / φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεῖς / τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν;*, 1079-82). Την επίταση του παθητικού στοιχείου εξυπηρετούν και οι επαναλήψεις³⁴⁰ (*πᾶι... πᾶι, τά λαιναι...τά λαιναι, ποῖ..ποῖ*), η έντονη παρήχηση του π και η απουσία συμπλεκτικών συνδέσμων. Μέσω της έλλειψης συνδέσμων ό,τι λέγεται αποκτά την αυτονομία του, στέκει μόνο του στον λόγο και προσδίδει συναισθηματική φόρτιση στη μονωδία.³⁴¹ Σημαντική για τη σκιαγράφιση της συναισθηματικής έντασης και των μεταπτώσεων του βασιλιά θεωρείται και η μετρική ελευθερία της μονωδίας, καθώς ανάμεσα στους δοχμίους που αποτελούν έναν ρυθμό κατάλληλο για την έκφραση έντονων συγκινήσεων, παρεμβάλλονται ανάπαιστοι και ίαμβοι.³⁴²

³³⁷ Για τη συμβολή της μονωδίας του Πολυμήστορα στη συναισθηματική φόρτιση, βλ. Collard (1991.1: 187), Collard (1991.2: 165), Marshall (1992: 259), Συνοδινού (2005.2: 393) & Battezzato (2018: 220). Για τη μονωδία γενικά, βλ. Battezzato (2014: 210-11). Για τον ρόλο της μονωδίας στην προβολή του παθητικού στοιχείου, βλ. Barlow (2008: 43-56), Catenaccio (2017: 2-4, 6-7, 14) & Dubischar (2017: 369, 381-82).

³³⁸ Η Easterling (2012: 237) επισημαίνει ότι «όταν ένα πρόσωπο αρχίζει να τραγουδάει η διάθεσή του αλλάζει ή εντείνεται, εκτονώνει ενέργεια ή συναισθήματα».

³³⁹ Για τον σωματικό πόνο του Πολυμήστορα, ο οποίος εκδηλώνεται μέσω του λόγου (κραυγές, επιφωνήματα κλπ.) και μέσω των κινήσεων κάνει λόγο ο Budelmann (2007: 443-45).

³⁴⁰ Ο Marshall (1992: 260) υποστηρίζει ότι οι επαναλήψεις του Πολυμήστορα υποδηλώνουν την αδυναμία του.

³⁴¹ Για την έλλειψη συμπλεκτικών συνδέσμων και τη συμβολή στη μονωδία του βασιλιά της Θράκης, βλ. Collard (1991.2: 168), Marshall (1992: 259) & Συνοδινού (2005.2: 394).

³⁴² Για τη μετρική ελευθερία της μονωδίας, βλ. Collard (1991.1: 187), Collard (1991.2: 168), Marshall (1992: 259), Gregory (1999: 173) & Συνοδινού (2005.2: 394). Για τον ρόλο των δοχμίων γενικά, βλ. Λυπουρλής (1977: 89-91) και West (1982: 108-11).

Στους στίχους 1066-68 ο Πολυμήτωρ συνειδητοποιώντας την αδυναμία του να εντοπίσει τις αιχμάλωτες που τον τύφλωσαν απευθύνει μια «σπαρακτική» παράκληση στον Ήλιο ζητώντας να του δώσει το φως του (*εἶθε μοι ὀμμάτων αἵματόεν βλέφαρον / ἀκέσαι ἄκέσαιο, τυφλόν, / Ἄλιε, φέγγος ἀπαλλάξας*). Η παράκλησή του φορτίζει ακόμη περισσότερο συγκινησιακά την ατμόσφαιρα μέσω της αναδίπλωσης *ἀκέσαι ἄκέσαιο* και μέσω του ματωμένου προσώπιου του τυφλωμένου βασιλιά,³⁴³ όπως υποδηλώνεται από τη φράση *ὀμμάτων αἵματόεν βλέφαρον*. Στη συνέχεια, ο Πολυμήτωρ αντιλαμβάνεται τα βήματα των γυναικών και ξεσπάει με κανιβαλιστική μανία εναντίον τους (*σίγα· κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι / τάνδε γυναικῶν...*, 1069-74). Οι ερωτήσεις του βασιλιά, η επιθετική του στάση και οι χειρονομίες και τα ψηλαφήματα³⁴⁴ που υποθέτουμε ότι συνόδευαν τα λόγια του εντείνουν το πάθος και την ένταση της σκηνής. Το πρώτο μέρος της μονωδίας ολοκληρώνεται με τον Πολυμήστορα, ο οποίος σταματάει την καταδίωξη των γυναικών για να προστατεύσει τα σώματα των παιδιών του από αυτές (1075-78) και επιστρέφει κοντά στα σκοτωμένα παιδιά του (1079-82).

Ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος της μονωδίας του Πολυμήστορα παρεμβάλλεται ένα δίστιχο του Χορού στους στίχους 1085-86, όπου εκφράζεται η γενική αρχή των αρχαίων Ελλήνων ότι όποιος διαπράττει κακουργήματα τιμωρείται (*ὦ τλήμον, ὥς σοι δύσφορ ἔργασται κακά· / δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τάπιτίμια*).³⁴⁵ Η αντίδραση του Χορού φαίνεται πως δεν είναι μονόπλευρη, ούτε απόλυτη, καθώς ενώ από τη μια πλευρά συμπονάει και λυπάται τον Πολυμήστορα για τα δεινά που παθαίνει, από την άλλη αναγνωρίζει ότι η τιμωρία του ήταν δίκαιη. Ανάλογη θα πρέπει να ήταν και η αντίδραση των θεατών, οι οποίοι από τη μια πλευρά παρασυρμένοι από το συναίσθημά τους θα ένιωθαν οίκτο και συμπόνια και από την άλλη κρίνοντας βάσει της

³⁴³ Εντοπίζονται τρεις στίχοι στους οποίους αναφέρεται ότι τα μάτια του Πολυμήστορα είναι ματωμένα μετά από την τύφλωση (1066, *ὀμμάτων αἵματόεν βλέφαρον*, 1117, *τις ὄμμ' ἔθηκε τυφλὸν αἰμάξας κόρας*, 1170-71, *τὰς ταλαιπώρους κόρας / κεντοῦσιν αἰμμάσσουσιν*). Δεν αποκλείεται να έχει αλλάξει προσώπιο ή να έχει βαφτεί πρόχειρα με αίμα το προσώπιο που ήδη φορούσε. Για το προσώπιο του Πολυμήστορα, βλ. Shisler (1945: 391), Collard (1991.1: 37), Collard (1991.2: 167), Marshall (1992: 255), Gregory (1999: 173) & Συνοδινού (2005.2: 392, 394-5).

³⁴⁴ Ο Lesky (³2003: 111-12) επισημαίνει πως «πρέπει να φανταστούμε ότι η μονωδία συνοδεύεται από μιμικές κινήσεις που αποδίδουν τα ψηλαφήματα του (Πολυμήστορα), την αναζήτηση των παιδιών του, την έσχατη εγκατάλειψη του τυφλού».

³⁴⁵ Για το δίστιχο του Χορού, βλ. Marshall (1992: 267) και Συνοδινού (2005.2: 406). Η δοτική *σοι* του στίχου 1085 μπορεί να θεωρηθεί δοτική του ποιητικού αιτίου καθώς βρίσκεται κοντά στο ρήμα *εἰργασται*, ωστόσο είναι πιο πιθανό να αποτελεί δοτική αντιχαριστική, καθώς ο Χορός στον στίχο 1085 φαίνεται να λυπάται τον Πολυμήστορα για τα δεινά που του έχουν συμβεί, ενώ στον επόμενο στίχο τον επιπλήττει για τις πράξεις του και αναφέρεται στη δίκαιη τιμωρία που πρέπει να του επιβληθεί. Ο Χορός φαίνεται να βρίσκεται ανάμεσα στο συναίσθημα και τη λογική, παρακινώντας ενδεχομένως με αντίστοιχο τρόπο και την αντίδραση του κοινού. Για τη δοτική, βλ. επίσης Collard (1991.1: 189).

λογικής και του ανταποδοτικού νόμου θα θεωρούσαν απαραίτητη την τιμωρία. Πρότυπο για την ανταπόκριση των θεατών μπορεί να θεωρηθεί και η λέξη *δύσφορα* που χρησιμοποιεί ο Χορός για να χαρακτηρίσει τις δυσβάσταχτες συμφορές που βρήκαν τον Πολυμήστορα. Τα *δύσφορα κακὰ* τα οποία βιώνει ο Θράκας αποτελούν την τιμωρία του που ρυθμίζεται αντανakλαστικά στα *δύσφορα κακὰ* που έπαθε η Εκάβη και ενδεχομένως περιγράφουν και τη δυσφορία των θεατών σε όσα συνέβησαν.

Στο δεύτερο μέρος της μονωδίας ο Πολυμήστωρ έχοντας συνειδητοποιήσει την αδυναμία του καλεί για βοήθεια (*αίαϊ ἰὼ Θρήκης λογχοφόρον ἔνο- / πλον εὐἰπνον Ἄρει κάτοχον γένος. / ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἄτρεϊδαι· βοὰν βοὰν, αὐτῷ βοὰν· / ὦ ἴτε μόλετε πρὸς θεῶν. / κλύει τις ἢ οὐδεις ἀρκέσει; τί μέλλετε; / γυναῖκες ὤλεσάν με, / γυναῖκες αἰχμαλωτίδες· / δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν. / ὦ μοι ἐμᾶς λώβας. / ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;*, 1089-99). Οι κραυγές του βασιλιά φανερώνουν την απελπιστική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει και το πόσο μόνος είναι σε αυτή την κρίσιμη στιγμή.³⁴⁶ Η ένταση και η απόγνωση του αποτυπώνονται και πάλι μέσα από τις ερωτήσεις (1094, 1099), τα επιφωνήματα (*αίαϊ, ἰὼ, ὦ μοι*) και τις αναδιπλώσεις (*ἰὼ..ἰὼ, βοὰν βοὰν...βοὰν, δεινὰ δεινὰ, ποῖ..ποῖ*) που εντοπίζονται στον λόγο του. Η απελπισία του Πολυμήστορα κορυφώνεται στους στίχους 1100-06 όπου εύχεται να αναληφθεί ψηλά στον ουρανό ή να ορμήσει στο σκοτεινό πέρασμα του Ἄδη (*ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον, / Ψαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίησιν / ὄσων ἀγᾶς, ἢ τόνδ' ἐς Αἶδα / μελάγχρωτα πορθμὸν αἰζωτάλας;*). Η μονωδία ολοκληρώνεται και στους στίχους 1107-08 (*σύγνωσθ', ὅταν τις κρείσσον' ἢ φέρειν κακὰ / πάθη, ταλαίνης ἐξαπαλλάξαι ζῆς*) όπου ο Χορός με το σχόλιο του υποδηλώνει ότι θα δικαιολογούσε τον Πολυμήστορα εάν επέλεγε να αυτοκτονήσει προκειμένου να απαλλαγεί από την κατάσταση στην οποία βρίσκεται.³⁴⁷

Στις κραυγές του Πολυμήστορα ανταποκρίνεται μόνο ο Αγαμέμνων, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή. Στους στίχους 1109-1113, *κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον· οὐ γὰρ ἦσυχος / πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ' ἀνὰ στρατὸν / Ἥχῳ διδοῦσα θόρυβον· εἰ δὲ μὴ Φρυγῶν / πύργους πεσόντας ἦισμεν Ἑλλήνων δορί, / φόβον παρέσχ' ἄν οὐ μέσως ὄδε κτύπος*, περιγράφεται η κραυγή του Πολυμήστορα, ο τρόπος εκφώνησής της και η αντίδραση που μπορεί να προκαλέσει. Η ταραχή (*θόρυβος*) που προκλήθηκε από τον αντίλαλο των κραυγών του Πολυμήστορα και ο φόβος στον οποίο αναφέρεται ο

³⁴⁶ Marshall (1992: 267-68), Συνοδινού (2005.2: 407).

³⁴⁷ Για το δίστιχο του Χορού, βλ. Συνοδινού (2005.2: 408-10) και Battezzato (2018: 230).

Αγαμέμνων ως πιθανή ανταπόκριση στον θόρυβο του θρακιώτη βασιλιά, ενδεχομένως περιγράφουν την αντίδραση του πραγματικού κοινού. Στη συνέχεια ο Αγαμέμνων αντικρίζει το φρικτό θέαμα του τυφλωμένου Πολυμήστορα και των νεκρών παιδιών του (*Πολυμήστορ ὦ δύστηνε, τίς σ' ἀπόλεσεν; / τίς ὄμμ' ἔθηκε τυφλὸν αἰμάζας κόρας / παῖδας τε τούσδ' ἔκτεινεν; ἦ μέγα χόλον / σοὶ καὶ τέκνοισιν εἶχεν ὅστις ἦν ἄρα*, 1116-19). Η εστίασή του στο ματωμένο προσωπεῖο του Πολυμήστορα και στα πτώματα των γιων του επικεντρώνει ενδεχομένως με ανάλογο τρόπο και την προσοχή των θεατών. Ο Αγαμέμνων αν και γνώριζε ότι η Εκάβη πρόκειται να τιμωρήσει τον Πολυμήστορα φαίνεται πως εκπλήσσεται στη θέα του αιμόφυρτου προσώπου του Θράκα και η φράση *ὦ δύστηνε* που του απευθύνει είναι πιθανόν πως αποτυπώνει ένα είδος συμπάθειας, το οποίο μπορεί να αντανakλά και την αντίδραση των θεατών.³⁴⁸ Στην απάντηση του Πολυμήστορα η αναδίπλωση του ρήματος υπογραμμίζει τη συμφορά στην οποία έχει περιέλθει (*Εκάβη με σὺν γυναιξὶν αἰχμαλωτίσιν / ἀπόλεσ' –οὐκ ἀπόλεσ' ἀλλὰ μειζόνως*, 1120-21). Ο Αγαμέμνων ακούγοντας ότι υπεύθυνη για την κατάσταση του Πολυμήστορα είναι η Εκάβη απευθύνεται στην πρώην βασίλισσα, γεγονός που επιτρέπει στον Θρακιώτη βασιλιά να αντιληφθεῖ ότι η Εκάβη βρίσκεται κοντά του. Ο Πολυμήστορ ξεσπάει σε νέα μανία εναντίον της Εκάβης εξαπολύοντας απειλές, οι οποίες προκαλούν πιθανόν τον φόβο του κοινού για την τύχη της πρωταγωνίστριας (*σήμηνον, εἰπέ ποῦ 'σθ', ἴν' ἀρπάσας χεροῖν / διασπάσωμαι καὶ καθαιμάξω χροῖα*, 1125-26).

Ακολουθεῖ ο *ἀγὼν λόγων* ανάμεσα στον Πολυμήστορα και την Εκάβη με κριτή τον Αγαμέμνονα.³⁴⁹ Ο *ἀγὼν* ξεκινάει με την ρήση του Πολυμήστορα, μέσω της οποίας πληροφορεῖται τόσο ο Αγαμέμνονας, όσο και ο Χορός και το κοινό για όσα συνέβησαν μέσα στο αντίσκηνο.³⁵⁰ Ὅπως επισημαίνει ο Collard,³⁵¹ ο λόγος του Θρακιώτη βασιλιά αποτελεί περισσότερο μια αγγελική ρήση, καθώς μεταφέρει τα βίαια γεγονότα που

³⁴⁸ Ο Χουρμουζιάδης (2011: 135) σχολιάζοντας τους στίχους αυτούς αναρωτιέται αν στη στάση του Αγαμέμνονα λανθάνει ένα είδος σαρκασμού ή συμπάθειας. Ενώ ο Αγαμέμνων εκπλήσσεται και συμπονάει τον Πολυμήστορα βλέποντας το ματωμένο του πρόσωπο, στη συνέχεια η επιμονή του να ζητάει εξηγήσεις και από την Εκάβη σχετικά με την τιμωρία –προσποιούμενος πλήρη άγνοια– οδηγεί τον μελετητή στο ερώτημα μήπως ο Αγαμέμνων εμπαίζει.

³⁴⁹ Για τον *ἀγὼνα λόγων* ανάμεσα στην Εκάβη και τον Πολυμήστορα, βλ. Lloyd (1992: 95-99). Γενικά για το τυπικό ρητορικό σχήμα του *ἀγῶνος*, βλ. Collard (1975: 58-71) & Lloyd (1992: 1-18) και συμπληρωματικά de Jong (2004: 277).

³⁵⁰ Marshall (1992: 273-74), Συνοδινού (2005.2: 417).

³⁵¹ Collard (1975: 65). Την άποψη αυτή υποστηρίζουν και ο Lloyd (1992: 97), ο Marshall (1992: 273), η Gregory (1999: 179-80) και ο Lesky (2003: 112). Για τα κριτήρια που καθιστούν μια ρήση αγγελική, βλ. de Jong (1991: 179-80).

συνέβησαν εκτός σκηνής, παρά έναν υπερασπιστικό λόγο. Η Easterling³⁵² υποστηρίζει ότι η αντισυμβατική αγγελική ρήση του Πολυμήστορα συνιστά έναν τρόπο παρουσίασης περισσότερο θεατρικό και έχει ως αποτέλεσμα η προσοχή των θεατών να συγκεντρώνεται στον προβληματικό χαρακτήρα των βίαιων ενεργειών. Η ρήση ξεκινάει με την ομολογία του Πολυμήστορα σχετικά με την δολοφονία του Πολύδωρου, την οποία ωστόσο αιτιολογεί ισχυριζόμενος ότι η πράξη του ήταν προς όφελος των Ελλήνων (1136-44).³⁵³ Η Συνοδινού³⁵⁴ υποστηρίζει ότι η μεγάλη περίοδος που χρησιμοποιεί ο Πολυμήστορ στους στίχους 1138-44 «δίνει την εντύπωση ότι με μια ανάσα θέλει να τελειώσει με τις ψευδείς δικαιολογίες». Το γεγονός ότι ο Πολυμήστορας συνεχίζει να λέει ψέματα ακόμη και στην τραγική κατάσταση στην οποία έχει βρεθεί υπογραμμίζει για άλλη μια φορά την υποκρισία και την αναληθσία του Θρακιώτη βασιλιά.

Στη συνέχεια εκθέτει τους λόγους που οδήγησαν την Εκάβη στην πράξη της εκδίκησης και περιγράφει με απίστευτες λεπτομέρειες όσα έλαβαν χώρα μέσα στο αντίσκηνο (1145-75). Ο Πολυμήστορ φροντίζει να τονίσει την απάτη που χρησιμοποίησε η Εκάβη προκειμένου να τον δελεάσει, αλλά και τον απάνθρωπο χαρακτήρα των πράξεων της πρώην βασίλισσας και των αιχμάλωτων γυναικών. Η φρικτή και αποτρόπαια φύση του εγκλήματος αποτυπώνεται στους στίχους 1160-71: *καίτ' ἐκ γαληνῶν πῶς δοκεῖς προσφθεγμάτων / εὐθὺς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν / κεντοῦσι παῖδας, αἱ δὲ πολυπόδων δίκην / ζυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας / καὶ κῶλα· παισὶ δ' ἀρκέσαι χηρίζων ἐμοῖς, / εἰ μὲν πρόσωπον ἐξανισταίην ἐμόν, / κόμης κατεῖχον, εἰ δὲ κινοίην χέρας / πλήθει γυναικῶν οὐδὲν ἦνυτον τάλας. / τὸ λοισθιον δέ, πῆμα πῆματος πλέον, / ἐξεργάσαντο δειν'· ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων / πόρπας λαβοῦσαι τὰς τάλαιπῶρους κόρας / κεντοῦσιν αἰμάσσουσιν.* Η περιγραφή γίνεται έντονη και παρασταστική εντεινοντας το παθητικό στοιχείο μέσω του πολύπτωτου *πῆμα πῆματος* (1168), του ασύνδετου σχήματος (1171), της παρήχησης του *π* (1168) και της χρήσης του ιστορικού ενεστώτα (*κεντοῦσι*, 1162, *κεντοῦσιν*

³⁵² Easterling (2012: 231).

³⁵³ Εὐρ. Έκ. 1136-44: *ἄνθ' ὅτου δ' ἔκτεινά νιν / ἄκουσον, ὡς εὖ καὶ σοφῆι προμηθίαι. / ἔδεισα μὴ σοι πολέμιος λειφθεῖς ὁ παῖς / Τροίαν ἀθροίσημι καὶ ζυνοικίσημι πάλιν, / γνόντες δ' Ἀχαιοὶ ζῶντα Πριαμιδῶν τινα / Φρυγῶν ἐς αἶαν ἀῖθις ἄρειαν στόλον, / κάπειτα Θρήικης πεδία τρίβοιεν τάδε / λεηλατοῦντες, γείτοσιν δ' εἶη κακὸν / Τρώων, ἐν ὧπιερ νῦν, ἄναξ, ἐκάμνομεν.*

³⁵⁴ Συνοδινού (2005.2: 419).

αίμάσσουσιν, 1171).³⁵⁵ Ο Dubischar³⁵⁶ υποστηρίζει ότι οι λεπτομέρειες που δίνει ο Πολυμήστορας στην περιγραφή επιτρέπουν για πρώτη φορά στο κοινό να κρίνει πόσο άμετρη υπήρξε η εκδίκηση της Εκάβης με αποτέλεσμα να αποξενώνεται κάπως από αυτή και να προσεγγίζει σε έναν βαθμό τον Πολυμήστορα. Πράγματι, είναι η πρώτη φορά που οι θεατές παρακολουθούν τα γεγονότα μέσα από τα «μάτια» του Πολυμήστορα και έχουν τη δυνατότητα να κρίνουν τα γεγονότα λαμβάνοντας υπόψη και την αντίθετη πλευρά, γεγονός που ενδεχομένως δημιουργούσε μια συναισθηματική σύγχυση στο κοινό, τα αισθήματα του οποίου θα ήταν ανάμεικτα.

Η ρήση του Πολυμήστορα ολοκληρώνεται με μια επίθεση κατά του γυναικείου φύλου στους στίχους 1177-82, *ὡς δὲ μὴ μακροὺς τείνω λόγους, / εἴ τις γυναῖκας τῶν πρὶν εἴρηκεν κακῶς / ἢ νῦν λέγων ἔστιν τις ἢ μέλλει λέγειν, / ἅπαντα ταῦτα συντεμῶν ἐγὼ φράσω· / γένος γὰρ οὔτε πόντος οὔτε γῆ τρέφει / τοιόνδ'· ὁ δ' αἰεὶ ζυντυχῶν ἐπίσταται*. Ο Θρακιώτης βασιλιάς «γενικεύει την κρίση του για τις γυναίκες και καταφεύγει στους κοινούς τόπους για την απαξία τους».³⁵⁷ Σύμφωνα με τον Kovacs,³⁵⁸ οι στίχοι αυτοί αφορούν την προσπάθεια του Πολυμήστορα να ενισχύσει τους ανδρικούς δεσμούς ανάμεσα σε αυτόν και τον Αγαμέμνονα προκειμένου να κερδίσει την εύνοιά του. Ωστόσο, όπως σωστά επισημαίνει η Συνοδινού,³⁵⁹ η αλλαγή του θέματος από τις δικαιολογίες σχετικά με τη δολοφονία του Πολύδωρου στην κακή φύση των γυναικών φανερώνει την υποκρισία του Πολυμήστορα και την αδυναμία του να υποστηρίξει την θέση του.

Τον λόγο στη συνέχεια παίρνει η Εκάβη, η οποία με μεθοδικότητα ανατρέπει τα επιχειρήματα του Πολυμήστορα αποκαλύπτοντας την υποκρισία του.³⁶⁰ Στην αρχή του λόγου της η πρωταγωνίστρια εκφέρει «μια από εκείνες τις ουτοπικές ευχές που τόσο πρόθυμα βάζει στο στόμα των ηρώων του ο τόσο απαισιόδοξος για την κατάσταση του

³⁵⁵ Για τα σχήματα και τους υφολογικούς τρόπους που χρησιμοποιούνται στην περιγραφή του Πολυμήστορα και επιτείνουν το πάθος της σκηνής κάνουν λόγο ο Collard (1991.1: 193), η Gregory (1999: 183) και η Συνοδινού (2005.2: 424, 426-27).

³⁵⁶ Dubischar (2001: 336-38).

³⁵⁷ Τη συγκεκριμένη φράση δανείζομαι από τη Συνοδινού (2005.2: 429), η οποία αναφέρεται και σε άλλα παραδείγματα που σχετίζονται με τις κατηγορίες και την απόρριψη του γυναικείου φύλου, όπως αυτά εμφανίζονται ήδη από τον Όμηρο. Το χωρίο που αφορά την απαξία των γυναικών σχολιάζει επίσης και ο Mitchell-Boyask (2006: 83). Για τη μισογυνία στον μύθο, βλ. Lefkowitz (1993: 171-200).

³⁵⁸ Kovacs (1987: 107). Την ίδια άποψη εκθέτει και ο Marshall (1992: 290) στο υπόμνημά του.

³⁵⁹ Συνοδινού (2005.2: 417, 429-30).

³⁶⁰ Για τα επιχειρήματα και την τεχνική της ρήσης της Εκάβης, βλ. Lloyd (1992: 97-99), Marshall (1992: 294-95) & Mossman (1995: 133-37).

κόσμου ποιητής»,³⁶¹ υποστηρίζοντας ότι θα ήταν σωστό μόνο οι έντιμοι άνθρωποι να είναι καλοί ομιλητές και πως κανένας κακός δεν θα έπρεπε να εξαπατά με τα λόγια (*Ἀγάμεμνον, ἀνθρώποισιν οὐκ ἔχρην ποτε / τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλέον· / ἄλλ' εἴτε χρῆστ' ἔδρασε χρῆστ' ἔδει λέγειν, / εἴτ' αὖ πονηρὰ τοὺς λόγους εἶναι σαθροῦς. / καὶ μὴ δύνασθαι τᾶδικ' εὖ λέγειν ποτέ. / σοφοὶ μὲν οὖν εἰς' οἱ τὰδ' ἠκριβωκότες, / ἄλλ' οὐ δύνανται διὰ τέλους εἶναι σοφοί, / κακῶς δ' ἀπώλονται· οὔτις ἐξήλυξέ πο. / καὶ μοι τὸ μὲν σὸν ὧδε φροιμίους ἔχει, 1187-95). Τα λόγια της Εκάβης σχετικά με την κακή χρήση της ρητορικής υποθέτουμε πως θα είχαν κάποια απήχηση στους θεατές της παράστασης και θα μπορούσαν ενδεχομένως να φέρουν στο μυαλό τους τη συνήθη τακτική των δημαγωγών να επηρεάζουν τον λαό με την ικανότητά τους στη ρητορική.³⁶² Ὅπως επισημαίνει ο Dodds,³⁶³ στον Ευριπίδη εντοπίζονται συχνά σκέψεις σχετικά με τη βλάβη που προκαλείται από την τέχνη της πειθούς, όταν ασκείται από ανθρώπους χωρίς αρχές. Ο μελετητής υποστηρίζει ότι οι σκέψεις αυτές αποτελούν ένα μάθημα που θέλει να διδάξει ο ποιητής στο ακροατήριό του. Συνεπώς, και στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται ότι ο Ευριπίδης «κρούει τον κώδωνα του κινδύνου κατά της κατάχρησης της ρητορικής δεινότητας»³⁶⁴ και επιδιώκει να προσφέρει ένα αντίστοιχο μάθημα στο αθηναϊκό κοινό.*

Στη συνέχεια της ρήσης της η Εκάβη ανασκευάζει με επιτυχία τα επιχειρήματα του Πολυμήστορα και αναφερόμενη στον λόγο που επικαλέσθηκε ο Θρακιώτης βασιλιάς σχετικά με τη δολοφονία του Πολύδωρου, εκθέτει την κοινή αντίληψη ότι η αντιπάθεια των Ελλήνων για τους βαρβάρους ήταν αιώνια (*ἀλλ', ὦ κάκιστε, πρῶτον οὔποτ' ἄν φίλον / τὸ βάρβαρον γένοιτ' ἄν Ἕλλησιν γένος / οὐδ' ἄν δύναίτο, 1199-201*).³⁶⁵ Η άποψη αυτή, η οποία σχετίζεται με την αντίληψη της εποχής ότι οι βάρβαροι θεωρούνταν κατώτεροι, υπογραμμίζει την ειρωνεία της σκηνής, καθώς και η ίδια η Εκάβη είναι βάρβαρη.³⁶⁶ Ωστόσο, μπορούμε να αναλογιστούμε ότι η αναφορά στην

³⁶¹ Τη φράση εντός της παρενθέσεως χρησιμοποιεί ο Lesky (³2003: 112) στην ανάλυση της ρήσης της Εκάβης.

³⁶² Ο Collard (1991.1: 195) υπογραμμίζει ότι τα λόγια της Εκάβης δεν επικεντρώνονται τόσο στους «δασκάλους» της ρητορικής, όσο στους «έξυπνους» πολιτικούς.

³⁶³ Πρβλ. Dodds (2004: 129-30), όπου αναφέρονται αντίστοιχα παραδείγματα άλλων τραγωδιών.

³⁶⁴ Για τη φράση αυτή, βλ. Συνοδινού (2005.2: 433).

³⁶⁵ Για το χωρίο αυτό, βλ. Collard (1991.1: 195), Mossman (1995: 135-36) & Συνοδινού (2005.2: 437).

³⁶⁶ Ο Marshall (1992: 294) υποστηρίζει ότι η Εκάβη χρησιμοποιεί αυτό το επιχειρήμα προκειμένου να επιτύχει τον σκοπό της και όχι επειδή πιστεύει σε αυτό που λέει.

καταγωγή του Πολυμήστορα θα επηρέαζε για άλλη μια φορά την ανταπόκριση του κοινού.

Έπειτα από μια σειρά ρητορικών ερωτήσεων που αποκαλύπτουν την υποκρισία του βασιλιά η Εκάβη αναφέρει την πραγματική αιτία που οδήγησε τον Πολυμήστορα στη δολοφονία του γιου της, δηλαδή το χρυσάφι και την κερδοσκοπία του (*ὁ χρυσός, εἰ βούλοιο τάληθῆ λέγειν, / ἔκτεινε τὸν ἐμὸν παῖδα καὶ κέρδη τὰ σὰ*, 1206-07). Η ρήση της Εκάβης ολοκληρώνεται με τους στίχους 1233-38, όπου απευθύνεται στον Αγαμέμνονα υπογραμμίζοντας ότι μια ευνοϊκή στάση απέναντι στον Πολυμήστορα θα αποτελούσε απόδειξη και της δικιάς του ποταπότητας (*εἰ τῶιδ' ἀρκέσεις, κακὸς φανῆι· / οὔτ' εὐσεβῆ γὰρ οὔτε πιστὸν οἷς ἐχρῆν, / οὐχ ὄσιον, οὐ δίκαιον εἶδράσεις ξένον*, 1233-35). Το ασύνδετο σχῆμα που εντοπίζεται στους στίχους φανερώνει τη συναισθηματική φόρτιση της Εκάβης³⁶⁷ και οι χαρακτηρισμοί που αποδίδει στον Πολυμήστορα (*οὔτ' εὐσεβῆ / οὔτε πιστὸν / οὐχ ὄσιον οὐ δίκαιον*) προδιαθέτουν αρνητικά τον Αγαμέμνονα και καθοδηγούν έντεχνα τον Έλληνα βασιλιά και κατ' επέκταση το κοινό προς το αίσθημα της αντιπάθειας για τον Θρακιώτη.

Ο Αγαμέμνων σε ρόλο δικαστή και έχοντας ακούσει την επιχειρηματολογία και των δύο, καταδικάζει την πράξη του Πολυμήστορα και υιοθετεί την άποψη της Εκάβης ότι ο λόγος που οδήγησε τον Θρακιώτη βασιλιά στον φόνο του Πολύδωρου ήταν το χρυσάφι (*ἀχθεινὰ μὲν μοι τάλλοτριά κρῖνειν κακά, / ὅμως δ' ἀνάγκη· καὶ γὰρ αἰσχύνην φέρει / πρᾶγμ' ἐς χέρας λαβόντ' ἀπόσασθαι τόδε*, 1240-42). Η χρήση του ρήματος *κρῖνειν* σηματοδοτεί την αντίστοιχη κρίση του κοινού, γεγονός που υπογραμμίζει ότι οι ηθικές αξίες του Αγαμέμνονα καθορίζονται από αυτές των θεατών. Στη συνέχεια, ο Αγαμέμνων αναφέρεται στο θεσμό της φιλοξενίας, τον οποίο καταπάτησε ο Πολυμήστωρ, *τάχ' οὔν παρ' ὑμῖν ράιδιον ξενοκτονεῖν· / ἡμῖν δέ γ' αἰσχρὸν τοῖσιν Ἑλλησιν τόδε* (1247-48). Το γεγονός ότι ο Αγαμέμνων υπογραμμίζει τη μεγάλη σημασία που είχε ο θεσμός της φιλοξενίας για τους Έλληνες σε συνδυασμό με την αντίθεση που σκιαγραφείται ανάμεσα σε Έλληνες και βαρβάρους αναφορικά με την αντιμετώπιση αυτού του θεσμού, παρακινεί την αρνητική αντίδραση των θεατών, οι οποίοι κατά πάσα πιθανότητα θα ήταν σύμφωνοι με την τιμωρία του δολοφόνου.

Λίγο πριν το τέλος του έργου οι θεατές παρακολουθούν μια στιχομυθία ανάμεσα στον Πολυμήστορα και την Εκάβη, όπου ο βασιλιάς της Θράκης σε ρόλο από μηχανής

³⁶⁷ Συνοδινού (2005.2: 444).

θεού³⁶⁸ ανακοινώνει τις προφητείες σχετικά με το μέλλον της Εκάβης, του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας. Στους στίχους 1252-53, *οἴμοι, γυναικός, ὡς ἔοιχ', ἡσώμενος / δούλης ὑφέξω τοῖς κακίοσιν δίκην*, ο Πολυμήστορας εκφράζει για άλλη μια φορά την περιφρόνησή του για το γυναικείο φύλο, ενώ με τον στίχο 1255, *οἴμοι τέκνων τῶνδ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν τάλας*, τονίζει τις συμφορές του υπενθυμίζοντας εμμέσως στους θεατές τα πτώματα των γιων του που βρίσκονται επί σκηνής και φορτίζουν συγκινησιακά την ατμόσφαιρα.³⁶⁹ Η Εκάβη εκφράζει απροκάλυπτα την ικανοποίησή της για την κατάσταση του Πολυμήστορα και η χαρά της υποδηλώνεται από τον στίχο 1258, *οὐ γάρ με χαίρειν χρή σε τιμωρουμένην*;. Ο ποιητής «βάζοντας» την Εκάβη να αντιδρά με αυτόν τον τρόπο είναι πιθανόν πως αναμένει μια αντίστοιχη ανταπόκριση και από το κοινό. Στους επόμενους στίχους (1259-73) ο Πολυμήστωρ αποκαλύπτει τις προφητείες σχετικά με τη μεταμόρφωση της Εκάβης.³⁷⁰ Ο κρυπτικός χαρακτήρας του λόγου του Πολυμήστορα φαίνεται να εξάπτει την αγωνία της πρωταγωνίστριας, η οποία αν και σαρκαστικά επιζητεί να μάθει μέσα από ερωτήσεις τι πρόκειται να της συμβεί. Ο Πολυμήστωρ προλέγει ότι η Εκάβη θα μεταμορφωθεί σε «σκύλα με κόκκινα μάτια» (*κύνων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα*, 1265). Η αποκάλυψη αυτή δεν φαίνεται να ανησυχεί την πρώην βασίλισσα, η οποία δηλώνει ότι αισθάνεται ικανοποίηση που κατάφερε να εκδικηθεί τον φονιά του γιου της (*οὐδὲν μέλει μοι, σοῦ γέ μοι δόντος δίκην*, 1274). Δεν μπορούμε να εικάσουμε με ευκολία ποια θα ήταν η ανταπόκριση του κοινού στη συγκεκριμένη σκηνή, ωστόσο, η απάθεια της Εκάβης,³⁷¹ το γεγονός δηλαδή ότι «δεν νιώθει καμία μεταμέλεια ή κλονισμό»³⁷² ενδεχομένως δημιουργούσε αντικρουόμενα αισθήματα στους θεατές, οι οποίοι παρακολουθούν πλέον μια Εκάβη χωρίς ίχνος συναισθήματος.³⁷³

³⁶⁸ Πρόκειται για μια ιδιοτυπία του Ευριπίδη στη συγκεκριμένη τραγωδία, καθώς δεν επιλέγει κάποια θεότητα προκειμένου να ανακοινώσει τις προφητείες για το μέλλον, αλλά επιλέγει έναν από τους χαρακτήρες του έργου. Για τον σχολιασμό του εν λόγω χωρίου, βλ. Lesky (2003: 112), Συνοδινού (2005.2: 449-50).

³⁶⁹ Συνοδινού (2005.2: 499).

³⁷⁰ Περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την αποκύνωση της Εκάβης προσφέρουν στα υπομνήματά τους η Gregory (1999: xxxiii-xxxvi) και η Συνοδινού (2005.2: 48-57).

³⁷¹ Για την απάθεια της Εκάβης όπως υποδηλώνεται μέσα από τον συγκεκριμένο στίχο κάνουν λόγο η Gregory (1999: 194) και η Συνοδινού (2005.2: 457).

³⁷² Τη φράση εντός των εισαγωγικών εντόπισα στη μελέτη του Χατζηστεφάνου (1982: 90-91).

³⁷³ Ο Χουρμουζιάδης (2011: 133) επισημαίνει ότι ο πόνος στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν καθαίρει ούτε εξευμενίζει την πρωταγωνίστρια, αλλά την υποβιβάζει και την αποκτηνώνει, ακυρώνοντάς την τελικά ως ανθρώπινο ον για να την ματατρέψει σε ένα ζώο. Πρβλ. επίσης Lesky (2003: 114-15), ο οποίος αναφέρει ότι η Εκάβη αποτελεί «ένα θύμα που περνά από όλα τα στάδια της οδύνης, καταστρέφοντας τελικά κάθε ανθρώπινο στοιχείο μέσα της».

Στους στίχους 1275-81 ο Πολυμήτωρ προσθέτει τις προφητείες σχετικά με τον μελλοντικό θάνατο του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας (Πολυμ. *καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν. / Ἐκ. ἀπέπτυσ' αὐτῶι ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν. / Πολυμ. κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά. / Ἐκ. μήπω μανείη Τυνδαρίς τοσόνδε παῖς. / Πολυμ. καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω. / Ἀγαμ. οὔτος σύ, μαίνησι καὶ κακῶν ἐρᾷς τυχεῖν; / Πολυμ. κτεῖν', ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ' ἀμμένει*). Ο στίχος 1278 περιέχει τα τελευταία λόγια της Εκάβης. Η πρωταγωνίστρια δεν ξαναμιλάει μέχρι το τέλος της σκηνής, καθώς η επιθυμία της για την τιμωρία του Πολυμήστορα έχει ικανοποιηθεί.³⁷⁴ Ο Αγαμέμνων διατάζει τους δούλους να πετάξουν τον Θρακιώτη σε ένα έρημο νησί ως τιμωρία και συμβουλεύει την Εκάβη να θάψει τα παιδιά της, ενώ παροτρύνει τις αιχμάλωτες τρωαδίτισσες να κατευθυνθούν προς τις σκηνές των κυρίων τους. Τα τελευταία λόγια του Αγαμέμνονα αποτελούν μια ευχή για έναν ευτυχισμένο γυρισμό που «καλύπτεται από μια βαθιά σκιά»³⁷⁵ (*εὔ δ' ἐς πάτραν πλεύσαιμεν, εὔ δὲ τὰν δόμοις / ἔχοντ' ἴδοιμεν τῶνδ' ἀφειμένοι πόνων*, 1291-92). Η ειρωνεία του στίχου είναι έντονη, καθώς το κοινό γνωρίζει το μέλλον του Αγαμέμνονα, τόσο από τις προφητείες του Πολυμήστορα, όσο και από την τριλογία *Ὀρέστεια* του Αισχύλου.³⁷⁶ Ο Αγαμέμνων, οι ακόλουθοί του και η Εκάβη εξέρχονται από τη σκηνή και η τραγωδία ολοκληρώνεται με τους τελικούς αναπαιστικούς στίχους του Χορού και την αποχώρησή του.³⁷⁷ Η Mossman³⁷⁸ υποστηρίζει ότι τα σώματα των παιδιών του Πολυμήστορα είναι πιθανό να παραμένουν στη σκηνή, γεγονός που αποτελούσε «το τελευταίο ζοφερό σχόλιο σε αυτό το σκληρό έργο».³⁷⁹

Ανατρέχοντας στα βασικά σημεία της ανάλυσης που προηγήθηκε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ανταπόκριση του κοινού θα ήταν σύνθετη και πολύπλοκη. Για πρώτη φορά οι θεατές αξιολογούν τα γεγονότα και από την πλευρά του αντιπάλου, γεγονός που τους επιτρέπει να αναλογιστούν πόσο φρικιαστικό ήταν το έγκλημα που διέπραξε η Εκάβη και πόσο άμετρη ήταν η εκδίκησή της. Η μονωδία του Πολυμήστορα καταφέρνει να «ρίξει φως» στην πραγματική μεταμόρφωση της Εκάβης από μια

³⁷⁴ Την ερμηνεία αυτή δίνει στο υπόμνημά του ο Marshall (1992: 318-19).

³⁷⁵ Lesky (2003: 113).

³⁷⁶ Marshall (1992: 322), Συνοδινού (2005.2: 460).

³⁷⁷ Για τους τελικούς στίχους του Χορού, βλ. Marshall (1992: 322) & Συνοδινού (2005.2: 461). Για τον τυπικό «επίλογο» των έργων του Ευριπίδη από τον Χορό, βλ. Barrett (1964: 417) & Roberts (1987: 51-64).

³⁷⁸ Mossman (1995: 68).

³⁷⁹ Τη φράση δανείζομαι από την Συνοδινού (2005.2: 461).

δυστυχισμένη μάνα που έχει χάσει τα πάντα σε έναν άνθρωπο κενό συναισθημάτων που δεν διστάζει να προβεί σε ένα αποτρόπαιο έγκλημα. Η απελπιστική κατάσταση του θύματος –πλέον– Πολυμήστορα αποτυπώνεται μέσα από τις επιλογές του Ευριπίδη: **1)** συχνές επαναλήψεις, **2)** παρηγήσεις, **3)** πλήθος εναγώνιων ερωτήσεων, **4)** μετρική ελευθερία, **5)** χρήση επιφωνημάτων και **6)** ιστορικού ενεστώτα. Σημαντική για την σκιαγράφηση της κατάστασης του Πολυμήστορα αλλά και της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής είναι η χρήση της μονωδίας και η εμφάνιση του Θρακιώτη βασιλιά, ο οποίος παρουσιάζεται με ματωμένο προσωπείο προχωρώντας στα τέσσερα σαν άγριο πληγωμένο θηρίο. Η εμφάνιση αυτή του Πολυμήστορα σε συνδυασμό με την απάθεια της Εκάβης αποτελούν τα βασικά σημεία που προκαλούν τη συναισθηματική σύγχυση των θεατών, οι οποίοι από τη μια πλευρά θα αισθάνονταν ικανοποίηση για την τιμωρία του Πολυμήστορα και από την άλλη θα προβληματίζονταν για τον χαρακτήρα των βίαιων ενεργειών της Εκάβης.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την εξέταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη και έχοντας αναγνωρίσει την αντικειμενική δυσκολία της ανασύστασης της συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού του αθηναϊκού θεάτρου του πέμπτου π.Χ. αι., οδηγούμαστε στα παρακάτω συμπεράσματα σχετικά με τις όψεις ενδοδραματικής καθοδήγησης των αντιδράσεων των θεατών στην υπό εξέταση τραγωδία:

1) Βασικό στοιχείο που χρησιμοποιείται στην αρχαιοελληνική τραγωδία γενικότερα, αλλά και στην *Εκάβη* ειδικότερα είναι η ανάδειξη της ευπάθειας της ανθρώπινης ζωής και η αστάθεια της ανθρώπινης τύχης. Το εύθραυστον της ανθρώπινης τύχης αποτελεί πρόσφορο μέσο για την επίτευξη μεγάλου βαθμού συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού. Ο τραγικός ποιητής με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να προκαλέσει στο κοινό το αίσθημα του οίκτου για τον πάσχοντα ήρωα και τον φόβο του θεατή για τον ίδιο του τον εαυτό. Ωστόσο, οφείλουμε να τονίσουμε ότι η απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στο κοινό και τους ήρωες οδηγεί στην αίσθηση της απόλαυσης και της ανακούφισης, καθώς ο θεατής παρακολουθώντας μια παράσταση ελεείται τον εκάστοτε ήρωα για τα δεινά του, χαίρεται όμως που δεν βρίσκεται ο ίδιος σε αντίστοιχη κατάσταση.

2) Σημαντικός κρίνεται ο ρόλος των ενδοδραματικών θεατών όσον αφορά την καθοδήγηση των αντιδράσεων του κοινού. Στους ενδοδραματικούς θεατές ανήκει και ο Χορός των τρωαδίτισσων γυναικών, ο οποίος στη συγκεκριμένη τραγωδία βρίσκεται πολύ κοντά με την *Εκάβη*, μοιράζεται τα ίδια βιώματα και είναι έκδηλη η συμπάθεια και ο οίκτος που νιώθει για αυτή, γεγονός που επηρεάζει με αντίστοιχο τρόπο και τη συναισθηματική ανταπόκριση του θεατή. Συνεπώς, οι αντιδράσεις των ενδοδραματικών θεατών σε όσα συμβαίνουν επί σκηνής παρέχουν συχνά συγκινησιακά πρότυπα για το πραγματικό κοινό του θεάτρου του 5^{ου} π.Χ. αι.

3) Σε μεγάλο βαθμό επίδραση ασκεί και ο τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται το έργο, δηλαδή μια έντονη στιχομυθία ανάμεσα στους ηθοποιούς έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργήσει την αγωνία του κοινού, ενώ οι σκηνές στις οποίες τον λόγο παίρνει μόνο ένας υποκριτής, όπως οι μονωδίες της *Εκάβης* και η άρια του Πολυμήστορα, είναι

έντονα συναισθηματικά φορτισμένες και συνήθως αποσκοπούν στην πρόκληση του οίκτου και της συμπάθειας του κοινού.

4) Μεγάλο μέρος της ανταπόκρισης του κοινού καθοδηγείτο μέσω της σκηνικής παρουσίας των ηρώων, η οποία μαρτυρείται μέσα στο κείμενο από τις σκηνοθετικές οδηγίες που δίνονται. Η στάση του σώματος της Εκάβης κατά τη διάρκεια της ικεσίας της στον Αγαμέμνονα εικάζουμε ότι συνέβαλλε στην έκλυση του οίκτου και της συμπάθειας του κοινού προς την πρωταγωνίστρια, ενώ η εμφάνιση του Πολυμήστορα να ξεχύνεται σαν άγριο θηρίο στα τέσσερα μετά την τύφλωσή του, ενισχύει το αίσθημα του φόβου και του τρόμου.

5) Οι αντιδράσεις των θεατών κατευθύνονται επίσης και μέσω του λεξιλογίου που χρησιμοποιείται από τους ήρωες, προκειμένου να υπογραμμιστεί η δεινή θέση στην οποία βρίσκονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η λέξη *τάλας/τάλαινα* που χρησιμοποιείται πρωτίστως από την Εκάβη και δευτερευόντως από τους άλλους χαρακτήρες της τραγωδίας, αλλά και η συχνή επανάληψη λέξεων που καθοδηγούν το κοινό στο αίσθημα του οίκτου και της συμπάθειας, όπως *δύστηνος, τλήμων* κ.ά. Η επανάληψη ως επαυξητικό φαινόμενο κατανικά τη φυσική απάθεια του αποδέκτη –ενδοδραματικού και εξωδραματικού– και καταφέρνει να τον συγκινήσει.

6) Η ενδοδραματική καθοδήγηση της συναισθηματικής κυρίως ανταπόκρισης των θεατών επιτυγχάνεται επίσης μέσω των επιλογών του Ευριπίδη όσον αφορά τα σχήματα λόγου, όπως η επανάληψη, το ασύνδετο, η αποστροφή, οι αντιθέσεις κ.ά. που επιτείνουν το παθητικό στοιχείο, αλλά και μέσω των μετρικών επιλογών του τραγικού ποιητή. Το μέτρο που χρησιμοποιείτο, το οποίο σίγουρα για έναν θεατή της εποχής είχε διαφορετική απήχηση και επίδραση σε σχέση με έναν σύγχρονο αναγνώστη, μπορούσε να συμβάλλει στη διέγερση του συναισθήματος του θεατρικού κοινού, όπως για παράδειγμα η χρήση δοχμίων που εντοπίζονται στις μονωδίες της Εκάβης.

7) Τα συναισθήματα που επιχειρεί να προκαλέσει στο κοινό ο Ευριπίδης μέσω της τραγωδίας της *Εκάβης* είναι ποικίλα, ωστόσο αυτό που κατακλύζει τον θεατή καθ' όλη τη διάρκεια του έργου είναι το αίσθημα του οίκτου σχεδόν για όλα τα πρόσωπα. Το

κοινό καλείται να νιώσει συμπάθεια και οίκτο για τον άτυχο Πολύδωρο, ο οποίος χάνει με άδικο τρόπο τη ζωή του από νεαρή ηλικία και παραμένει άταφος και άκλαυτος, αλλά και για την νεαρή Πολυξένη, η οποία επιλέγει να θυσιαστεί για να μην αναγκαστεί να ζει μια ζωή ανελεύθερη, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο την ευγένεια και το ήθος του χαρακτήρα της. Από την άλλη πλευρά ανάμεικτα είναι τα συναισθήματα που προκαλούνται τόσο για τον Πολυμήστορα, όσο και για την Εκάβη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι ο Ευριπίδης αντιστρέφει τους ρόλους, καθώς, ενώ αρχικά η Εκάβη παρουσιάζεται ως μια δύστυχη γυναίκα που έχει χάσει τα πάντα και ο Πολυμήστωρ ως ένας άγριος και άπληστος Θρακιώτης βασιλιάς, στη συνέχεια του έργου η Εκάβη μετατρέπεται από μια αξιολύπητη γυναίκα σε «άγριο θηρίο» που διψάει για εκδίκηση και ο Πολυμήστωρ κερδίζει σε κάποιο βαθμό την συμπάθεια του κοινού, καθώς η τιμωρία που δέχεται είναι πολύ σκληρή και προκαλεί ενδεχομένως τη φρίκη και τον τρόμο των θεατών. Η *Εκάβη* του Ευριπίδη είναι μια τραγωδία που προκαλεί σε πολλά σημεία τη συναισθηματική «σύγχυση» του κοινού και ένα έργο που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ένα μάθημα *πᾶσι βροτοῖσι* σχετικά με την αστάθεια της ανθρώπινης ζωής και την μεταβολή του ανθρώπινου χαρακτήρα.

8) Ουσιαστικό μέσο διέγερσης των αντιδράσεων των θεατών αποτελεί η τακτική του Ευριπίδη να μειώνει τη χρονική απόσταση ανάμεσα στη θρησκευτική και ιστορική πραγματικότητα του 5^{ου} π.Χ. αι. και σε όσα συμβαίνουν επί σκηνής. Το γεγονός αυτό συμβάλλει στη συναισθηματική διασύνδεση και συνταύτιση των θεατών με τους ήρωες της τραγωδίας. Η χρονική απόσταση μειώνεται συχνά μέσω του Χορού, ο οποίος αποτελεί πολλές φορές τον διαμεσολαβητή ανάμεσα στο έργο και τους θεατές.

Βιβλιογραφία

Στερεότυπες εκδόσεις–Μεταφράσεις–Υπομνήματα

- Barrett, W. S. (1964). *Euripides' Hippolytus*, Oxford: Oxford Un. Pr.
- Battezzato, L. (2018). *Euripides Hecuba*, Cambridge: Cambridge Un. Pr.
- Collard, C. (1991.1). *Euripides' Hecuba with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- Diggle, J. (1984.1). *Euripidis Fabulae*, vol. 1, Oxford: Clarendon Pr.
- Dindorf, G. (1834-63). *Euripidis Tragoediae et Fragmenta*, Oxford: Typographeo Academico.
- Dodds, E. R. (2004). *Ευριπίδου Βάκχαι*, (μτφρ. Γ. Πετρίδου & Δ. Σπαθάρας), Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Gregory, J. (1999). *Euripides: Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*, Atlanta: Scholars Pr.
- Halliwell, S. (1988). *Plato: Republic 10, with translation and commentary*, Warminster: Aris & Phillips.
- Hermann, G. (1831). *Euripidis Hecuba*, Leipzig: Libraria Weidmannia.
- Ηλιού, Η. (1980). *Αριστοτέλης. Ρητορική. Τόμος β', Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, Αθήνα: Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 5 Euripides*, Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Κοπιδάκης, Μ. Ζ. (1990). *Διονυσίου Λογγίνου. Περί Ύψους*, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη.
- Lucas, D. W. (1968). *Aristotle Poetics. Introduction, commentary and appendixes*, Oxford: Oxford Un. Pr.
- Marshall, C. W. (1992). *A Commentary on Euripides' Hecuba 658-1295*, Διδακτορική διατριβή: University of Edinburgh.
- Matthiessen, K. (2010). *Euripides, Hekabe. Edition und Kommentar*, Berlin, New York: De Gruyter.
- Mitchell-Boyask, R. (2006). *Euripides Hecuba. Introduction, Translation and Commentary*, Newburyport, MA: Focus Publishing / R. Pullins.
- Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, Σ. (1967). *Ισοκράτης, «Πανηγυρικός», «Φίλιππος»*, Αθήνα: ΟΕΔΒ.

- (2002). *Ευριπίδης. Εκάβη. Πρόλογος-Εισαγωγή-Μετάφραση*, Αθήνα: Dian Books.
- Ρούσσο, Τ. (1992), *Ευριπίδης. Εκάβη*, Αθήνα: Κάκτος.
- Schwartz, E. (1887). *Scholia in Euripidem. Vol. I. Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berlin: Reimer.
- Σκουτρή, Ι. (1937). *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*, Αθήνα: Ιωάννης Δ. Κολλάρος & ΣΙΑ.
- Συνοδινού, Κ. (2005.1). *Ευριπίδης Έκάβη. Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση*, τόμος Α΄, Αθήνα: Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.
- (2005.2). *Ευριπίδης Έκάβη. Σχόλια*, τόμος Β΄, Αθήνα: Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2011). *Ευριπίδου Έκάβη. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σημειώσεις*, Αθήνα: Στιγμή.
- Wilamowitz-Moelendorff, U. von (²1959). *Euripides' Herakles, II*, Berlin: Akademie-Verlag GMBH.

Λεξικά

- Liddel, H. G. & R. Scott & H. S. Jones (⁹1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Pr.
- Montanari, F. (³2016). *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, (επιμ. ελλην. έκδ. Α. Ρεγκάκος), Αθήνα: Εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (²2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξιλογίας Ε.Π.Ε.

Δευτερεύουσα Βιβλιογραφία

- Abrahamson, E. L. (1952). «Euripides' Tragedy of Hecuba», *TAPhA* 83: 120-129.
- Bakker, E. J. (1999). «Pointing to the Past: Verbal Augment and Temporal Deixis in Homer», στο J.N. Kazazis & A. Rengakos (επιμ.), *Euphrosyne. Studies in Ancient epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart: F. Steiner, 60-65.
- Barlow, S. A. (³2008). *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London: Bristol Classical Pr.
- Battezzato, L. (2000). «Dorian Dress in Greek Tragedy», στο M. Cropp & K. Lee & D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Urbana, Illinois: Stipes Publishing L.L.C.

- (2014). «Τα λυρικά μέρη», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου & Γ. Φιλίππου (μτφρ.) – Δ.Ι. Ιακώβ (ελλην. επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμας, 206-29.
- Belfiore, E. (1992). *Tragic Pleasures. Aristotle on the plot and emotion*, Princeton, New Jersey: Princeton Un. Pr.
- Biehl, W. (1975). «Die Interpolationen in Euripides' *Hekabe* v. 59-215», *Philologus* 101: 55-69.
- (1997). *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe*, Heidelberg: Winter.
- Bremmer, J. (1971). «Euripides' *Hecuba* 59-215. A Reconsideration», *Mnemosyne* 24: 232-50.
- (1991). «Walking, standing and sitting in ancient Greek culture», στο J. Bremmer & H. Roodenburg (επιμ.), *A cultural history of Gesture*, London: Polity Pr., 15-35.
- Budelmann, F. (2007). «The Reception of Sophocles' Representation of Physical Pain», *AJPh* 128.4: 443-67.
- Burian, P. (2012). «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος της τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο P.E. Easterling (επιμ.), Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας (μτφρ.-επιμ. στα ελληνικά), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, 267-314.
- Burkert, W. (2015). *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, (μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος, Α. Αβαγιανού), Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Carter, D. M. (2013). «Reported Assembly Scenes in Greek Tragedy», *ICS* 38: 23-63.
- Catenaccio, C. (2017). *Monody and Dramatic Form in Late Euripides*, Διδακτορική διατριβή: Columbia University.
- Γκαστή, Ε. (2003). *Η Διαλεκτική του Χρόνου στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- (2009). *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Αθήνα: Gutenberg.
- (2017). «Ερμηνευτικά Στερεότυπα στον Ευριπίδη: Τροπές και Ανατροπές στις *Βάκχες*», *Λογείον* 7: 216–245.
- Collard, C. (1975). «Formal Debates in Euripides' Drama», *G&R* 22: 58-71.
- (1990). «The Stasimon Euripides' *Hecuba* 905-52», στο M. Geerard (επιμ.), *Opes Atticae. Miscellanea Philologica et Historica Raymondo Bogaert et Hermanno Van Looy oblate*, Hague: Nijhoff, 85-97.

- (1991.2). «Euripides' *Hecuba* 1056-1106: Monody of the Blinded Polymestor», στο J. A. López Férez (επιμ.), *Estudios actuales sobre textos griegos (II Jornadas Internacionales)*, Madrid: UNED, 161-73.
- Conacher, D. J. (1961). «Euripides' *Hecuba*», *AJPh* 82: 1-26.
- Daniels, C. B. & S. Scully (1992). «Pity, Fear and Catharsis in Aristotle's Poetics», *Nous* 26.2: 204-17.
- Δημογλίδης, Β. (2019). *Όψεις Εσωτερικής Ποιητικής στον Ίωνα του Ευριπίδη*, Μεταπτυχιακή διατριβή: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- De Jong, I. (1991). *Narrative in Drama: The Art of Euripidean Messenger-Speech*, Leiden: Brill.
- (2004). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: Brill.
- Diggle, J. (1984.2). «Review: M.L. West: Greek Metre», *CR* 34: 66-71.
- Dubischar, M. (2001). *Die Agonszenen bei Euripides. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- (2017). «Form and Structure» στο L.K. McClure (επιμ.), *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 367-89.
- Easterling, P. E. (1996). «Weeping, Witnessing, and the Tragic Audience: Response to Segal», στο M.S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, New York: Oxford Un. Pr., 173-81.
- (2012). «Μορφολογία και παράσταση», στο P.E. Easterling (επιμ.), Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας (μτφρ.-επιμ. στα ελληνικά), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, 225-66.
- Erbse, H. (1984). *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragodie*, Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Fletcher, J. (2012). «Law and Spectacle in Euripides' *Hecuba*», στο D. Rosenbloom & J. Davidson (επιμ.), *Greek Drama IV: texts, contexts, performance*, Oxford: Aris and Phillips, 225-43.
- Friedrich, W. H. (1953). *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen*, München: Beck.
- Fuhrmann, M. (2007). *Αρχαία Λογοτεχνική Θεωρία. Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον «Λογγίνο»*, (μτφρ. Μ. Καίσαρ), Αθήνα: Εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα.

- Gould, J. (2018). «Ίκετεία», στο J. Gould (επιμ.), Β. Λιάπης (μτφρ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και Τελετουργία. Δέκα μελετήματα*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 15-105.
- Goward, B. (2002). *Αφήγηση και τραγωδία: αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, (μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος), Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Grube, G.M.A. (1973), *The Drama of Euripides*, London: Methuen & Co., & New York: Barnes & Noble Books.
- (1995). *Ο Αριστοτέλης για την ποίηση και το ύφος*, (μτφρ. Γ. Χρυσάφης), Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford: Clarendon Pr.
- (2012). «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο Ρ.Ε. Easterling (επιμ.), Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας (μτφρ.-επιμ. στα ελληνικά), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, 137-88.
- Halliwell, S. (1984). «Plato and Aristotle on the denial of tragedy», *PCPhS* 30: 49-71.
- (³2000). *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth.
- (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton Un. Pr.
- (2011). *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, New York: Oxford Un. Pr.
- (³2014). «Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο: Οι αρχαίες αντιδράσεις στην τραγωδία», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου & Γ. Φιλίππου (μτφρ.) – Δ.Ι. Ιακώβ (ελλην. επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμας, 548-75.
- Hose, M. (2011). *Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών*, (μτφρ. Μ. Ταραντίλης), Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.
- Hourmouziades, N. (1965). *Production and Imagination in Euripides form and function of the scenic space*, Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- Ιακώβ, Δ. (1982). *Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Διδακτορική διατριβή: ΑΠΘ.
- (²2001). *Η Ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

- Κλαίρης, Χ. & Μπαμπινιώτης, Γ. (1999). *Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολειτουργική – Επικοινωνιακή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Konstan, D. (2004). *Pity Transformed*, London: Duckworth.
- (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Pr.
- Kovacs, D. (1987). *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore, London: The Johns Hopkins Un. Pr.
- (1996). *Euripidea Altera*, Leiden: Brill.
- Kurtz, E. (1985). *Die Bildliche Ausdrucksweise in den Tragödien des Euripides*, Amsterdam: B.R. Grüner B.V.
- Lada, I. (1994). «“Empathic understanding”: emotion and cognition in classical dramatic audience-response», *PCPhS* 39: 94-140.
- (1996.1). «Emotion and meaning in Tragic Performance», στο M.S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, New York: Oxford Un. Pr., 397-413.
- (1996.2). «“Weeping for Hecuba”: Is it a “Brechtian” Act?», *Arethusa* 29.1: 87-124.
- Lada-Richards, I. (1997). «"Estrangement" or "Reincarnation"?: Performers and Performance on the Classical Athenian Stage», *Arion* 5.2: 66-107.
- (2002). «The subjectivity of Greek performance», στο P. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman actors: aspects of ancient profession*, Cambridge, New York: Cambridge Un. Pr., 395-418.
- (2008). «Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια», στο Α. Μαρκαντωνάτος-Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, 451-565.
- Lefkowitz, M. (1993). *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, (μτφρ. Α. Μεγαπάνου), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Lesky, A. (1990). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Α.Γ. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη: Εκδ. Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- (2003). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β'. Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, (μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Ley, G. (1987). «The Date of Hecuba», *Eranos* 85: 136-37.

- Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Pr.
- Λυπουρλής, Δ. (1977). *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Μία πρώτη Προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη: Εκδ. Κωνσταντινίδη.
- Macurdy, G. H. (1966). *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, New York: Haskell House.
- Μαρίνης, Α. (2018). «Ο Χορός και η συλλογικότητα της πόλεως στους Έπτα ἐπὶ Θήβας», στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: Πρακτικά Έ Πανελλήνιου θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών σπουδών-ΕΚΠΑ, 73-92.
- Marshall, C. W. (1994). «The Rule of Three Actors in Practice», *T&P* 15: 53-61.
- Mastrorarde, D. J. (2010). *The Art of Euripides: dramatic technique and social context*, Cambridge: Cambridge Un. Pr.
- Mercier, C. (1993). «Hekabe's Extended Supplication (*Hec.* 752-888)», *TAPhA* 123: 149-60.
- Michelini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Pr.
- Mossman, J. (1995). *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*, Oxford: Clarendon Pr.
- Μπαλή, Α. (2013). «Χρόνοι. Φθογγικά πάθη», στο Δ. Ράιος (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Θεματογραφία: I*, Ιωάννινα: Πανεπιστημιακό Τυπογραφείο, 27-46.
- Mueller, M. (2011). «The Politics of Gesture in Sophocles' *Antigone*», *CQ* 61.2: 412-425.
- Munteanu, D. L. (2012). *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge, New York: Cambridge Un. Pr.
- Murray, P. (1996). *Plato on Poetry*, Cambridge, New York: Cambridge Un. Pr.
- Nehamas, A. (1992). «Pity and fear in the *Rhetoric* and the *Poetics*», στο A. Oksenberg Rotry (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton Un. Pr., 291-314.
- Nestle, W. (1969). *Euripides: Der Dichter der Griechischen Aufklärung*. Aalen: Scientia Verlag.
- Nussbaum, M. (1992). «Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity», *OSAPh* 10: 107-59.
- (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge Un. Pr.

- O'Sullivan, P. (2008). «Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting: Two Scenes from *Agamemnon* and *Hecuba*», *AJPh* 129: 173-198.
- Petrides, A. (2012). «Proxemics and structural symmetry in Euripides' *Medea*», *Λογείον* 2: 60-73.
- Poe, J. (1993). «The Determination of Episodes in Greek Tragedy», *AJPh* 114: 343-96.
- Probert, P. & Dickey, E. (2005), «Giving directions in Euripides' *Hecuba*», *Omnibus* 49: 3-4.
- Reckford, K. (1991). «Pity and Terror in Euripides' *Hecuba*», *Arion* 1: 24-43.
- Roberts, D. (1987). «Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides», *CQ* 37: 51-64.
- Romilly, J. (2000). *Η εξέλιξη του πάθους. Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, (μτφρ. Μ. Αθανασίου & Κ. Μηλιαρέση), Αθήνα: Το Άστυ.
- Sampatakakis, G. (2011). «Gestus or Gesture? Greek Theatre Performance and Beyond», στο J. Nelis (επιμ.), *Receptions of Antiquity*, Gent: Academia Pr.
- Schmitt, J. (1921). *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen: Alfred Töpelmann Verlag.
- Segal, C. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, gender, and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham, N.C.: Duke Un. Pr.
- (1996). «Catharsis, Audience, and the Closure in Greek Tragedy», στο M.S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, New York: Oxford Un. Pr., 149-413.
- Shishler, F. L. (1945). «The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy», *AJPh* 66.4: 377-97.
- Sifakis, G. M. (2001). *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Στάθης, Ε. (1973). *Μετρίασμός και επαύξηση του λόγου*, Θεσσαλονίκη.
- Stanford, W.B. (1983). *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory Study*, London, Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Stanley-Porter, D. P. (1973). «Mute Actors in the Tragedies of Euripides», *BICS* 20: 68-93.
- Strohm, H. (1957). *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich: Verlag C.H. Beck.
- Synodinou, K. (1977). *On the Concept of Slavery in Euripides*, Ioannina.

- (1994). «Agamemnon in the *Hecuba* of Euripides: A Case of Submissiveness to, and Misjudgement of, Women», στο *Φηγός: Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα, 99-105.
- Συνοδινού, Κ. (1997). «Ο νόμος στην *Εκάβη* (798-805) του Ευριπίδη», στα *Πρακτικά. Πρώτο Πανελλήνιο και Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994)*, Αθήνα: εκδ. Ι. – Θ.Α. Παπαδημητρίου, 333-49.
- (2000). «Προβλήματα κειμένου και ερμηνείας στην *Εκάβη* του Ευριπίδη», στο Γ.Μ. Σηφάκης (επιμ.), *Κτερίσματα. Φιλολογικά Μελετήματα αφιερωμένα στον Ιωάννη Σ. Καμπίτση (1938-1990)*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, 349-59.
- Syropoulos, S. (2016). «Which audience does Euripides address? The reception of the poet in respect to the political intelligence of his audience», *Electryone* 4: 26-43.
- Taplin, O. P. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Clarendon Pr.
- Testall, R. G. (1954). «An instance of ‘Surprise’ in the *Hecuba*», *Mnemosyne* 7: 340-41.
- Visvardi, E. (2011). «Pity and panhellenic politics. Choral emotion in Euripides’ *Hecuba* and *Trojan Women*», στο D.M. Carter (επιμ.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford: Oxford Un. Pr., 269-91.
- West, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford: Clarendon Pr.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1909). «Lesefrüchte», *Hermes* 44: 445-76.
- Wilson, J. R. (1971). «Τόλμα and the Meaning of Τάλας», *AJPh* 92: 292-300.
- (2014). «Η μουσική», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου & Γ. Φιλίππου (μτφρ.) – Δ.Ι. Ιακώβ (ελλην. επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα: Παπαδήμας, 253-67.
- Χατζηστεφάνου, Κ. (1982). *Συμβολή στην ερμηνεία των χαρακτήρων, της ενότητας και του νοήματος της «Εκάβης» του Ευριπίδη*, Λευκωσία.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1991). *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Γνώση.
- (1998). *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη.
- (2010). *Ο Χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα*, Αθήνα: Στιγμή.
- Χρονόπουλος, Κ. Γ. (2000). *Η Αριστοτελική τραγική κάθαρσις*, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.

Zeitlin, F. (1994). «The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre», στο S. Goldhill & R. Osborne (επιμ.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge Un. Pr., 138-96.