



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Μαρία Αλεξιάδου
(Α.Μ. 100023)

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΘΡΗΝΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΠΕΡΣΕΣ* ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ:
ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία



Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής
Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2025

Μαρία Αλεξιάδου

(Α.Μ. 100023)

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΘΡΗΝΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΠΕΡΣΕΣ* ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ:
ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας Π.Ι.

Αικατερίνη Συνοδινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Π.Ι.

Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Π.Π.

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2025

Εικόνα Εξωφύλλου: “Πέρσες” του Λ. Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999). Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Ανακτήθηκε από την ηλεκτρονική διεύθυνση: https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/31/perses_1/

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

Αἰσχ. Πέρσες, 821-822

Σε όσους πίστεψαν σε εμένα.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	VII
Εισαγωγικό σημείωμα	1
Κεφάλαιο 1 ^ο : Ο Θρήνος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	6
Κεφάλαιο 2 ^ο : Πάροδος.....	11
Κεφάλαιο 3 ^ο : Α' Επεισόδιο.....	19
Κεφάλαιο 4 ^ο : Α' Στάσιμο	25
Κεφάλαιο 5 ^ο : Κομμός.....	33
Κεφάλαιο 6 ^ο : Από το κείμενο...στη σύγχρονη παράσταση	48
α) Οι Πέρσες σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999).....	48
i. Πάροδος.....	49
ii. Α' Επεισόδιο	53
iii. Α' Στάσιμο.....	54
iv. Κομμός.....	58
β) Οι Πέρσες σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη (Θ.Ο.Κ., 2017).....	64
i. Πάροδος.....	64
ii. Α' Επεισόδιο	69
iii. Α' Στάσιμο.....	72
iv. Κομμός.....	77
Συμπεράσματα.....	85
Βιβλιογραφία	89

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία (Μ.Δ.Ε.) εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κλασική Φιλολογία» του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, και έχει ως στόχο την συστηματική εξέταση της ποιητικής του θρήνου στους Πέρσες του Αισχύλου (Poetics of Lament). Αφετηρία για την εμβάθυνση και συστηματική διερεύνηση του εν λόγω ερευνητικού αντικειμένου αποτέλεσε η σεμιναριακή μου εργασία με τίτλο «Ζητήματα Εσωτερικής Ποιητικής: Η ποιητική του θρήνου στους Πέρσες του Αισχύλου», η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού σεμιναρίου «Ζητήματα Εσωτερικής Ποιητικής στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία» κατά το εαρινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2023–2024. Επιπλέον, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο πραγματώνεται σκηνικά ο θρήνος σε μια σειρά από παραστασιακά δείγματα.

Οφείλω θερμές ευχαριστίες στην επιβλέπουσά μου κα. Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία παρά το φορτωμένο πρόγραμμά της και την αδιάκοπη της εμπλοκή σε ακαδημαϊκές και οργανωτικές δραστηριότητες για την ενίσχυση του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας, δέχτηκε με μεγάλη προθυμία και χαρά την επίβλεψη της εργασίας μου. Η αδιάλειπτη υποστήριξή της –πρακτική και ηθική– η επιστημονική της καθοδήγηση, οι επισημάνσεις και η πολύτιμη βιβλιογραφική της συνδρομή συνέβαλαν ουσιαστικά σε όλα τα στάδια της συγγραφής. Η γνωριμία και η αλληλόδραση με την κα. Ελένη Γκαστή είναι κάτι που θα διαφυλάσσω ως πολύτιμο «φυλαχτό» στη μελλοντική φιλολογική μου διαδρομή. Την ευχαριστώ ολόψυχα για όλα! Οφείλω, βέβαια, να επισημάνω και την ιδιαίτερα σημαντική ψυχολογική στήριξη που παρείχε σε εμένα και τους συμφοιτητές μου, καθώς συγκαταλέγεται μεταξύ εκείνων των καθηγητών που, με συνέπεια, παιδαγωγική ευαισθησία και ακαδημαϊκή ευθύνη, καλλιέργησαν ένα περιβάλλον ενθάρρυνσης και εμπιστοσύνης, ενισχύοντας τη συνέχιση της προσπάθειας μας παρά τις εκάστοτε προκλήσεις που ανέκυπταν κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μας σπουδών.

Για τη ψυχολογική υποστήριξη και τη διαρκή ενθάρρυνση, οφείλω ειλικρινείς ευχαριστίες και στη φιλόλογο κα. Βάσω Καραμπίνα, η οποία, μαζί με την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, ανταποκρίθηκε με προθυμία σε κάθε μου προβληματισμό και υπήρξε πάντα πρόθυμη να συνεισφέρει δημιουργικά στη συζήτηση και την εξέλιξη της εργασίας.

Τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες οφείλω επίσης στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, στην κα. Αικατερίνη Συνοδινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και στην κα. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, οι οποίες αποδέχτηκαν με χαρά να διαβάσουν τη μεταπτυχιακή μου διατριβή και να συμμετέχουν στην τριμελή εξεταστική επιτροπή.

Ευχαριστώ επίσης όλους τους καθηγητές του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας και κυρίως τους καθηγητές με τους οποίους συνεργάστηκα στη διάρκεια των Μεταπτυχιακών μου Σπουδών. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον κ. Βασίλειο Παππά, Αναπληρωτή Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας, για την αμέριστη καθοδήγηση και υποστήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Η αλληλόδραση μαζί του αποτέλεσε μία από τις πλέον ουσιαστικές και γόνιμες ακαδημαϊκές εμπειρίες των σπουδών μου, καθώς η προθυμία του να συζητά μαζί μας, να αποσαφηνίζει απορίες και να ενισχύει την αυτοπεποίθησή μας, προσέδωσε στην εκπαιδευτική διαδικασία χαρακτήρα δημιουργικό και εμπνευστικό· τον ευχαριστώ θερμά! Επίσης, ευχαριστώ θερμά την Ιωάννα Ματσούλη, γραμματέα του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών για τη συνεχή βοήθεια και υποστήριξη σε όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Οφείλω, βεβαίως, να ευχαριστήσω και τους φορείς που με μεγάλη προθυμία ανταποκρίθηκαν άμεσα στα αιτήματα μου και συνέβαλαν καθοριστικά στην προσπάθειά μου να «ανασυνθέσω» και να μελετήσω ένα σημαντικό μέρος της σύγχρονης παραστασιογραφίας του αισχύλειου έργου. Συγκεκριμένα, ευχαριστώ θερμά τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε., κ. Αστέριο Πελέκη, ο οποίος, απαντώντας θετικά στο αίτημά μου, επέτρεψε την απομακρυσμένη πρόσβασή μου στο κείμενο του έργου Πέρσες του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (Κ.Θ.Β.Ε. 1978). Ευχαριστώ, επίσης, θερμά την κα. Αμαλία Βαλαβανίδου, υπεύθυνη στο Γραφείο Αρχείου - Βιβλιοθήκης - Ιστοσελίδας και Νέων Μέσων του Κ.Θ.Β.Ε., που προώθησε έγκαιρα το αίτημα μου και παρέμεινε στη διάθεσή μου για ό,τι χρειαστώ. Ωστόσο, δεν κατέστη τελικά εφικτό να μελετήσω την εν λόγω παράσταση. Επιπλέον, ευχαριστώ πολύ τις κυρίες Μαρίνα Μαλένη και Νίκη Μουρουζή από το Τμήμα Θεατρικής Ανάπτυξης του Θ.Ο.Κ. για την εξαιρετική συνεργασία και την άμεση ανταπόκριση στην παραχώρηση πρόσβασης στο οπτικοακουστικό υλικό της παράστασης του Θ.Ο.Κ. σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στη Δρ. Ειρηνίκη Μπριάκου, η οποία με συμβούλεψε και με καθοδήγησε για πρακτικά θέματα της εργασίας με ειλικρινές ενδιαφέρον. Επιπλέον, εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στους αγαπητούς φίλους και συναδέλφους μου – Μόνικα, Λευτέρη, Ελευθερία και Στεφανία – για τις πολύωρες εποικοδομητικές συζητήσεις, την αλληλοϋποστήριξη και τη φιλία τους, που εμπλούτισαν την ακαδημαϊκή μου εμπειρία και συνέβαλαν στην προσωπική μου ανάπτυξη. Επίσης, ευχαριστώ από καρδιάς όλους τους φίλους μου και τις φίλες μου, των οποίων η διακριτική στήριξη, οι ουσιαστικές συμβουλές και η αυθεντική χαρά για την πρόοδό μου, υπήρξαν για εμένα πηγή δύναμης και αισιοδοξίας.

Τις πιο βαθιές και ειλικρινείς ευχαριστίες, όμως, τις οφείλω στην οικογένειά μου, που υπήρξε το σταθερό θεμέλιο όλης αυτής της πορείας. Χωρίς την πολύτιμη στήριξη των γονιών μου, Αλέξανδρου και Ευθυμίας, η παραμονή μου στα Ιωάννινα για την ολοκλήρωση των Μεταπτυχιακών Σπουδών θα ήταν ανέφικτη. Τους ευχαριστώ από καρδιάς για την αδιάκοπη πίστη τους σε μένα, την αμέριστη στήριξη των επιλογών μου, την υπομονή και τη συγκινητική τους επιμονή να με ενθαρρύνουν, ακόμη και στις πιο δύσκολες στιγμές. Σε αυτούς χρωστώ περισσότερα απ' όσα μπορούν να ειπωθούν με λέξεις. Παράλληλα, ευχαριστώ με όλη μου την καρδιά τη γιαγιά Μαρία, τη γιαγιά Μάγδα, τον παππού Γιώργο και τον παππού Καρυοφύλλη, που με το δικό τους ξεχωριστό τρόπο στέκονται πάντα δίπλα μου, με ακούραστη αγάπη, στοργή και περηφάνια. Χρωστάω επίσης ένα τεράστιο «ευχαριστώ» στην αδερφή μου, τη Μάγδα, που πάντα είναι εκεί για μένα, προσφέροντας απλόχερα την υποστήριξή της, την ενθάρρυνση και την αγάπη της. Όταν οι δύσκολες στιγμές φάνταζαν αζεπέραστες, η Μάγδα ήταν η παρουσία που με έκανε να νιώθω πως όλα είναι δυνατά.

Ένα μεγάλο και ειλικρινές «ευχαριστώ», όμως, οφείλω στον τόσο σημαντικό άνθρωπό μου, τον Βασίλη, που για χρόνια στέκεται ακούραστα στο πλευρό μου, υπομένοντας τα άγχη και τις ανησυχίες μου με υπομονή, αγάπη και κατανόηση. Η αμέριστη στήριξή του, η ψυχραιμία του και η συνεχής παρουσία του δίπλα μου είναι ανεκτίμητα για μένα και θα του είμαι για πάντα ευγνώμων για όσα έχει προσφέρει στην πορεία αυτή.

Η εργασία αυτή είναι αφιερωμένη σε όλους εκείνους τους ανθρώπους της ζωής μου που πίστεψαν σε εμένα και με στήριξαν σε κάθε βήμα της πορείας μου.

*Για το κείμενο των Περσών ακολουθείται η έκδοση του Page (1972). Σε περιπτώσεις όπου γίνεται χρήση διαφορετικής έκδοσης, αυτό δηλώνεται με σχετική υποσημείωση. Για τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου αξιοποιείται κατά κύριο λόγο η απόδοση του Μουλλά (2000)· όπου παραπέμπω σε άλλη μετάφραση, αυτό επισημαίνεται επίσης σε υποσημείωση. Οι συντομογραφίες των ξενόγλωσσων επιστημονικών περιοδικών βασίζονται στον αντίστοιχο πίνακα της *Année Philologique*. Τέλος, μολονότι αυτονόητο, τυχόν παραλείψεις ή αβλεψίες βαραίνουν αποκλειστικά εμένα.*

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ

βλ.	βλέπε
Διδ. Δ.	Διδακτορική Διατριβή
επιμ.	επιμέλεια
κ.εξ	και εξής
μτφρ.	μετάφραση
πρβλ.	παράβαλε
σ. / σσ.	σελίδα / σελίδες
στ.	στίχος / στίχο

Εισαγωγικό σημείωμα

Στην εργασία αυτή η ερευνητική μας προσοχή εστιάζεται στο έργο *Πέρσες* του Αισχύλου. Ειδικότερα, απογράφεται η ποιητική του θρήνου στην εν λόγω τραγωδία, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, η έρευνα επικεντρώνεται στην εξέταση του τρόπου με τον οποίο πραγματώνεται ο θρήνος σκηνικά σε δύο επιλεγμένες παραστάσεις του έργου.

Ο στόχος της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι διττός. Πρώτον, επιχειρείται η ανίχνευση και ερμηνεία όλων εκείνων των σημάτων —εμφανών ή λανθανόντων— που ενσωματώνονται στο αρχαίο κείμενο των *Περσών* και παραπέμπουν στον τρόπο με τον οποίο ο θρήνος εκτελείται και βιώνεται επί σκηνής. Δεύτερον, η εργασία συμπληρώνεται με τη μελέτη παραστάσεων του έργου, με στόχο να καταγραφεί και να αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο ο θρήνος μετασχηματίζεται σε σκηνικό γεγονός. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις σκηνοθετικές επιλογές και σε άλλες παραστασιακές παραμέτρους (σκηνογραφικές και ενδυματολογικές πρακτικές), μέσω των οποίων ο θρήνος αποκτά υπόσταση πάνω στη σκηνή. Με τον τρόπο αυτό η μελέτη επιδιώκει να αναδείξει τη σύνδεση ανάμεσα στην επιτελεστική αυτοαναφορικότητα του θρήνου και τη σκηνική του πραγμάτωση.

Υπό αυτό το πρίσμα, θα εξετάσω δύο παραστάσεις των *Περσών*: η πρώτη είναι η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999),¹ ενώ η δεύτερη παράσταση είναι του Θ.Ο.Κ. σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη (Θ.Ο.Κ., 2017).² Η επιλογή τους βασίστηκε κυρίως στις διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις που προτείνουν ως προς την απόδοση του θρήνου, γεγονός

¹ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκε η βιντεοσκοπημένη παράσταση που είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου: <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/423#videos>. Επομένως, κρίνεται απαραίτητη μία επισημάνση των μεθοδολογικών περιορισμών της έρευνας, καθώς η ανάλυση στηρίζεται σε οπτικοακουστικό τεκμήριο και όχι στην άμεση θεατρική εμπειρία. Ως εκ τούτου, ορισμένες παράμετροι της παράστασης —όπως η ατμόσφαιρα, η ακουστική και η συνολική βιωματική εμπειρία του θεατή— δεν είναι δυνατόν να αποτυπωθούν ή να αξιολογηθούν στο σύνολό τους μέσω της βιντεοσκόπησης, καθώς η αυτοψία της φυσικής παρουσίας του θεατή στο χώρο που λαμβάνει χώρα η παράσταση υπερέχει σε σχέση με τη διαμεσολαβημένη θέασή της μέσω οπτικοακουστικού υλικού.

² Ομοίως, αξιοποιήθηκε η βιντεοσκοπημένη παράσταση που μου παραχωρήθηκε από τον Θ.Ο.Κ. Επομένως, και πάλι η ανάλυση στηρίζεται σε οπτικοακουστικό τεκμήριο και όχι στην άμεση θεατρική εμπειρία.

που καθιστά δυνατή τη συγκριτική διερεύνηση των επιτελεστικών τους εκφάνσεων. Παράλληλα, η διαθεσιμότητα επαρκούς οπτικοακουστικού υλικού επέτρεψε την τεκμηριωμένη ανάλυση των παραστασιακών δεδομένων.³ Η εξέταση των παραστασιακών δεδομένων επιτρέπει τη διερεύνηση του θρήνου στους *Πέρσες* όχι μόνο από ποιητολογική σκοπιά, αλλά και σε επίπεδο σκηνικής επιτέλεσης. Στο πλαίσιο αυτό, η μελέτη εστιάζει στο πώς τα λεγόμενα ως ενδολεκτικές πράξεις μετασχηματίζονται κατά τη σκηνική τους μεταφορά. Η προσέγγιση συνδυάζει φιλολογική ανάλυση και παραστασιογραφική έρευνα, με στόχο την ανάδειξη των ειδολογικών χαρακτηριστικών του θρήνου και των τρόπων σκηνικής του έκφρασης. Ακολουθώντας το δομικό σχήμα της τραγωδίας ως βασική αρχή οργάνωσης, η ανάλυση επιχειρεί να απαντήσει στα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην εισαγωγή. Έτσι, η εργασία οργανώνεται σε έξι κεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο επιχειρεί μια εισαγωγική διερεύνηση της παρουσίας και της λειτουργίας του τελετουργικού θρήνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, αναδεικνύοντας τη σημασία του θρηνητικού στοιχείου ως θεμελιώδους συνιστώσας της τραγικής ποιητικής. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η Πάροδος των *Περσών*, ενώ το τρίτο επικεντρώνεται στο Α' Επεισόδιο, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο τα σήματα εσωτερικής ποιητικής ενισχύουν τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της σκηνής. Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετάται ο τρόπος με τον οποίο ο Αισχύλος οργανώνει το χορικό του Α' Στασίμου, ενώ το πέμπτο κεφάλαιο αφιερώνεται στην εξέταση του Κομμού των *Περσών*.

Το έκτο κεφάλαιο διαιρείται σε δύο υποκεφάλαια και μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το κείμενο στη σκηνική του απόδοση. Ειδικότερα, στο πρώτο υποκεφάλαιο εξετάζεται η πραγμάτωση του θρήνου στην παράσταση των *Περσών* σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999), ενώ στο δεύτερο αναλύεται η αντίστοιχη σκηνική προσέγγιση του Άρη Μπινιάρη (Θ.Ο.Κ., 2017). Η μελέτη ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, όπου ανακεφαλαιώνονται τα βασικά ευρήματα και οι κύριες διαπιστώσεις της έρευνας.

³ Για την εξέταση των παραστασιακών δεδομένων κρίθηκαν εξαιρετικά βοηθητικές οι εργασίες των Κορνάρου (2008: 144-149)· Ziropoulou (2017: 392-409)· Αρβανίτη (2019: 15-29)· Αρβανίτη (2023: 288-293).

Η τραγωδία «Πέρσες»

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν την αρχαιότερη σωζόμενη τραγωδία, η οποία δεν συνιστά απλώς ένα δραματικό έργο, αλλά μία ιστορική μαρτυρία ενός σημαντικού και καθοριστικού γεγονότος. Πρόκειται για την αποτυχημένη προσπάθεια της χερσαίας και θαλάσσιας εισβολής της περσικής δύναμης στην Ελλάδα.⁴ Η *Διδασκαλία* του έργου έχει διασωθεί, γεγονός που επιτρέπει την ασφαλή χρονολόγησή της κατά την αρχοντία του Μένωνα, δηλαδή το έτος 473/2 π.Χ. Δεδομένου ότι τα Μεγάλα Διονύσια τελούνταν την άνοιξη, η διδασκαλία του έργου μπορεί με βεβαιότητα να τοποθετηθεί την άνοιξη του 472 π.Χ.⁵

Η ιστορική διάσταση του έργου δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση της στρατιωτικής ήττας των Περσών, αλλά συνοδεύεται από έντονα θρηνητικά στοιχεία που διαμορφώνουν σε σημαντικό βαθμό τη δραματουργία του έργου. Ειδικότερα, στην τραγωδία διακρίνονται τρεις βασικές θρηνητικές ενότητες. Η πρώτη εντοπίζεται στην πάροδο (στ. 115–139) και συνίσταται σε έναν χορικό θρήνο, που τελείται από τον Χορό των γερόντων Περσών για το ενδεχόμενο της ήττας. Ακολουθεί ένας δεύτερος χορικός θρήνος στο πρώτο επεισόδιο (στ. 256–289) για την επιβεβαιωμένη καταστροφή του

⁴ Η Saïd (2014: 303) επισημαίνει ότι οι *Πέρσες* αποτελούν τη μοναδική σωζόμενη αττική τραγωδία που αντλεί το θέμα της από πρόσφατο ιστορικό γεγονός· Ομοίως, η Αλεξοπούλου (2021: 59) υπογραμμίζει ότι πρόκειται για το μόνο σωζόμενο δράμα που πραγματεύεται τη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.) και παρουσιάστηκε μόλις οκτώ χρόνια αργότερα (472 π.Χ.), σε μια εποχή όπου το συλλογικό τραυματικό βίωμα του πολέμου ήταν ακόμη έντονα παρόν. Η ίδια σημειώνει ότι ο Αισχύλος φέρεται να συμμετείχε στη συγκεκριμένη πολεμική σύγκρουση· Η Παπαδογιαννάκη (2005: 77) και ο Stuttard (2023: 1) επισημαίνουν αντίστοιχα τη μοναδικότητα της τραγωδίας αυτής, ενώ ο Τσαγγάλης (2008: 33) τονίζει ότι από το σύνολο των 32 σωζόμενων δραμάτων, οι *Πέρσες* είναι η μόνη τραγωδία που δεν εμπνέεται από γνωστούς μύθους, αλλά ερείδεται θεματικά σε πραγματικό ιστορικό συμβάν· Η Hall (1996: 7) σημειώνει, πάντως, ότι υπήρξαν και άλλες ελληνικές τραγωδίες με ιστορική θεματολογία, αν και δεν έχουν διασωθεί. Πιθανότατα ο πρώτος που δραματοποίησε πρόσφατα ιστορικά γεγονότα ήταν ο Φρόνιχος, του οποίου το έργο *Μιλήτου Άλωσις* αντιμετωπίστηκε με δυσμένεια στην Αθήνα. Ο Ηρόδοτος διηγείται ότι οι θεατές ξέσπασαν σε λυγμούς και πως ο συγγραφέας τιμωρήθηκε με πρόστιμο χιλίων δραχμών, επειδή ανακάλεσε στη μνήμη τους τη δική τους οδύνη για τα *οίκηια κακά* (Ζ. 21, *Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐξημίωσάν μιν ὥς ἀναμνήσαντα οἴκηια κακὰ χιλίησι δραχμῇσι*)

⁵ Murray (1993: 100-101)· Rosenbloom (2006: 15)· Lossau (2009: 49).

περσικού στρατεύματος και συνεχίζεται στο πρώτο στάσιμο (στ. 532–597). Τέλος, στην έξοδο εκτυλίσσεται ο εκτεταμένος κομμός μεταξύ του Χορού και του Ξέρξη (στ. 908–1077), ο οποίος θεωρείται από πολλούς μελετητές η δραματική κορύφωση του έργου.⁶ Οι χορικοί αυτοί θρήνοι προσφέρουν πλούσιο υλικό για τη μελέτη μας, καθώς αποτυπώνουν τόσο την συναισθηματική βαρύτητα της ήττας όσο και τους τρόπους με τους οποίους ο Αισχύλος μεταπλάθει δραματουργικά το πένθος.

Το έργο αρχίζει με την πάροδο (στ. 1–154), όπου ο Χορός των γερόντων Περσών εκφράζει την αγωνία του για την έκβαση της εκστρατείας του Ξέρξη στην Ελλάδα.⁷ Μέσω της αναφοράς στις στρατιωτικές δυνάμεις και τη διάβαση του Ελλήσποντου, τονίζεται η ισχύς της Περσικής εισβολής, ενώ η έννοια της *ἄτης* (στ. 93–94: *δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ / τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;*)⁸ υπονομεύει σταδιακά την επιτυχία της εκστρατείας, προδιαθέτοντας τον θεατή για τη δραματική ένταση που θα ακολουθήσει.⁹

Στο Α' επεισόδιο (στ. 155–531), η Βασίλισσα εκφράζει ανησυχία για την τύχη του Ξέρξη, ενώ η είσοδος του Αγγελιαφόρου αποκαλύπτει την πλήρη καταστροφή των περσικών δυνάμεων. Στο πρώτο στάσιμο (στ. 532–597) οι γέροντες επιρρίπτουν την ευθύνη για την ήττα στον Δία και καταγράφεται η οδύνη των Περσίδων γυναικών.

Στο Β' επεισόδιο (στ. 598–851), η Βασίλισσα έρχεται με νεκρικές χοές και ο Χορός ψάλλει ύμνο στους θεούς του Κάτω Κόσμου, ενώ παρουσιάζεται το είδωλο του Δαρείου,¹⁰ που υπογραμμίζει την τραγική διάσταση της ήττας και τις συνέπειες της αποτυχίας του Ξέρξη. Το δεύτερο στάσιμο (στ. 852–907) αποτελεί ένα εγκώμιο για τη δύναμη και τα επιτεύγματα του Δαρείου και εξυμνεί το ένδοξο παρελθόν.

⁶ Rosenbloom (2006: 183)· Hopman (2013: 68).

⁷ Για τη δομή της τραγωδίας ακολουθώ τον Rosenbloom (2006: 16–20)· βλ. και Lossau (2009: 50–51).

⁸ Lesky (1987: 142).

⁹ Πολύ βοηθητική στο σημείο αυτό στάθηκε η ευσύνοπτη και κατατοπιστική παρουσίαση της παράδου (στ. 1–154) του έργου από την Hall (1996: 106), όπου διακρίνει τη διάρθρωσή της σε τρεις ενότητες και εξηγεί πώς οι αλλαγές του μέτρου υπηρετούν τη χρονική εστίαση και έχουν συγκεκριμένη δραματουργική λειτουργία.

¹⁰ Η σκηνή της επίκλησης του Δαρείου (στ. 532–680) έχει ερμηνευθεί από ορισμένους μελετητές ως μορφή θρήνου, χωρίς ωστόσο να πληροί τα κριτήρια που θέτει η Wright για τον χαρακτηρισμό του ως τέτοιου. Αναφορικά με τη σκηνή αυτή, βλ. Suter (2008: 162–163)· βλ. και Prezotto (2022: 144), η οποία επίσης επισημαίνει ότι, πέραν των αναγνωρισμένων θρήνων, μπορεί να θεωρηθεί πως υπάρχει και τρίτος στο σημείο όπου ο χορός επικαλείται το πνεύμα του Δαρείου.

Στην έξοδο (στ. 908–1077), ο Ξέρξης επιστρέφει ρακένδυτος,¹¹ και μαζί με τον Χορό εκτελεί τον εκτεταμένο κομμό, ο οποίος αποτελεί τη δραματική κορύφωση του έργου, αποτυπώνοντας την στρατιωτική αποτυχία των Περσών και το συλλογικό τους πένθος.

Η συνολική δομή του έργου υπηρετεί τη σταδιακή μετάβαση από την προσδοκία και την αγωνία προς τη συνειδητοποίηση της ήττας και την έκφραση του πένθους, στοιχείο που καθορίζει τη δραματική οικονομία των *Περσών* και δικαιολογεί την εστίαση της παρούσας μελέτης στην ανάδειξη της ποιητικής του θρήνου στο έργο.

¹¹ Αυτή η εμφάνιση του Ξέρξη αποτελεί κρίσιμο σημείο, καθώς καταγράφεται ως η πρώτη απεικόνιση ενός ρακένδυτου βασιλιά στη σωζόμενη ελληνική τραγωδία. Βλ. σχετικά Saïd (2014: 304).

Κεφάλαιο 1^ο: Ο Θρήνος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί μια εισαγωγική διερεύνηση της παρουσίας και της λειτουργίας του τελετουργικού θρήνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, αναδεικνύοντας τη σημασία του θρηνητικού στοιχείου ως θεμελιώδους συνιστώσας της τραγικής ποιητικής. Δεδομένου, λοιπόν, ότι το αντικείμενο της παρούσας μελέτης συνίσταται στη διερεύνηση της ποιητικής του θρήνου, κρίνεται απαραίτητη, στο παρόν εισαγωγικό στάδιο, η εννοιολογική αποσαφήνιση του όρου.

Η σημασία του θρήνου ως ανθρωπολογικού και πολιτισμικού φαινομένου έχει απασχολήσει εκτενώς τη σύγχρονη έρευνα. Όπως υπογραμμίζει ο Ξυγαλατάς,¹² καθηγητής Ανθρωπολογίας και Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο του Connecticut, οι τελετουργικές πρακτικές που συνδέονται με την έκφραση του πένθους συγκαταλέγονται στα αρχαιότερα και, ταυτόχρονα, στα πιο δυσερμήνευτα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης συμπεριφοράς.¹³

Η εκτενής και εμπειριστατωμένη πραγμάτευση του θέματος του θρήνου σε σειρά σημαντικών μελετών¹⁴ παρέχει το απαραίτητο υπόβαθρο για την παρούσα προσέγγιση. Την καίρια σημασία του θρήνου εντός της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης έχει τεκμηριώσει η εμβληματική μελέτη της Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*.¹⁵ Η Alexiou διερευνά τη διαχρονική πορεία του τελετουργικού θρήνου, προσδιορίζοντας το εύρος της ιστορικής του συνέχειας από την αρχαιότητα έως τους νεότερους χρόνους, και τον αντιμετωπίζει όχι ως αυτόνομο φαινόμενο, αλλά ως οργανικό και λειτουργικό στοιχείο του ευρύτερου πλαισίου των

¹² Xygalatas (2023).

¹³ Το περιεχόμενο της παραγράφου παραπέμπει σε όσα ανέφερε η Γκαστή στην ομιλία της με τίτλο «Σκηνές θρήνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», η οποία εντάχθηκε στη σειρά ομιλιών «Περί Θεάτρου», που οργάνωσε η Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και τον Δήμο Ιωαννιτών (2024).

¹⁴ Το ευρύτατο πλαίσιο του θέματος του θρήνου έχει διερευνηθεί εκτενώς στις ακόλουθες μελέτες: Alexiou (1974)· Wright (1986)· Tsagalis (2004)· Dué (2006)· Suter (2008)· ιδιαιτέρως χρήσιμη για το θέμα του θρήνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία κρίνεται και η εργασία της Ντουσιπούλου (2020). Για το έργο της Alexiou χρησιμοποιείται η ελληνική του μετάφραση, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση* (2002), στην οποία παραπέμπουν οι βιβλιογραφικές αναφορές της παρούσας μελέτης. Για βιβλιογραφία σχετική με το θέμα του θρήνου, βλ. Γκαστή (2012: 7, σημ. 1).

¹⁵ Η πιο λεπτομερής μελέτη του θρήνου παραμένει το βιβλίο της Alexiou (1974).

ταφικών και πένθιμων τελετουργιών, στο οποίο ανήκει. Τέλος, αναφορικά με την έννοια του θρήνου, η Alexiou επισημαίνει ότι στα θρηνητικά άσματα επανέρχονται ορισμένα σταθερά δομικά και θεματικά σχήματα.¹⁶ Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται: η αρχική έκφραση δισταγμού ή η διατύπωση ερωτημάτων, η αντιπαράθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, η αντίθεση μεταξύ του θρηνούντος και του νεκρού, η εναλλαγή ευχών και καταρών, καθώς και η συνύπαρξη λόγων επαίνου και ψόγου. Δεδομένου ότι ο θρήνος αποτελεί ένα από τα παλαιότερα μαρτυρημένα είδη άσματος, η ελληνική παράδοση προσφέρει εύφορο έδαφος για τη μελέτη των σταθερών δομικών και λειτουργικών του χαρακτηριστικών.

Η έννοια του θρήνου, όπως αυτή αρθρώνεται εντός της αρχαίας ελληνικής τραγικής ποίησης, ενσωματώνει ένα σύνθετο ετυμολογικό και πολιτισμικό υπόστρωμα. Σύμφωνα με μελετητές, η λέξη «θρήνος» συνδέεται σημασιολογικά με τις έννοιες «πένθιμη οίμωγή», «οδυρμός», «επικήδειο άσμα».¹⁷ Ο Chantraine, μάλιστα, συμπληρώνει πως οι λέξεις που εξειδικεύτηκαν στη σημασία «πένθιμη οίμωγή» προέρχονται από μία ρίζα, η οποία σημαίνει «μουρμουρητό, βουητό».¹⁸

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία, η λειτουργία του θρήνου αρθρώνεται δραματουργικά κυρίως μέσω του κ ο μ μ ο ύ, ενός αμοιβαίου θρηνητικού άσματος, στο οποίο συμμετέχουν τόσο ο Χορός όσο και οι ηθοποιοί. Ο κομμός φαίνεται να συνδέεται γενεαλογικά με τον τελετουργικό θρήνο που εκτελούνταν αντιφωνικά από επαγγελματίες θρηνωδούς και γυναίκες συγγενείς του νεκρού, στο πλαίσιο των αρχαίων ταφικών εθίμων.¹⁹ Η τελετουργική αυτή πρακτική μετεξελίχθηκε δραματουργικά σε ένα από τα κύρια λυρικά μέρη της τραγωδίας, το οποίο ορίζεται από

¹⁶ Για την ανάλυση των θεματικών σχημάτων στα θρηνητικά άσματα, βλ. Alexiou (2002: 265-97).

¹⁷ Βλ. *Ετυμολογικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής*, λ. *θρήνος*: *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λ. *θρήνος*: *Liddell-Scott*, λ. *θρήνος*: πρβλ. Μπαμπινιώτης (2002: 759), όπου σημειώνεται ότι η λέξη «θρήνος» συνδέεται ετυμολογικά με τις λέξεις «θόρυβος», «θρύλος» και «θροΐζω», όλες παράγωγες από θέμα που φέρει τη σημασία του «μουρμουρίζω» ή «θορυβώ». Πιο συγκεκριμένα, σημειώνει «(ετυμ. < αρχ. *θρήνος* < *dhre-. εκτεταμ. βαθμ. τού Ι.Ε. *dhrew- «μουρμουρίζω, θορυβώ», για το οποίο βλ. λ. *θόρυβος*)». Γίνεται σαφές ότι η ετυμολογική καταγωγή του όρου αντλείται από ένα πλέγμα λεκτικών μορφών, οι οποίες συγκλίνουν σε έναν κοινό σημασιολογικό άξονα που εστιάζει στην ηχητική διάσταση της θρηνητικής έκφρασης.

¹⁸ *Ετυμολογικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής*, λ. *θρήνος*.

¹⁹ Alexiou (2002: 47).

τον Αριστοτέλη ως *θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*,²⁰ δηλαδή ένας διαλογικός θρήνος μεταξύ του Χορού και των ηθοποιών.²¹

Τα είδη του λυρικού θρήνου γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. Δεδομένης της έντονης και σημαντικής παρουσίας του θρηνωδικού στοιχείου στις σωζόμενες τραγωδίες, μπορεί εύλογα να συναχθεί το συμπέρασμα ότι ο νεκρικός θρήνος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της γενετικής θεωρίας της τραγωδίας.²² Η επιλογή της τραγωδίας, επομένως, ως πεδίου μελέτης του θρήνου δεν είναι διόλου τυχαία,²³ καθώς πολλά από τα σωζόμενα έργα των τριών μεγάλων δραματουργών — Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη — έχουν ως κεντρικό θέμα το θάνατο, την ταφή και το πένθος.²⁴ Τέλος, η συστηματική μελέτη των

²⁰ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1452b· Στο χωρίο αυτό αναφέρεται ο Garvie (2009: 143), αλλά και ο Cornford (1913: 41)· παράλληλα, η Kornarou (2001: 35) αναφέρει ότι ο Αριστοτέλης κατατάσσει τα χορικά μέρη της τραγωδίας σε τρεις κατηγορίες: την άροδο, τα στάσιμα, καθώς και τον κομμό (*θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*). Πρόκειται για την πρώτη χρήση του όρου κομμός ως τεχνικού όρου που δηλώνει ένα συγκεκριμένο είδος τραγικού θρήνου.

²¹ Alexiou (2002: 47).

²² Όπως έχει επισημάνει η Γκαστή στην ομιλία της με τίτλο «Σκηνές θρήνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία» (σειρά «Περί Θεάτρου», Ε.Η.Μ., 2024), ο θρήνος συνιστά θεμελιώδες συστατικό της τραγικής φόρμας.

²³ Η Suter (2003: 2) υπογραμμίζει πως η ενσωμάτωση του τελετουργικού θρήνου στην τραγωδία του 5ου αιώνα από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης μελέτης, ακριβώς επειδή ο θρήνος λειτουργεί ως δομικό και θεματικό στοιχείο της ίδιας της τραγικής ποίησης. Ακόμη, επιλέγεται συχνά η μελέτη της αττικής τραγωδίας, καθώς πολλές από τις σωζόμενες τραγωδίες έχουν ως θέμα κάποιο γεγονός σχετικό με το θάνατο ενός προσώπου. Η παρουσία του θρήνου δεν περιορίζεται, όμως, μόνο σε έργα όπου το θέμα συνδέεται άμεσα με τον θάνατο, αλλά και σε πλήθος άλλων, όπου κυριαρχεί το θρηνητικό στοιχείο, ακόμη και όταν το θέμα δεν είναι κάποιος θάνατος· παράλληλα, η Αρβανίτη (2011: 102) επισημαίνει ότι στο έργο του Αισχύλου εντοπίζεται η απαρχή όλων των μελετών που σχετίζονται με τον τελετουργικό θρήνο.

²⁴ Για την ιδιαίτερη συνάφεια της αττικής τραγωδίας με το θάνατο, τα ταφικά έθιμα και τον θρήνο, βλ. Ντουσιοπούλου (2020: 137-138), όπου αναφέρονται ως παραδείγματα η *Αντιγόνη* και ο *Αΐας* του Σοφοκλή, καθώς και οι *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, που πραγματεύονται την απαγόρευση ή την καθυστέρηση της ταφής. Επιπλέον, υπογραμμίζει ότι έργα όπως οι *Χοηφόροι* του Αισχύλου και η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ενσωματώνουν τελετουργικά στοιχεία ταφικών προσφορών. Ακόμη και όταν ο θάνατος δεν αποτελεί το κεντρικό θέμα, πολλές τραγωδίες διαπνέονται από θρηνητικό τόνο. Η περίπτωση της Εκάβης στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη είναι ενδεικτική, όπου ο προσωπικός της θρήνος για την επικείμενη αιχμαλωσία εγγράφεται σε μια ποιητική εκφορά πένθους. Παράλληλα, ο Χορός, αναλαμβάνει συχνά τη λειτουργία συλλογικού θρηνητικού οργάνου είτε για έναν νεκρό είτε για μια συλλογική συμφορά. Τέτοια

θρήνων που διασώζονται στα έργα των τριών μεγάλων τραγικών αποκαλύπτει ορισμένα χαρακτηριστικά ποσοτικά δεδομένα. Στις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου εντοπίζονται δεκατρείς θρήνοι,²⁵ στις επτά τραγωδίες του Σοφοκλή περιλαμβάνονται δεκαεπτά θρήνοι,²⁶ ενώ στα δεκαεννέα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη καταγράφονται πενήντα εννέα πλήρεις θρήνοι.²⁷ Τα ποσοτικά αυτά ευρήματα επιβεβαιώνουν τη συστηματική και πολυεπίπεδη ενσωμάτωση του θρήνου ως θεμελιώδους δραματουργικού μοτίβου στο σώμα της σωζόμενης αττικής τραγωδίας.²⁸

Ενδεικτική και ιδιαίτερα εύγλωττη περίπτωση αποτελούν οι *Πέρσες* του Αισχύλου, όπου τα θρηνητικά άσματα καλύπτουν περίπου το ένα τρίτο του συνόλου των στίχων (298 σε σύνολο 1078). Το δεδομένο αυτό αναδεικνύει τον θρήνο ως κεντρικό δραματουργικό άξονα του έργου, ο οποίος διαπερνά και οργανώνει τη συνολική του δομή. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Παπαδογιαννάκη, παρότι το έργο έχει μελετηθεί εκτενώς υπό διάφορες οπτικές, ο θρήνος δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς, μολονότι τα θρηνητικά άσματα είναι ποσοτικά και λειτουργικά καθοριστικά.²⁹ Η

παραδείγματα συναντάμε και στις *Χοηφόρους*, όπου ο Χορός αποτελούμενος από γυναίκες του Άργους έχει ως ρόλο την απόδοση τιμών στο νεκρό Αγαμέμνονα. Θρηνητικός είναι ο ρόλος του Χορού και στους *Πέρσες* του Αισχύλου, όπου ο θρήνος του Χορού αναδεικνύει την καταστροφή ως κοινό τραυματικό βίωμα.

²⁵ Πολύ βοηθητική στο σημείο αυτό στάθηκε η ευσύνοπτη και κατατοπιστική παρουσίαση των θρήνων από τη Ντουσιοπούλου (2020: 165-167): *Επτά ἐπὶ Θήβας*, 822-1004· *Αγαμέμνων*, 1072-1177· *Αγαμέμνων*, 1256-1298· *Αγαμέμνων*, 1448-1576· *Χοηφόροι*, 315-509· *Χοηφόροι*, 734-765· *Χοηφόροι*, 1007-1076· *Τκέτιδες*, 112-157· *Προμηθεὺς δεσμώτης*, 88-123· *Προμηθεὺς δεσμώτης*, 397-435· *Πέρσες*, 115-139· *Πέρσες*, 532-597· *Πέρσες*, 908-1077.

²⁶ *Αἶας*, στ. 394-485, 891-973, 974-1039, *Ηλέκτρα*, στ. 86-309, 804-870, 1126-1173, *Αντιγόνη*, στ. 583-625, 806-943, 891-930, 1261-1352, *Οιδίπους Τύραννος*, στ. 1186-1222, 1308-1415, *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*, στ. 1670-1750, *Τραχίνιαι*, στ. 821-861, 944-987, 993-1113, *Φιλοκτήτης*, στ. 1081-1217.

²⁷ *ἈλκΗΣΤΙΣ*, 244-279, 393-434, 435-475, 741-746· *Ηλέκτρα*, 112-166, 1177-1237· *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, 143-235, 644-656, 1089-1152· *Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, 1279-1337· *Τρωάδες*, 98-152, 153-229, 466-510, 511-567, 577-705, 740-781, 1158-1206, 1207-1255, 1287-1332· *Μήδεια*, 976-1001, 1019-1080· *Εκάβη*, 154-176, 197-215, 681-725· *Ἴων*, 1229-1249· *Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 107-137, 451-513, 875-908, 1042-1087, 1340-1393· *Φοίνισσαι*, 301-356, 1018-1067, 1284-1309, 1310-1321, 1485-1538, 1539-1581, 1595-1624, *Ἀνδρομάχη*, 103-116, 501-536, 829-878, 1173-1225· *Ἰππόλυτος*, 167, 569-600, 669-681, 811-855· *Ὀρέστης*, 316-347, 960-1012· *Ρήσος*, 728-803, 895-982, 1104-1150· *Βάκχαι*, 1302-τέλος· *Ἑλένη*, 164-305, 362-384, 1107-1164.

²⁸ Για μία πιο ενδελεχή ανάλυση, βλ. την μελέτη της Ντουσιοπούλου (2020: 141).

²⁹ Παπαδογιαννάκη (2005: 77-78).

παρούσα μελέτη επιχειρεί να καλύψει το υφιστάμενο βιβλιογραφικό κενό μέσω της συστηματικής εξέτασης της αυτοαναφορικής λειτουργίας του θρήνου στους *Πέρσες*, αναδεικνύοντάς τον ως κεντρικό μηχανισμό συγκρότησης της ποιητικής του έργου.

Κεφάλαιο 2^ο: Πάροδος

Από την πάροδο κιόλας του έργου φαίνεται πως ο ποιητής δίνει επαρκή στοιχεία για το έντονο θρηνητικό κλίμα που θα επικρατήσει στο έργο. Ο Χορός των γερόντων Περσών, όντας σε μία κατάσταση συγκινησιακής ευπάθειας, γνωστοποιεί τα αισθήματα φόβου του για την ενδεχόμενη ήττα της περσικής δύναμης και προβλέπει τον θρήνο που θα ξεσπάσει από τις γυναίκες σε μία πόλη που άδειασε από άνδρες,³⁰ όπως δηλώνει η λέξη *κένανδρον* στον στίχο 119.³¹ Ήδη στην Πάροδο, ο Αισχύλος ενσωματώνει στη χορική αφήγηση άναρθρες κραυγές θρήνου και σπαραγμού, οι οποίες φαίνεται να λειτουργούν ως ενδοκειμενικοί δείκτες για την ταυτότητα και το είδος του άσματος. Στη περίπτωση αυτή, οι άντρες «αναπαράγουν σαν εγγαστρίμυθοι τον θρήνο των γυναικών, διατηρώντας τα έμφυλα στερεότυπα»,³² όπως φαίνεται από τον στ. 117: *ὁἶ Περσικοῦ στρατεύματος*,³³ «άι, άι, άι, πάει ο στρατός μας»,³⁴ όπου το *ὁἶ* αποτελεί περσικό επιφώνημα θρήνου, καθώς αναφέρεται και από τον αρχαίο σχολιαστή ως

³⁰ Horman (2013: 65). Συγκεκριμένα αναφέρεται πως η πάροδος περιλαμβάνει μια ζωντανή μίμηση των θρηνωδίων που ο Χορός φοβάται ότι θα εκφραστούν από τις γυναίκες (στ. 115–25).

³¹ Hall (1996: 116).

³² Παπάζογλου (2022: 29)· McCallum – Barry (2023: 172)· Η Horman (2013: 65), επίσης, επισημαίνει ότι στους στίχους 117-121 (*ὁἶ Περσικοῦ στρατεύματος*— / *τοῦδε μὴ πόλις πύθεται*, [...] / *ὁἶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθὲς ὄμιλος ἀπύων*) οι δεικτικές αντωνυμίες *τοῦδε* και *τοῦτο* επιτελούν ταυτόχρονα αναφορική δείξη (anaphoric deixis), αλλά και δείξη σε αφηρημένο/φανταστικό διάστημα (deixis am Phantasma), συγχωνεύοντας τη φωνή των γερόντων περσών με εκείνη των γυναικών της Περσίας. Για μια στιγμή, επομένως, ο Χορός των γερόντων μιμείται φωνητικά τις θρηνητικές φωνές των γυναικών που δεν είναι παρούσες στη σκηνή. Την πρώτη νύξη για τον διαχωρισμό ανάμεσα στην ύπαρξη ενός συμβολικού, νοητικού δεικτικού πεδίου (deixis am Phantasma) και ενός αναγνωρισμένου «πραγματικού» δεικτικού πεδίου παρέχει ο Bühler. Αναλυτικότερα για την έρευνα του Bühler, βλ. Μπέλλα (2001: 24-31) καθώς και Akharkin, et al. (2021: 47-48).

³³ Για όλες τις παραπομπές στο κείμενο του Αισχύλου αξιοποιώ την έκδοση του Page (1972).

³⁴ Η μετάφραση που χρησιμοποιείται είναι του Μουλλά· σε περίπτωση παραπομπής σε άλλη μετάφραση, αυτό θα δηλώνεται σε υποσημείωση. Παρατηρείται, επίσης, ότι στη μετάφραση του Μουλλά η φράση «άι, άι, άι, πάει ο στρατός μας» τίθεται εντός εισαγωγικών, καθώς αναπαράγει τον λόγο των Περσίδων, όπως ρητά αναφέρεται με τη φράση *τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθὲς ὄμιλος ἀπύων*. Παραθέτω τη μετάφραση του Γρυπάρη, η οποία αποδίδει με μεγαλύτερη σαφήνεια το γεγονός ότι μεταφέρονται οι κραυγές των γυναικών: «που θα σκούζει το γυναικοθέμι», στ. 121· βλ. και Παπάζογλου (2022: 29), η οποία τονίζει πως ο Χορός των γερόντων Περσών «παραθέτει τις γυναικείες κραυγές σε ευθύ λόγο (και αυτές εκφέρονται extra metrum, διακόποντας τη μουσική ροή)».

περσικόν θρήνημα.³⁵ Παρατηρείται, βέβαια, ότι το θρηνητικό επιφώνημα δεν χρησιμοποιείται μόνον μία φορά. Η emphatic επανάληψη του επιφωνήματος στην ίδια μετρική θέση, δηλαδή ως πρώτη λέξη του στίχου τόσο στη στροφή (στ. 117), όσο και την αντίστροφη (στ. 121: *ὁᾶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων*), ενισχύει την άποψη πως ο ποιητής εκμεταλλεύεται την τυπολογία του θρήνου (επανάληψη θρηνητικών επιφωνημάτων) και τις ειδολογικές κανονικότητες, ώστε να προβάλει την ειδολογική αυτοσυνειδησία του τμήματος αυτού.³⁶

Ταυτόχρονα, ο στίχος 121 (*ὁᾶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων*,³⁷ «ᾶι, ᾶι, ᾶι, κι οι γυναίκες, πλήθος, το μαντάτο ακούγοντας») δημιουργεί στους θεατές την προσδοκία ότι στη συνέχεια θα εκτελεστεί θρήνος από τις γυναίκες της Περσίας — κάτι που, όπως διαπιστώνουμε, δεν θα συμβεί, καθώς τα θρηνητικά άσματα στη συγκεκριμένη τραγωδία εκτελούνται αποκλειστικά από άνδρες.³⁸ Ο Αισχύλος φαίνεται να ενεργοποιεί τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού, όπως αυτός διαμορφώνεται από τις συμβάσεις του τραγικού θρήνου, και στη συνέχεια να τον ανατρέπει. Σε συνδυασμό με την πληροφορία ότι ο Χορός στις *Φοίνισσες* του Φρύνιχου αποτελούνταν από γυναίκες που απέδιδαν λυρικά άσματα νοσταλγώντας την πατρίδα τους, υποδηλώνει ότι ο Αισχύλος είχε πιθανώς υπόψη του αυτό το προηγούμενο. Έτσι, διαμορφώνει ένα λεπτό διακειμενικό παιχνίδι, όπου ο γυναικείος θρήνος προαναγγέλλεται, χωρίς ωστόσο να πραγματώνεται ποτέ μέσα στο ίδιο το έργο. Η συγκεκριμένη παρατήρηση

³⁵ Για το θρηνητικό επιφώνημα των Περσών, βλ. Belloni (1988: 104)· Hall (1996: 116)· Παπάζογλου (2022: 29)· Garvie (2009: 87)· Rosenbloom (2006: 66)· Ιακώβ & Αδάμος (2005: 352)· βλ. και Dindorf (1832: 74), όπου το επιφώνημα *ὁᾶ* αναφέρεται και από τον αρχαίο σχολιαστή ως *περσικόν θρήνημα*.

³⁶ Ο ποιητής καθιστά την ειδολογική αυτοσυνειδησία του αποσπάσματος εμφανή και λειτουργικά ενεργή· βλ. Hall (1996: 116), η οποία θεωρεί αξιοσημείωτη την επανάληψη των διάφορων θρηνητικών επιφωνημάτων στο έργο. Στην εισαγωγή της μελέτης της, μάλιστα, η ίδια (1996: 23) σημειώνει ότι το πρώτο που εντυπωσιάζει τον αναγνώστη είναι η εκτενής χρήση ποικίλων φωνημάτων χωρίς συγκεκριμένο νόημα (κραυγές θρήνου), τα οποία εκφράζουν συναισθήματα απελπισίας ή αναστάτωσης και εμφανίζονται διάσπαρτα σε όλο το έργο, κυρίως σε τμήματα θρήνου· βλ. Ταμβάκη (1940: 46^{26α}), όπου αναφέρει ότι πρόκειται για περσικό σχετλιαστικό επιφώνημα.

³⁷ Ο όρος *ἀπύων* εγγράφει τον τρόπο υπόκρισης και πρόσληψης· συγκεκριμένα, τα σχήματα υπόκρισης που εντοπίζονται σχετίζονται με τη φωνή και πώς αυτή χρησιμοποιείται σε σχέση με το κάθε συναίσθημα. Ο Χορός στον στίχο 121 «επενδύει το εκφώνημά του με μία υψηλή φωνητική διακύμανση». Την σημείωση αυτή σχετικά με τους τρόπους υπόκρισης εντόπισα στην μελέτη της Γκαστή (2021: 112-113).

³⁸ Rosenbloom (2006: 66).

εντοπίζεται στον σχολιασμό της Hall.³⁹ ανάλογη για το συγκεκριμένο ζήτημα είναι και η πεποίθηση της Horman, η οποία υποστηρίζει ότι, σε διακειμενικό επίπεδο, η στροφή ενδέχεται να παραπέμπει και να εμπλέκεται σε ανταγωνιστική ποιητική σχέση με τον γυναικείο Χορό της τραγωδίας του Φρυνίχου.⁴⁰ Η αναφορά αυτή δεν λειτουργεί απλώς ως υπενθύμιση ενός προτύπου, αλλά ως μέρος μιας «ανταγωνιστικής ποιητικής», με την οποία ο Αισχύλος αναπλάθει και υπερβαίνει το καθιερωμένο δραματουργικό μοτίβο του γυναικείου θρήνου. Σημειώνει επίσης ότι το απόσπασμα ανασυνθέτει με ιδιαίτερη ζωντάνια την πολυφωνία του δραματικού Χορού, υπερβαίνοντας τα όρια του χρόνου, της ηλικίας και του φύλου.

Στη διαμόρφωση του συναισθηματικού κλίματος της παρόδου συμβάλλει και ο στίχος 115: *ταῦτά μου μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται φόβῳ*, «να γιατί σπαράζει από το φόβο της η καρδιά μου μαυροφόρα».⁴¹ Στο σημείο αυτό, ο ποιητής φαίνεται πως εισάγει με μεθοδικό τρόπο την δραματική αξία του πένθους και της θλίψης. Η φράση *μελαγχίτων φρήν* λειτουργεί και ως ένα είδος ενσωματωμένης σκηνοθετικής οδηγίας για τον πένθιμο ενδυματολογικό κώδικα του Χορού.⁴² Επομένως, μπορεί να υποστηριχθεί πως έχουμε έναν τεχνικό όρο που, ενδεχομένως, να προσδιορίζει τα σκουρόχρωμα κοστούμια του Χορού. Επιπλέον, η φράση υπογραμμίζει την συνύφανση λόγου, δράσης και θεατρικής εικόνας, η οποία ενισχύει τη δραματική εμπειρία και

³⁹ Hall (1996: 117): την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Rosenbloom (2023: 66), ο οποίος επισημαίνει πως οι γέροντες του Χορού δημιουργούν στους θεατές την προσδοκία ότι στο έργο ίσως παρουσιαστούν Χοροί γυναικών να θρηνούν, σαν τον Χορό που ενδεχομένως είχαν δει στις *Φοίνισσες*.

⁴⁰ Horman (2013: 65).

⁴¹ Παραθέτω και τη μετάφραση του Γρυπάρη, η οποία αποδίδει με σαφήνεια τον πένθιμο ενδυματολογικό κώδικα: «Να γιατί σπαράζει από το φόβο της η καρδιά μου **φορώντας μαύρο χιτώνα** σπαράζει από φόβο».

⁴² Η Hall (1996: 116) σχολιάζει πως ίσως ο Χορός ήταν ο ίδιος μαυροφορεμένος· ο Garvie (2009: 87), επισημαίνει ότι τα μαύρα ρούχα συνδέονται χαρακτηριστικά με τον θρήνο (*Χοηφόροι*, στ. 11: *φάρεσιν μελαγχίμοις*), ενώ ο Rosenbloom (2023: 66-67) αναφέρει πως ο τρόπος με τον οποίο ο Χορός περιγράφει τον φόβο που νιώθει (στ. 114-115: «σπαράζει από το φόβο της η καρδιά μου μαυροφόρα»), εισάγει την κεντρική οπτική εικόνα του έργου· ο Αρχαίος Σχολιαστής (1894: 47-48) ερμηνεύει τον όρο *μελαγχίτων* ως «πενθήρης» ή «ἀμφιμέλαινα», δηλαδή «ντυμένη στα μαύρα», τεκμηριώνοντας έτσι τη σύνδεσή του με τον σκουρόχρωμο ενδυματολογικό κώδικα του πένθους. Ακόμη, με αναφορά στον Όμηρο (Α, 243: *ἀμύξεις δ' ἔνδοθι θυμόν*), υποδηλώνεται ότι ο πόνος «χαράζει» και το εσωτερικό του ανθρώπου. Έτσι, προβάλλεται η αρχή ότι σώμα και ψυχή συμπάσχουν και ότι η εξωτερική αυτή ένδειξη (σκουρόχρωμη ενδυμασία) αντανακλά την εσωτερική κατάσταση πένθους.

επιτρέπει μια πολυεπίπεδη πρόσληψη του έργου, όπου η ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων αντικατοπτρίζεται οπτικά και αισθητικά.⁴³

Ιδιαίτερο ποιητολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η φράση του στίχου 119-120: *καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' / ἀντίδουπον ἔσεται, ὁᾶ*, «και το Κίσσιο κάστρο αντιφωνήσει 'αἰ αἰ αἰ'». ⁴⁴ Συγκεκριμένα, η λέξη *ἀντίδουπον* που βρίσκεται ανάμεσα στα επιφωνήματα (*ὁᾶ*) των στίχων 117 και 122, αποτελεί έναν εσωτερικό δείκτη που υπογραμμίζει τον αντιφωνικό χαρακτήρα του τελετουργικού θρήνου.⁴⁵ ὅπως επισημαίνει και ο Gurd, συγκροτείται εδώ ένα απλό αλλά ευδιάκριτο σχήμα αντήχησης – αντιφωνικότητας, όπου η δεύτερη κραυγή *ὁᾶ* αντηχεί την πρώτη.⁴⁶ Μέσω του Χορού, λοιπόν, κατατίθεται ένα ποιητολογικό – αυτοαναφορικό σχόλιο για τον χαρακτήρα και τη φύση του άσματος.⁴⁷ Ὅπως υπογραμμίζει, μάλιστα, η Edith Hall, η συνειδητή επιλογή της λέξης *ἀντίδουπον*,⁴⁸ αντί της λέξης *ἀντίφωνον*, παραπέμπει εμφανώς στα αυτοεπιβαλλόμενα από τους θρηνωδούς στηθοχτυπήματα. Στο ίδιο πνεύμα, ο Gurd επισημαίνει ότι ο όρος *ἀντίδουπον* φέρει έντονες σωματικές και ακουστικές συνδηλώσεις, καθώς, ο *δοῦπος* δηλώνει έναν βαρύ, κρουστικό ήχο — ὅπως εκείνον που προκαλείται από την πτώση ενός σώματος στο έδαφος, τον παφλασμό του νερού

⁴³ Ο Groeneboom (1930: 97, σημ. 95) επισημαίνει ότι η φράση *μελαγχίτων φρήν* (στ. 115) εντάσσεται σε μια περιορισμένη αλλά ιδιαίτερα χαρακτηριστική κατηγορία αισχύλειων μεταφορών που αντλούν το εκφραστικό τους υλικό από το λεξιλογικό και σημασιολογικό πεδίο της ένδυσης, παραπέμποντας και στη σχετική παρατήρηση του Jas. T. Lees (1895: 485). Στην προκειμένη περίπτωση, η *φρήν* (καρδιά/ψυχικός κόσμος) προσδιορίζεται ως *μελαγχίτων*, δηλαδή «ντυμένη στα μαύρα», μεταφέροντας έτσι ένα εξωτερικό, ορατό χαρακτηριστικό (το πένθιμο ένδυμα) στο εσωτερικό (συναίσθημα). Η μεταφορά αυτή εισάγει μεθοδικά τη δραματική ποιότητα του πένθους, αποδίδοντας την ψυχική οδύνη ως μια μορφή «ενδυμασίας» της ψυχής.

⁴⁴ Παραθέτω και τη μετάφραση του Γρυπάρη, καθώς μεταφέρει εύστοχα την έννοια της αντιφωνικότητας του θρήνου: «σηκώνει θρήνο αντίφωνο».

⁴⁵ Ο Αρχαίος Σχολιαστής (1894: 48) κάνει σαφή αναφορά στην αντιφωνικότητα του θρήνου, ερμηνεύοντας τη φράση *τὸ Κίσσιον πόλισμα ἀντίδουπον ἔσεται* ως «θὰ ἀντηχήσει τοῖς θρήνοις ἐκ τοῦ ἐκατέρου μέρους».

⁴⁶ Gurd (2014: 130).

⁴⁷ Αναφορικά με την αντιφωνία του θρήνου, βλ. Παπακυριακού (2018: 21).

⁴⁸ Βλ. *Συγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λ. *ἀντίδουπος*, αυτός που αντηχεί, που αντιλαλεί.

Βλ. *Συγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* λ. *δοῦπος*, υπόκωφος ήχος, κρότος, βοή, πάταγος· πρβλ Σοφοκλής, *Αἴας*, 633: *χερόπλακτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι, «στο στήθος θα ακούγονται υπόκωφοι κρότοι που γίνονται από τα χέρια».*

ή τον θόρυβο της σύγκρουσης.⁴⁹ Μπορούμε, επομένως, να διακρίνουμε εδώ ένα ενοφθαλμισμένο σήμα χορικής αυτοαναφορικότητας, που δείχνει τον τρόπο επιτέλεσης του θρήνου,⁵⁰ καθώς και μία ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία.⁵¹

Παράλληλα, και το ίδιο το ρήμα *ᾄσεται*⁵² χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα αυτοαναφορικό, καθώς αποτελεί έναν μουσικό όρο που αναφέρεται στο ίδιο το θρηνητικό ἄσμα. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το την μετρική μεταβολή που σημειώνεται στο δ' στροφικό σύστημα· ειδικότερα, ο Χορός ξεκινά να τραγουδά σε ιωνικό *απ' ελάσσονος* (a minore), λυρικό μέτρο που συνδέεται με λυρική εκφορά και έντονη συναισθηματική φόρτιση. Η αλλαγή αυτή στο μέτρο ενισχύει την αυτοαναφορικότητα του ρήματος *ᾄσεται*, καθώς σηματοδοτεί το γεγονός ότι ο Χορός τραγουδά τον θρήνο.⁵³ Λειτουργεί, συνεπώς, ως ποιητολογικό σήμα που ενημερώνει τον θεατή ότι πρόκειται για το συγκεκριμένο μουσικό είδος, δηλαδή τον θρήνο. Ακόμη, όπως υποστηρίζεται από τον Ζερβό, το ρήμα *ᾄδω*, επειδή ἔπεται του όρου *ἀντίδουπον*

⁴⁹ Gurd (2014: 130).

⁵⁰ Βλ. Taplin (1977β: 30–31) σημειώνει ότι στο αρχαιοελληνικό δράμα οι σκηνοθετικές οδηγίες είναι πολύ συχνά ενσωματωμένες στις ίδιες τις λέξεις του έργου. Έτσι, τα πρόσωπα του δράματος είτε προαναγγέλλουν τις κινήσεις τους είτε τις περιγράφουν.

⁵¹ Hall (1996: 117). Η ίδια αναφέρει πως η λέξη *δοῦποι* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα θρηνητικά χτυπήματα στο στήθος, ἄρα συνδέεται ἄμεσα με την κινησιολογία του τελετουργικού θρήνου και τα θέματα επιτέλεσης· αναλυτικότερα για την ειδική χρήση των χεριών ως τυπική θρηνητική στρατηγική βλ. Σαμπατακάκης (2019: 143–147). Ο ίδιος αναφέρει πως οι χειρονομίες αναδεικνύονται σε κατεξοχήν λειτουργικό εργαλείο του ηθοποιού, καθώς καλούνται να αποσαφηνίσουν τον πόνο ή οποιοδήποτε άλλο συναίσθημα εκφράζεται επί σκηνής· για τη σωματοποίηση του θρήνου, βλ. και Αρβανίτη (2011: 106).

⁵² *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λ. *ᾄδω*, μέσος μέλλ. *ᾄσομαι*.

⁵³ Ακόμη, όπως επισημαίνει η Hall (1996: 106), στο δεύτερο τμήμα της παρόδου (στ. 65–139), ο τόνος γίνεται πιο συναισθηματικός και απαισιόδοξος. Η ίδια αναφέρει τα εξής: “The metre changes to lyrics, with the 'Ionic a minore' prominent (65–139). The chorus express their acute anxiety about the fate of the Persian forces [...] and anticipate the terrible distress and scenes of mourning which a Persian defeat would inflict on their people”. Παρατηρείται, λοιπόν, αλλαγή του μέτρου και ο Χορός ξεκινά να τραγουδά σε μέτρο ιωνικό *απ' ελάσσονος* (a minore). Πρόκειται για λυρικό μέτρο, βασισμένο στο σχήμα U U — —, βλ. Rosenbloom (2006: 319)· αυτός είναι, κατά τον Rosenbloom (2006: 62) ο ρυθμός που χαρακτηρίζει την περσική φωνή στο έργο. Η αλλαγή του μέτρου αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά του μουσικού είδους του θρήνου και ο ποιητής το ενσωματώνει εμφανώς στη μετρική του θρήνου των Περσών. Η μετρική αυτή μεταβολή, που συνδέεται με λυρική εκφορά και έντονη συναισθηματική φόρτιση, ενισχύει την αυτοαναφορική λειτουργία του ρήματος *ᾄσεται*, καθώς σηματοδοτεί ότι ο Χορός εισέρχεται σε τραγουδιστή, θρηνητική εκφορά.

(δηλαδή, με βοή, αντιλαλητά), αποκτά εδώ τη σημασία του «θρηνηολογώ».⁵⁴ Η σημασιολογική αυτή εξειδίκευση καταδεικνύει πως το ρήμα μπορεί, ανάλογα με τα συμφραζόμενα, να λειτουργήσει ως εσωτερικός δείκτης θρηνητικού λόγου.

Σαφώς αυτοαναφορικό χαρακτήρα έχει και ο στίχος 125: *βυσσίνους δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς*, «σκίσουν τα λινά πέπλα κουρέλια». Ο στίχος αυτός εκφράζει όψεις της χορικής αυτοαναφορικότητας,⁵⁵ καθώς μεταφέρει ένα επιτελεστικό σχόλιο που σχετίζεται με τις έντονες εκφράσεις και τη χειρονομιακότητα του θρήνου, όπως είναι το σκίσιμο των πέπλων κατά τη θρηνωδία.⁵⁶ Αξιοσημείωτη είναι και η παρήχηση του /π/ και του /λ/ στον ίδιο στίχο, που μεταφέρει την ακουστική εντύπωση από το σχίσμο των ρούχων (*ἐν πέπλοις πέση λακίς*).⁵⁷ Η παρήχηση του /π/ και του /λ/ δημιουργεί μια ηχητική μίμηση του ήχου που θα μπορούσε να παραχθεί από το σχίσμο υφάσματος. Στο συγκεκριμένο σημείο, ο ποιητής αξιοποιεί την παρήχηση ως εργαλείο ηχητικής ενίσχυσης της σκηνικής εικόνας,⁵⁸ ενώ ταυτόχρονα, μέσω της αναφοράς στην πράξη του σχισίματος των ενδυμάτων, υπομνηματίζει έμμεσα το είδος του άσματος που εκτελείται, καταθέτοντας την ειδολογική αυτοσυνειδησία του.

Η βίαιη εικόνα του σχισίματος των πέπλων ενισχύει περαιτέρω το θρηνωδικό στοιχείο,⁵⁹ ενώ ταυτόχρονα έχει ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία για τη ποιητολογική κατοχύρωση της τυπολογίας του θρήνου, ιδίως σε σχέση με τη χειρονομιακότητα της θεατρικής ερμηνείας. Το σχίσμο των ενδυμάτων είναι αναγνωρισμένο μοτίβο του

⁵⁴ Ζερβός (1937: 29).

⁵⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη θεωρία της χορικής αυτοαναφορικότητας (choral self-reference), βλ. την εργασία του Πιπεριά (2020: 58). Ο ίδιος παραθέτει τις αντιλήψεις των Easterling (2012: 63) και Henrichs (1994–1995), Henrichs (1996) σχετικά με την χορική αυτοαναφορικότητα.

⁵⁶ Garvie (2009: 89)· Saïd (2007: 86-87)· βλ. και Ταμβάκη (1940: 47), όπου επισημαίνεται ότι χειρονομίες όπως το σκίσιμο των ενδυμάτων, το μάδημα των τριχών της κεφαλής και της γενειάδας, το χτύπημα του στήθους και της κεφαλής, καθώς και τα αυτοτραυματικά ξεγδάσματα του προσώπου, εντάσσονται στο πλαίσιο του «*ιάλέμου*», της άγριας και ασιατικής μορφής θρηνωδίας.

⁵⁷ Όσα αναφέρω εδώ σχετικά με την ακουστική εντύπωση που προκαλεί η παρήχηση των δύο συμφώνων, στηρίζονται στην ανάλυση της Γκαστή (2021: 29-30).

⁵⁸ «Το ανάπτυγμα της ακουστικής – οπτικής εικόνας» του σκισίματος των πέπλων υπογραμμίζει τα σκηνικά δρώμενα και ενισχύεται από την παρήχηση των συμφώνων /π/ και /λ/. Έτσι, αναδεικνύεται η ιδιαίτερη οπτική αξία του θρήνου. Τη θέση αυτή, καθώς και τη διατύπωση στα εισαγωγικά, δανείζομαι από την Γκαστή (2021: 30).

⁵⁹ Hall (1996: 117).

τελετουργικού θρήνου στην αρχαία ελληνική και ανατολική παράδοση: εκφράζει την ακραία λύπη, σωματοποιεί το πένθος και συνδέει τη φωνητική έκφραση με την σωματική αντίδραση. Η Hall παρατηρεί ακόμη ότι οι «βαρβαρικοί» Χοροί του Αισχύλου συχνά επιδίδονται σε τέτοιες υπερβολικές και σωματικά έντονες εκδηλώσεις πένθους.⁶⁰ Τέλος, αξίζει να σταθούμε στο περιεχόμενο των στίχων 133-36: *λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ / πίμπλαται δακρύμασιν, / Περσίδες δ' ἄβροπενθεῖς ἐκά-* / *στα πόθῳ φιλόνορι [...]*, «και το δάκρυ ποτάμι κυλάει στα κρεβάτια απ' τον πόθο του άντρα. Κι οι Περσίδες οι τρυφερές στο πένθος, καθεμιά τους με καημό πολύ [...]». Το επίθετο *ἄβροπενθής*⁶¹ έχει ιδιαίτερη αξία, καθώς συμπυκνώνει το σημασιολογικό και υφολογικό φορτίο του θρηνητικού «ιδιώματος»: ειδικότερα, συνδέει άμεσα το πένθος με την έννοια της τρυφλότητας που αποδίδεται στους Πέρσες στο έργο. Όπως έχει επισημανθεί, η λέξη *ἄβρός* στην αρχαϊκή ποίηση εμφανίζεται συχνά σε συμφραζόμενα θρήνου για νεκρούς ήρωες⁶² και συνδέεται με έντονα συναισθηματικές και συχνά

⁶⁰ Πρβλ. *Χοηφόροι*, 28-31: *λινόφθοροι δ' ὕφασμάτων / λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν, / πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγέλαστοις / ζυμφοραῖς πεπληγμένων*, «Ο ἄγριος ο πόνος μου ξεσκλίδει / κουρέλιασε τα λινὰ φάδια / των πέπλων μου πάνω στα στήθια, / που αγέλαστα χτυπούν τα πάθια / και τα σπαράζ' η συμφορά». Αξιοποιώ τη μετάφραση του Γρυπάρη. Την συγκεκριμένη παραπομπή στις *Χοηφόρους* εντόπισα στη μελέτη της Hall (1996: 117): βλ. ακόμη και Γκαστή (2021: 29-30), όπου τονίζονται οι εκφράσεις που αποδίδουν τον βίαιο σπαραγμό των γυναικών που θρηνούν. Η ίδια σημειώνει ότι αυτές οι εκφράσεις λειτουργούν και ως ενσωματωμένες σκηνοθετικές οδηγίες, εστιάζοντας στην υλική πλευρά του θεάτρου — ενδύματα, προσωπείο —, ενώ αναδεικνύει και την οπτική αξία που προσλαμβάνει το πένθος.

⁶¹ Βλ. Dué (2006: 72), η οποία υποστηρίζει ότι ήδη στη Σαπφώ το επίθετο *ἄβρός* συνδέεται με την αισθησιακότητα και την εικόνα της ασιατικής, και ειδικότερα λυδικής, πολυτέλειας. Όπως αναφέρει και ο Ηρόδοτος (1.71), οι Πέρσες υιοθέτησαν τέτοιους πολυτελείς τρόπους ζωής μετά την κατάκτηση των Λυδών, γεγονός που εξηγεί τον λόγο που στον Αισχύλο η *ἄβρότητα* και τα παράγωγά της χαρακτηρίζουν συχνά τους Πέρσες. Ωστόσο, η λέξη διαθέτει ευρύτερο σημασιολογικό φάσμα στην αρχαϊκή ποίηση: όπως έχει δείξει ο Nagy (1990a: 283), η *ἄβρότητα* μπορεί να φέρει τόσο θετικές όσο και αρνητικές συνδηλώσεις. Στο πλαίσιο της θρηνητικής παράδοσης, η έννοια αυτή συνδέεται και με έναν εκδηλωτικό, αισθησιακά φορτισμένο τρόπο πένθους, γεγονός που εξηγεί και τη χρήση του σύνθετου *ἄβροπενθής* στους Πέρσες για να χαρακτηρίσει τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο θρήνος.

⁶² Βλ. Dué (2006: 71), η οποία δείχνει τη σύνδεση της λέξης *ἄβρός* με το θρηνητικό πλαίσιο παραθέτοντας το σωζόμενο ποίημα του Βίωνα *Ἀδώνιδος ἐπιτάφιος* (στ. 77-81: *κέκλιται ἄβρος Ἀδωνίς [...]*), όπου ο νεκρός χαρακτηρίζεται *ἄβρος*, ενώ γύρω από το σώμα του εκτυλίσσεται σκηνή πένθους, με τους *Ἔρωτες* να θρηνούν και να κόβουν τα μαλλιά τους: η χρήση αυτή δείχνει ότι το επίθετο συνδέεται με έναν έντονα εκδηλωτικό και τελετουργικό τρόπο θρήνου. Η φράση (*ἄβρος Ἀδωνίς*) προέρχεται από τη Σαπφώ (απ. 140Α.1 L-P).

ερωτικά φορτισμένες εκδηλώσεις πένθους. Στους *Πέρσες* η χρήση του όρου *άβροπενθής* χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο οι Περσίδες θρηνούν τους απόντες συζύγους τους, συνδυάζοντας το μοτίβο του γυναικείου θρήνου με το θέμα του πόθου για τον χαμένο σύζυγο. Στο πλαίσιο αυτό, η τρυφηλότητα που δηλώνει το επίθετο δεν αφορά μόνο την εξωτερική πολυτέλεια – κομψότητα, αλλά και έναν εκδηλωτικό και συναισθηματικά φορτισμένο τρόπο θρήνου. Έτσι, η σημασία του επιθέτου συνδέεται με μια μορφή πένθους που χαρακτηρίζεται από ένταση, αισθησιακή φόρτιση και υπερβολή στην έκφραση της λύπης και για αυτό το λόγο η βιβλιογραφία το έχει αναδείξει ως χαρακτηριστικό δείκτη του πένθους και της θρηνητικής έκφρασης,⁶³ γεγονός που επιτείνει την αυτοαναφορική σκόπευση του κειμένου.

Συνολικά, η πάροδος των *Περσών* αναδεικνύει έναν αυτοαναφορικό θρηνητικό λόγο με έντονη ειδολογική αυτεπίγνωση, στον οποίο η μεταγλώσσα, που σηματοδοτεί τον τρόπο θεατρικής εκφοράς και τα χειρονομιακά στοιχεία της επιτέλεσης, συγκροτούν τη συγκινησιακή προϋπόθεση πρόσληψης του χορικού.

⁶³ Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, λ. *άβροπενθής*, «που υποφέρει με νωθρότητα». Λέγεται για τις γυναίκες από την Περσία· βλ. και Saïd (2007: 86-87). Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι και η μελέτη της Dué (2006: 71-75) για το επίθετο *άβρός*, όπου η ίδια επισημαίνει ότι «σε όλους τους θρήνους των Περσών, οι έννοιες *άβρός*, *πόθος* και *πένθος* συνδυάζονται συνεχώς για να εκφράσουν τη θλίψη των Περσίδων γυναικών για τους απόντες πολεμιστές». Σχετικά με τον στίχο 135, βλ. και Ιακώβ & Αδάμος (2005: 353)· Garvie (2009: 91-92).

Κεφάλαιο 3^ο: Α' Επεισόδιο

Στο πρώτο επεισόδιο των *Περσών*,⁶⁴ η βασίλισσα εκφράζει την έντονη ανησυχία της για την έκβαση της εκστρατείας, καθώς ένα ανησυχητικό όνειρο και ένα δυσοίωνα σημάδι προμηνύουν κίνδυνο για τον περσικό στρατό. Ο Χορός την προτρέπει να κατευνάσει τους θεούς με θυσίες και να τιμήσει τον Δαρείο, ώστε να αποτραπεί το κακό. Ακολουθεί διάλογος ανάμεσα στη βασίλισσα και τον Χορό σχετικά με τους στόχους της εκστρατείας του Ξέρξη και τη δύναμη των Αθηναίων. Η αυξανόμενη αγωνία κορυφώνεται όταν ένας αγγελιοφόρος εισέρχεται τρέχοντας στη σκηνή, αναγγέλλοντας την καταστροφή του περσικού στρατού. Η αναγγελία της καταστροφής από τον Αγγελιαφόρο σε λίγες μόνο λέξεις προκαλεί τον θρήνο του Χορού,⁶⁵ έναν θρήνο που προηγουμένως φαντάστηκε πως θα επιτελούσαν οι γυναίκες της Περσίας (στ. 114-125).⁶⁶

Ο ποιητής, αρχικά, επιχειρεί στον στίχο 256 να αποδώσει την αντίδραση του Χορού στα νέα της πανωλεθρίας με την έκφραση *ἄνι' ἄνια κακὰ*, «φριχτό, φριχτό, κι αβάσταχτο κακό!». Η χρήση της επανάληψης *ἄνι' ἄνια*⁶⁷ επιτείνει την εικόνα σπαραγμού και οδυρμού και συνιστά ένα αυτοσχόλιο του ποιητή με το οποίο υπογραμμίζεται η ειδολογική ταυτότητα του χορικού άσματος. Η επανάληψη στο τμήμα αυτό δεν περιορίζεται σε έναν μόνο στίχο· γίνεται σταθερό χαρακτηριστικό του, καθώς στον αμέσως επόμενο στίχο (257: *αἰαῖ, διαίνεσθε*) εμφανίζεται το θρηνητικό επιφώνημα *αἰαῖ*, ενώ η προστακτική *διαίνεσθε* αναπαράγει το φώνημα /e/ που περιέχεται στο επιφώνημα. Όπως επισημαίνει ο Gurd, ο παρατεταμένος φωνηεντικός

⁶⁴ Για το περιεχόμενο του Α' Επεισοδίου, βλ. Lesky (1987: 144)· Rosenbloom (2023: 17).

⁶⁵ Όπως επισημαίνει ο Groeneboom (1930: 123), στο σημείο αυτό παρεμβάλλεται ένας «κομμός» (στ. 256–290), οργανικά συνδεδεμένος με το πρώτο Επεισόδιο, ο οποίος αποτελείται από τρία σύντομα στροφικά ζεύγη· ανάμεσα στη στροφή και την αντιστροφή παρεμβάλλεται ο Αγγελιαφόρος, συμπληρώνοντας την αφήγησή του για την ήττα των Περσών με επιρρηματικά τρίμετρα.

⁶⁶ Η Edith Hall (1996: 129) αναφέρει ότι οι άναρθρες κραυγές θλίψης αρχίζουν να πολλαπλασιάζονται για πρώτη φορά: το αποτέλεσμα είναι ένας άγριος, ασύνδετος διάλογος που φανερώνει τον πανικό και την ακραία θλίψη.

⁶⁷ Πρβλ. Groeneboom (1930: 123) ο οποίος αναφέρει πως η επανάληψη της ίδιας λέξης (*ἄνι' ἄνια*) εντοπίζεται και στους στίχους (1055, 1061) και πιστεύει πως πιθανώς αποσκοπεί στη μίμηση του ανατολίτικου ύφους. Ακόμη εντοπίζει επαναλήψεις ίδιων λέξεων και στους στίχους 985: *ἔλιπες ἔλιπες*, 991: *βοᾷ βοᾷ*, 1000: *ἔταφον ἔταφον*, 1046: *ἔρεσσ' ἔρεσσε*).

ήχος *αίαϊ* «αντηχεί» σε όλο το απόσπασμα· μάλιστα, εάν γίνει δεκτή η διόρθωση του πρώτου μετρικά προβληματικού στίχου σε *αὶν' αἰνὰ κακά*,⁶⁸ ο στίχος 256 ανοίγει με δύο διαδοχικούς ήχους «*αί*». Σε κάθε περίπτωση, η συσώρευση σχεδόν τεσσάρων συνεχόμενων συλλαβών «*αί*» μετατρέπει τον στίχο 257 (*καὶ / δαί' αίαϊ, διαίνεσθε*) σε μια εκτεταμένη κραυγή θρήνου, με αποτέλεσμα η προστακτική *διαίνεσθε* να πραγματώνεται άμεσα σε επίπεδο ηχητικής επιτέλεσης.⁶⁹ Ο ήχος *αί* (/e/) λειτουργεί έτσι ως ένα είδος ηχητικού μοτίβου (*leitmotif*) που διατρέχει όλο το χωρίο· επανεμφανίζεται στην αντιστροφή (στ. 262-263: *ἦ μακροβίotos ὁδε γέ τις / αἰὼν ἐφάνθη γεραιοῖς*) και στον λόγο του Αγγελιαφόρου (στ. 267: *Πέρσαι, φράσαιμ' ἂν οἷ' ἐπορσύνθη κακά*). Η επανάληψη αποτελεί, άλλωστε, βασικό υφολογικό χαρακτηριστικό της θρηνητικής έκφρασης, όπως έχει δείξει η Elinor Wright, η οποία μελέτησε συστηματικά τα υφολογικά γνωρίσματα του τραγικού θρήνου και κατέληξε στο συμπέρασμα πως επαναλαμβανόμενα στοιχεία λειτουργούν ως αναγνωρίσιμα σημεία του θρήνου.⁷⁰ Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται μορφές επανάληψης, όπως η αναφορά, η αναδίπλωση καθώς και οι κραυγές πένθους. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον A. F. Garvie, ο Αισχύλος τείνει να χρησιμοποιεί το μέσο της επανάληψης λέξεων και ήχων, ιδίως σε θρηνητικά άσματα.⁷¹

Επιπρόσθετα, οι στίχοι 257-259 παρουσιάζουν ποιητολογικό ενδιαφέρον. Η φράση του Χορού *αίαϊ, διαίνεσθε, Πέρσαι, τόδ' ἄχος κλύοντες*, «*άχ, άχ, κλάφτε, σπαράχτε, Πέρσες ακούοντας τέτοια συμφορά*» φαίνεται να υπογραμμίζει emphaticά την αυτοαναφορική σκόπευση του κειμένου. Αρχικά, προτάσσεται το θρηνητικό επιφώνημα *αίαϊ*,⁷² που εκφράζει έντονη οδύνη και σαφέστατα λειτουργεί ως εσωτερική ένδειξη του θρήνου.⁷³ Η Edith Hall, επίσης, υπογραμμίζει πως η πρώτη ένδειξη οδύνης

⁶⁸ Την διόρθωση προτείνει ο Pauw, όπως αναφέρεται στον Page (1972: 11). Την επισήμανση αυτή εντόπισα στον Gurd (2014: 132).

⁶⁹ Gurd (2014: 132).

⁷⁰ Βλ. Suter (2008: 157).

⁷¹ Garvie (2009: 149).

⁷² Αναφορικά με τα θρηνητικά επιφωνήματα, βλ. Nordgren (2015: 130-132)· παράλληλα, η Suter (2003: 8) επισημαίνει ότι το επιφώνημα *αίαϊ* συνιστά ενδεχομένως το πλέον διαγνωστικό ηχητικό χαρακτηριστικό του θρήνου.

⁷³ Επισημαίνουμε ότι το θρηνητικό επιφώνημα *αίαϊ* επαναλαμβάνεται emphaticά στον στίχο 270: *γάς άπ' Ασίδος ἦλθεν, αίαϊ*, αλλά και στον στίχο 283: *αίαϊ, στρατοῦ φθαρέντος*. Η Παπάζογλου (2022: 28)

του Χορού εκφράζεται με τους ήχους «α» και «αι», και θεωρεί πως ίσως είναι μία προσπάθεια να ομοιάζουν με περσικά θρηνητικά επιφωνήματα.⁷⁴ Ακολουθεί η προστακτική *διαίνεσθε*, που προτρέπει τους Πέρσες να ξεσπάσουν σε θρήνο, αλλά στη πραγματικότητα, αποτελεί μία λανθάνουσα ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία και λειτουργεί ως δείκτης της έναρξης του θρήνου. Ο Χορός καθοδηγείται έντεχνα στο θρηνητικό ξέσπασμα. Η προστακτική αυτή φαίνεται, λοιπόν, να έχει αυτοαναφορική σημασία,⁷⁵ καθώς αποτελεί ένα επιτελεστικό σχόλιο που αφορά τον ίδιο τον Χορό και το θρηνητικό του οδυρμό επί σκηνής.⁷⁶

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, ταυτόχρονα, και η αναφορά στη θεατρική αίσθηση της ακοής στον στίχο 259 ([...] *αἰᾶ, διαίνεσθε, Πέρσαι, τόδ' ἄχος κλύοντες*, «άχ, άχ, κλάψτε, σπαράχτε, Πέρσες, **ακούοντας** τέτοια συμφορά»), και στον στίχο 265 (*ἀκούειν τόδε πῆμ' ἄελπτον*, «**ν' ακούσουμε** αυτό το ανήκουστο κακό!»). Οι ρηματικοί τύποι *κλύοντες* και *ἀκούειν* δεν περιορίζονται στη μετάδοση της είδησης της καταστροφής, αλλά παραπέμπουν και στις πραγματικές συνθήκες της θεατρικής πραγμάτωσης. Η αναφορά στην ακοή αναδεικνύει τον ρόλο της φωνής και της ηχητικής έκφρασης στη σκηνική επιτέλεση του θρήνου και ενισχύει τη συγκινησιακή πρόσληψη της συμφοράς (στ. 259: *ἄχος*, στ. 265: *πῆμα*) από τους αποδέκτες του δράματος. Παράλληλα, υπογραμμίζεται η δραματική και σκηνική δυναμική του θρήνου, ο οποίος προσλαμβάνεται όχι μόνο ως θέαμα αλλά και ως ακουστικό γεγονός.

Την αυτοαναφορική σκόπευση του κειμένου ανακαλεί ο ποιητής στους στίχους 268 και 274, δηλαδή στη δεύτερη στροφή και αντιστροφή, με την χαρακτηριστική για τον τελετουργικό θρήνο επανάληψη του επιφωνήματος *ότοτοτοϊ*.⁷⁷ Με όρους της τυπολογίας του θρήνου, ο Αισχύλος εισάγει τον κατ' εξοχήν ειδολογικό δείκτη του

αναφέρει πως με αυτές τις κραυγές μεταγράφεται ο άκρατος συναισθηματισμός, που οι αρχαίοι συνέδεαν με το βαρβαρικό *ῆθος*.

⁷⁴ Για την υπερίσχυση των φωνημάτων [a] και [ai] στα χορικά μέρη, βλ. Hall (1996: 23).

⁷⁵ Βλ. *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λ. *διαίνω*.

⁷⁶ Όπως επισημαίνει ο Πιπεριάς (2020-21: 82), πρόκειται για τη θεωρία της χορικής αυτοαναφορικότητας (choral self-reference), που βασίζεται στην ιδέα ότι τα σχόλια του Χορού «στρέφουν την προσοχή μας στην εκτέλεση του ίδιου του ρόλου του».

⁷⁷ Ο Μουλλάς αποδίδει το επιφώνημα με τη φράση «άχ, συμφορά μου, συμφορά μου», ενώ ο Γρυπάρης το αποδίδει ως εξής: «οϊμένανε, οϊμέ».

θρήνου,⁷⁸ τη θρηνητική αυτή κραυγή που επιτείνει την αυτοαναφορικότητα του άσματος. Η Edith Hall,⁷⁹ αναφέρει ότι το επιφώνημα *ότοτοτοῖ* χρησιμοποιείται πολύ συχνά σε συμφραζόμενα τραγικού θρήνου, ενώ η Alexiou έχει τονίσει πως η επαναλαμβανόμενη χρήση γοερών κραυγών συνιστά δραματουργική τεχνική συνειδητά ενταγμένη από τους τραγικούς ποιητές ως εσωτερική ένδειξη για το είδος του άσματος.⁸⁰

Οξυμμένο ποιητολογικό ενδιαφέρον συγκεντρώνουν και οι στίχοι 280-281: *ἴνζ' ἄποτμον δαῖοις / δυσαιανῇ βοάν*, «βγάλε κραυγή λυπητερή και θρήνο αρχίνα για τους δύστυχους Πέρσες», όπου καθίσταται εμφανής ο στενός έλεγχος που ασκεί ο ποιητής στη θεατρική διαδικασία. Ο έλεγχος αυτός διαφαίνεται από το γεγονός ότι στο ίδιο το κείμενο εγγράφονται οι τρόποι υπόκρισης· ειδικότερα, όπως αναφέρει η Γκαστή, τα σχήματα υπόκρισης που αναδύονται σχετίζονται με τη φωνή και με τον τρόπο αξιοποίησής της σε συνάρτηση με το εκάστοτε εκφραζόμενο συναίσθημα.⁸¹ Έτσι, εφόσον ρυθμίζουν τις φωνητικές διακυμάνσεις στην εκφορά του λόγου, αποτελούν μέρος της *εσωτερικής ποιητικής*. Στο πλαίσιο αυτό, ο ρηματικός τύπος *ἴνζ'*,⁸² εκφερόμενος από τον Χορό σε προστακτική έγκλιση, ελέγχει τη διακύμανση του ύψους της φωνής, λειτουργεί ως λανθάνον σήμα ενδοδραματικής καθοδήγησης,⁸³ ενώ

⁷⁸ Γκαστή (2021: 103, σημ. 235)

⁷⁹ Βλ. Hall (1996: 130), η οποία αναφέρει πως το συγκεκριμένο επιφώνημα συνήθως εκφωνείται από βαρβάρους.

⁸⁰ Σχετικά με την τεχνική της επανάληψης κραυγών, βλ. Alexiou (2002: 229, 231)· βλ. και Weiss (2017: 249).

⁸¹ Γκαστή (2021: 112-113).

⁸² Βλ. Groeneboom (1930: 126), όπου αναφέρει ότι το ρήμα *ἴνζω* έχει τη σημασία «κραυγάζω»· ο Ζερβός (1937: 79) συσχετίζει το ρήμα *ἴνζω* με την *ἴνγξ*, το πουλί σείσουρα, που οι μάγισσες το χρησιμοποιούσαν δεμένο σε τροχό που συστρεφόταν με δύναμη, ενώ απήγγειλαν το αντίστοιχο ερωτικό ξόρκι. Το θεωρούσαν δυσοίωνο πτηνό για τη δυσάρεστη φωνή του. Η ανάδειξη των πτηνών ως συμβόλων θρήνου εξετάζεται διεξοδικά στη μελέτη του Nelson (2019: 2-28)· τέλος, η Ντουσιουπούλου (2020: 191) αναφέρει ότι ο όρος *ἰνγμός* αξιοποιείται έντονα κυρίως από τον Αισχύλο. Το ομόρριζο ρήμα *ἴνζω* έχει τη σημασία «κραυγάζω, στενάζω από πόνο ή θλίψη».

⁸³ Η σκηνοθετική – επιτελεστική καθοδήγηση που υποδηλώνεται από τον ρηματικό τύπο *ἴνζ'* προέρχεται από τον ποιητή, τον Αισχύλο, μέσω του Χορού. Δηλαδή, πρόκειται για ένα ενδοδραματικό σήμα που ο ίδιος ο Χορός εκφέρει επί σκηνής.

παράλληλα συνιστά ένα αυτοσχόλιο του Χορού που αφορά τον ίδιο του τον ρόλο.⁸⁴ Έτσι, ο θεατής ενημερώνεται άμεσα για την επικείμενη εκφορά της θρηνητικής κραυγής από τον Χορό, ενώ ο Αισχύλος αποτυπώνει ένα ακριβές σήμα σκηνοθετικής καθοδήγησης.

Περαιτέρω, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί η έντονη αυτοαναφορική⁸⁵ διάσταση της φράσης *δυσαιανῇ βοάν*. Σύμφωνα με τη Γκαστή, η θεατρική ισχύς του τελετουργικού θρήνου ενδυναμώνεται από τον χειρισμό της φωνής των θρηνωδών.⁸⁶ Η επιλογή της λέξης *βοάν*,⁸⁷ που σημαίνει «κραυγή, ουρλιαχτό», φανερώνει τη συνειδητή ποιητική πρόθεση του Αισχύλου να ενσωματώσει στο κείμενό του σχήματα υπόκρισης και πρόσληψης του θρηνητικού άσματος, υποδεικνύοντας παράλληλα και τον τρόπο εκφοράς του από τον Χορό.⁸⁸ Η προσληπτική εγρήγορση του κοινού διατηρείται χάρη στη μεγαλόφωνη απαγγελία που δηλώνει η λέξη *βοάν*. Επιπλέον, ο επιθετικός προσδιορισμός *δυσαιανῇ*,⁸⁹ που έχει τη σημασία «πολύ θλιβερή, πένθιμη», αντικατοπτρίζει το θεματικό περιεχόμενο του άσματος, που είναι ο θρήνος.⁹⁰ Συγχρόνως, η φράση *δυσαιανῇ βοάν* ανακαλεί τη «μουσική δυστοπία του θρηνώδους άσματος»,⁹¹ καθώς η ηχητική της δομή δημιουργεί ένα ηχοτοπίο πένθους. Οι φωνηεντικοί και συμφωνικοί συνδυασμοί (*δυσαιανῇ βοάν*) επιμηκύνουν τον ήχο και εντείνουν την αίσθηση του διαρκούς και σπαρακτικού πόνου, προσομοιώνοντας ηχητικά τον τελετουργικό θρήνο.

Η αυτοαναφορική τάση του Α΄ επεισοδίου εντοπίζεται, τέλος, και στον στίχο 285: *φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὥς στένω [...]*, «και πώς με σφάζει η μνήμη της Αθήνας», όπου

⁸⁴ Ο Garvie (2009: 155) αποδίδει το νόημα του ρηματικού τύπου *ἴνζ'* ως εξής: «Cry out in a melancholy cry».

⁸⁵ Η φράση παρουσιάζει αυτοαναφορικό χαρακτήρα, εφόσον αναφέρεται στον τρόπο υπόκρισης του ίδιου του θρηνητικού άσματος.

⁸⁶ Γκαστή (2021: 113).

⁸⁷ Βλ. Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, λ. *βοάω*.

⁸⁸ Για τους τρόπους υπόκρισης του κομμού, βλ. Γκαστή (2021: 112-113).

⁸⁹ Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, λ. *δισαιανής*.

⁹⁰ Garvie (2009: 155), όπου αναφέρεται ότι η λέξη *δυσαιανῇ* αποτελεί *ἄπαξ λεγόμενον*. Ετυμολογικά προκύπτει είτε από το *αἰεί* (εκτενής κραυγή), είτε από το επιφώνημα *αἰαῖ* (θρηνητική κραυγή). Η δεύτερη ετυμολογική ανάλυση ενισχύει περισσότερο την άποψη ότι ο Αισχύλος με την φράση *δυσαιανῇ βοάν*, κατατάσσει το άσμα ειδολογικά στη κατηγορία των θρηνητικών ασμάτων.

⁹¹ Τη φράση εντός της παρένθεσης δανείζομαι από την Γκαστή (2021: 116).

ενοφθαλμίζονται όροι ειδολογικού προσδιορισμού. Ο στίχος αρχίζει με τη θρηνητική κραυγή *φεῦ* που λειτουργεί ως ποιητολογικό σήμα του θρήνου και επιτείνει την ειδολογική σκόπευση του χορικού. Παράλληλα, ιδιαίτερη σημασία προσλαμβάνει και το ρήμα *στένω*,⁹² καθώς αποτελεί ένα ενδοκειμενικό σήμα που προσδίδει στο συγκεκριμένο τμήμα του χορικού τον χαρακτήρα του θρήνου. Ο όρος *στεναγμός* και τα ομόρριζά του (*στένω*) αποτελούν δείκτες ειδολογικής κατάταξης του άσματος και συνάμα συνδέονται με όψεις της χορικής αυτοαναφορικότητας, καθώς υποδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο εκτελείται το άσμα από τον Χορό, δηλαδή με στεναγμούς.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτει πως τα σήματα εσωτερικής ποιητικής, που εντοπίζονται στα αυτοαναφορικά σχόλια για τις φωνητικές διακυμάνσεις και τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του θρήνου, ενισχύουν τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της σκηνής, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο ο Αισχύλος εγγράφει στο δραματικό κείμενο τους όρους της επιτελεστικής του πραγμάτωσης.

⁹² Ιδιαίτερα χρήσιμο για την εξέταση του όρου *στένω* κρίνεται το άρθρο του Spatafora (1997: 9-11) με τίτλο 'Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici. (Studio sul significato di *κλαίω*, *γοάω*, *στένω*, *οιμώζω/κωκύω*, *οδύρομαι*)'. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το ρήμα *στένειν* και τα παράγωγά του δηλώνουν έναν βαρύ, άναρθρο ήχο που προκύπτει από την πίεση μίας μάζας πάνω σε άλλη. Στα έμψυχα όντα, εκφράζει κυρίως λαχανιασμένο αναστεναγμό, αποτέλεσμα σωματικής κόπωσης ή έντονης συναισθηματικής φόρτισης, συνοδευόμενο από επιτάχυνση του καρδιακού παλμού και διαστολή της θωρακικής κοιλότητας. Στο πλαίσιο του θρήνου, ο όρος *στένειν* μπορεί να δηλώνει τη συλλογική ανταπόκριση, όπου ο ήχος προέρχεται ταυτόχρονα από πολλούς ανθρώπους, εκφράζοντας την κοινή συναισθηματική αντίδραση σε πόνο ή απώλεια.

Κεφάλαιο 4^ο: Α' Στάσιμο

Μόνος πια στην ορχήστρα, ο Χορός εκτελεί το πρώτο στάσιμο, επαναλαμβάνοντας σε μορφή θρήνου την αφήγηση του αγγελιαφόρου.⁹³ Στο σημείο αυτό, ιδιαίτερη ποιητολογική σημασία προσλαμβάνουν τα αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού, με τα οποία σημαίνεται η έναρξη του θρηνητικού πρελούδιου. Η συσσώρευση φορτισμένων συγκινησιακά όρων όπως: *πένθει δνοφερῶ* (536), «σε πένθος ζοφερό», *ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας / κατερεικόμεναι* (537-38), «με τα κρινοδάχτυλά τους κομματιάζουν τις καλύπτρες τους», *δάκρυσι κόλπους / τέγγουσ' ἄλγους μετέχουσαι* (539-540), «πλημμυρίζουν με ποτάμια δάκρυα τους κόρφους τους, που όλες έχουνε μέρος στο πένθος», *πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις* (545), «σπαράζουν με ατέλειωτο κλάμα», και *ἄιδω δοκίμως πολυπενθῇ* (547), «απ' τα βάθη μου μέσα υψώνω πολυδάκρυτο πένθος»,⁹⁴ συγκροτεί ποιητική στρατηγική που εντείνει την αυτοαναφορική στόχευση του κειμένου.⁹⁵

Πιο συγκεκριμένα, η ένταση της συγκινησιακής φόρτισης του Χορού καθίσταται ιδιαίτερα αισθητή με τη φράση *αἱ δ' ἄβρόγοι Περσίδες [...]* *πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις* (στ. 545), όπου ο Χορός αναφέρεται στις Περσίδες που «σπαράζουν με ατέλειωτο κλάμα». Η χρήση του υπερθετικού βαθμού (*ἀκορεστοτάτοις*) δεν δηλώνει απλώς τον «αχόρταγο – ακόρεστο» θρήνο, αλλά τον προβάλλει στην έσχατη βαθμίδα της υπερβολής: έναν θρήνο αδιάκοπο, ανεξάντλητο και αξεπέραστης έντασης, ο οποίος καθρεφτίζει την κορύφωση της συγκινησιακής διέγερσης του Χορού. Στο επίθετο *ἀκορεστοτάτοις* μπορεί να εντοπιστεί και άλλο ένα στοιχείο που παραπέμπει στη παθολογία του θρήνου, αυτό της επαναληπτικότητάς του. Παράλληλα, οι μεταφορικές εικόνες (στ.539-540: *δάκρυσι κόλπους / τέγγουσ' ἄλγους μετέχουσαι*) λειτουργούν ως

⁹³ Suter (2008: 161).

⁹⁴ Εδώ χρησιμοποιείται η μετάφραση Θ.Κ. Στεφανόπουλου, καθώς αποδίδει πληρέστερα την φράση *δοκίμως πολυπενθῇ* (πολυδάκρυτο πένθος). Ο Μουλλὰς αποδίδει ως εξής: «Κλαίω και εγώ μαζί τους για το θάνατο των ανδρών που χάθηκαν, πηγή του άμετρου καημού μας».

⁹⁵ Η Γκαστή (2021: 107) αναφέρει πως τέτοιοι όροι ειδολογικού προσδιορισμού αναδεικνύουν το θρηνητικό περιεχόμενο.

εκφραστικά μέσα που αποδίδουν με ιδιαίτερη παραστατικότητα την ένταση και τη σωματική διάσταση του πένθους.⁹⁶

Στους στίχους 537-538 απαντά η φράση: *ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας / κατερείκόμεναι*, όπου εντοπίζεται ένας δείκτης που αναφέρεται στην κινησιολογία, η οποία συνοδεύει το θρηνητικό άσμα. Το ρήμα *κατερείκομαι*⁹⁷ («σχίζω, κατασπαράσσω, συντρίβω») σε συνδυασμό με το *καλύπτρας* δηλώνει την τελετουργική πράξη του σκισίματος των πέπλων, μια χειρονομία που συνδέεται άμεσα με τον θρήνο και απαντά συχνά στις τελετουργίες πένθους της αρχαιότητας.⁹⁸ Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής ενσωματώνει όχι μόνο φωνητικά αλλά και κινησιολογικά σήματα, «σκηνοθετώντας» το πένθος.

Παράλληλα, στον στίχο 540: *τέγγουσ' ἄλγους μετέχουσαι*, «πλημμυρίζουν με ποτάμια δάκρυα τους κόρφους τους», η συγκέντρωση των τριών – ου – δεν είναι τυχαία, αλλά επιλέγεται συνειδητά από τον ποιητή ως ένα «τέχνασμα» για να

⁹⁶ Στην Ιλιάδα περιγράφεται αντίστοιχα το στήθος της Αλθαίας να διαποτίζεται από δάκρυα, ως εκδήλωση της οδύνης της για τον θάνατο του αδελφού της. Πρβλ. Ομ., *Ιλιάδα*, I 570: *δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι·* πρβλ. Ομ., *Ιλιάδα*, Ω 162: *δάκρυσιν εἴματ' ἔφυρον*. Οι αδελφοί του Έκτορα «βρέχουν τα ρούχα τους με δάκρυα» καθώς τον πενθούν. Επομένως, η εικόνα του βρεγμένου ενδύματος από δάκρυα στο πλαίσιο του θρήνου εμφανίζεται τόσο στον Αισχύλο (*δάκρυσι κόλπους / τέγγουσ' ἄλγους μετέχουσαι*) όσο και στον Όμηρο. Ο Αισχύλος φαίνεται να δανείζεται ένα γνωστό μοτίβο από την επική παράδοση και το επανατοποθετεί στο τραγικό πλαίσιο. Σχετικά με αυτή την εικόνα, βλ. Hall (1996: 147).

⁹⁷ βλ. LSJ, λ. *κατερείκω*. Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, λ. *κατερείκομαι*.

⁹⁸ Πρβλ. Όμηρος *Ιλιάδα* X, 405-407: *Ὡς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἄπαν· ἡ δὲ νυ μήτηρ / τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα·*

Μετάφραση Ι. Πολυλά: «Και ἄμ' εἶδ' ἐκεῖ να σύρεται στο χῶμα το παιδί της έβαλε τα ξεφωνητά και ανέσπα τα μαλλιά της και την λαμπρήν μαντίλαν της επέταξε η μητέρα»· την επισήμανση για την συσχέτιση με την *Ιλιάδα* εντόπισα στη μελέτη της Hall (1996: 147), η οποία συγκρίνει τη σκηνή των Περσών με το ομηρικό χωρίο (X, 405-407). Η ίδια σημειώνει πως η Εκάβη θρηνεί τον Έκτορα απορρίπτοντας το πέπλο της («tears her veil off»), ενώ στον Αισχύλο οι Περσίδες δεν αρκούνται στην αφαίρεση, αλλά σχίζουν το ύφασμα των πέπλων τους. Αυτό το σχόλιο της Hall τονίζει τη διαφορά σε σημασιολογικό επίπεδο ανάμεσα στο «αφαιρώ το πέπλο» (όπως η Εκάβη στην *Ιλιάδα*) και στο «σχίζω το ίδιο το ύφασμα του πέπλου», που αναφέρεται στον Αισχύλο. Η διαφορά έγκειται στη σημασία του ρήματος *κατερείκειν*: στη μέση φωνή δηλώνει ότι το υποκείμενο ενεργεί πάνω στα δικά του ρούχα και τα καταστρέφει. Για να τεκμηριώσει αυτήν τη χρήση, η Hall παραπέμπει και στη Σαπφώ fr. 140(a) 2, όπου οι νέες γυναίκες, σε τελετουργίες για τον Άδωνι, χτυπούν το στήθος τους και σχίζουν τα ρούχα τους.

αποτυπώσει λεκτικά και να αποδώσει ακουστικά τον θρήνο. Όπως επισημαίνει ο Garvie, η φωνητική μονοτονία που προκύπτει από τον επαναλαμβανόμενο φθόγγο (ου), ενδέχεται να αντηχεί τη μελαγχολική ατμόσφαιρα του θρήνου, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός ηχοτοπίου πένθους. Παράλληλα, σημειώνει ότι η μετοχή *μετέχουσai* διευρύνει τη σημασιολογική εμβέλεια του στίχου, καθώς δηλώνει τη συμμετοχή των γυναικών σε μια κοινή εμπειρία οδύνης, ενισχύοντας έτσι τη συλλογική διάσταση του θρήνου.⁹⁹ Ακόμη, στους στίχους 546-547 (*κάγῳ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων ἄιδω δοκίμως πολυπενθῇ*) ανιχνεύεται ένας όρος ποιητικής, που αναφέρεται σε θέματα επιτέλεσης του ίδιου του άσματος (*ἄιδω*). Το ρήμα *ἄιδω*¹⁰⁰ έχει σαφή αυτοαναφορική λειτουργία, καθώς σημαίνει «τραγουδώ» και συνδέεται με τη λειτουργία του Χορού. Ο Χορός με ένα αυτοσχόλιο αναφέρεται στο άσμα του, τη στιγμή που το εκτελεί, προβάλλοντας τη χορική αυτοαναφορικότητα. Στο ίδιο πλαίσιο, όπως έχει επισημάνει η Γκαστή, ο όρος *δοκίμως*¹⁰¹ που εντοπίζεται στον ίδιο στίχο (στ. 547) «περιγράφει την τελετουργική και τυπολογική αρτιότητα του θρήνου».¹⁰² Το δίστιχο (*κάγῳ δὲ μόρον [...] ἄιδω δοκίμως πολυπενθῇ*, στ. 546-47) παρουσιάζει ιδιαίτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον και για την Hall. Η μελετήτρια θεωρεί ότι στους στίχους αυτούς, ο Χορός αναγνωρίζει τον εαυτό του (*κάγῳ*) ως μέρος μιας συλλογικής εμπειρίας πένθους, ως μέρος μίας ομάδας (μεταξύ πολλών), που υψώνει τον κοπετό σε όλη τη γη της Περσίας.¹⁰³ Η θέση αυτή

⁹⁹ Garvie (2009: 236).

¹⁰⁰ LSJ, λ. *ἄιδω*.

¹⁰¹ Για τον όρο *δοκίμως*, βλ. Παπαδογιαννάκη (2005: 80), η οποία εντοπίζει διακειμενική συνάφεια ανάμεσα στους στίχους 545–546 των *Περσών* και στο προοίμιο των επιταφίων λόγων, υποστηρίζοντας ότι ο όρος *δοκίμως* υποδηλώνει μια υπόγεια συγγένεια με το είδος του επιταφίου· και στις δύο περιπτώσεις, άλλωστε, προβάλλεται ως αναγκαία προϋπόθεση η πρόπουσα και γνήσια εκφορά του πένθους στη μορφή θρήνου ή αργότερα επαινών. Η μελετήτρια παρατηρεί επιπλέον ότι ο χορός — ανδρικό σύνολο, όπως και όσοι εκφωνούσαν τους επιτάφιους λόγους στην Αθήνα — επιτελεί ανάλογη λειτουργία με τον επιτάφιο λόγο, επαινώντας τους νεκρούς Πέρσες για την αυτοθυσία τους υπέρ πατρίδος. Την ερμηνευτική αυτή προσέγγιση της Παπαδογιαννάκη συνοψίζει και η Prezotto (2022: 144, υποσ. 19), τονίζοντας την υφέρπουσα συγγένεια των Περσών με το είδος του επιταφίου λόγου.

¹⁰² Την φράση δανείζομαι από την ομιλία της Γκαστή με τίτλο «Σκηνές θρήνου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία» (σειρά «Περί Θεάτρου», Ε.Η.Μ., 2024).

¹⁰³ Η Prezotto (2022: 138) παρατηρεί ότι ο Αισχύλος αξιοποιεί εκφράσεις υπερβολής για να δηλώσει την καθολικότητα του πένθους —όπως η διαβεβαίωση ότι ο θρήνος θα διαρκεί για πάντα, ότι όλοι συμμετέχουν στο πένθος του νεκρού ή ότι ολόκληρη η οικουμένη μετέχει σε αυτό το συλλογικό μοιρολόι (στ. 548-549: *νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαῖ' Ἀσίς ἐκκενουμένα*).

τεκμηριώνεται από λεξιλογικά δεδομένα: η χρήση του α' ενικού (*κάγώ [...] ἄιδω*) δηλώνει ατομική εκφορά, η οποία ωστόσο συνυπάρχει με ρητές αναφορές σε συλλογικότητες (στ. 546: *μετέχουσαι*). Οι στίχοι αυτοί, σύμφωνα με τη Hall, φαίνεται να λειτουργούν ως προοίμιο για την έναρξη του κυρίως θρήνου· η μετάβαση, άλλωστε, σηματοδοτείται και με την αλλαγή του μέτρου σε ιαμβικό, το οποίο αποτελεί και το κυρίαρχο μετρικό σχήμα των θρήνων σε αυτή την τραγωδία.¹⁰⁴

Στην πρώτη στροφή του ίδιου χορικού απαντά η φράση *νὺν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαῖ' Ἀσίς ἐκκενουμένα* (στ. 548-550).¹⁰⁵ Ο όρος *στένει* αποτελεί εσωτερική ένδειξη ειδολογικής αυτεπίγνωσης και είναι δηλωτικός του έντονου συναισθηματικού ξεσπάσματος επί σκηνής. Επιπλέον, η επανάληψη θρηνητικών επιφωνημάτων – κραυγών¹⁰⁶ επιτείνει την αυτοαναφορική σκόπευση του κειμένου, καθώς αποτελεί σημαντικό δείκτη ειδολογικής αυτοσυνειδησίας του ποιητή. Πιο συγκεκριμένα, οι στίχοι 550 και 560 συνοδεύονται από το επιφώνημα *ποποῖ*, στην ίδια μετρική θέση κάθε φορά. Αντίστοιχα, στους στίχους 551 και 661 επαναλαμβάνεται το *τοτοῖ*, σε καίριες μετρικές θέσεις (τελευταία λέξη του στίχου), καθώς και το επιφώνημα *φεῦ* στους στίχους 568 και 576. Ακολουθεί το θρηνητικό επιφώνημα *ἦέ*, επαναλαμβανόμενο στους στίχους 569 και 577, και τέλος, η κραυγή *ὄᾶ* στους στίχους 570, 578 και 581. Οι επαναλήψεις αυτές υποστηρίζουν και αναδεικνύουν το τυπολογικό πλαίσιο του θρήνου, ενώ παράλληλα συμβάλλουν στην κλιμάκωση της

¹⁰⁴ Hall (1996: 147, 179)· βλ. και Suter (2008: 157) η οποία υπογραμμίζει πως η μετρική σήμανση του τραγικού θρήνου περιλαμβάνει την αντιφωνία και μια διμερή εξέλιξη: το πρώτο μέρος του θρήνου αποδίδεται σε λυρικό μέτρο, συνήθως αναπαιστικό ή ιαμβικό, ενώ το δεύτερο μέρος, που ξεκινά πάντα με νέα στροφή, χρησιμοποιεί ιαμβο-δοχμιακούς ρυθμούς, παρουσιάζοντας κλιμάκωση του συναισθήματος και απότομη επιτάχυνση του ρυθμού ανταπόκρισης. Έτσι, με την έναρξη νέας στροφής (στ. 548 κ.εξ.), παρατηρείται μετάβαση σε ιαμβο-δοχμιακούς ρυθμούς, όπου ο ρυθμός γίνεται έντονος και πιο ταραγμένος.

¹⁰⁵ Η Hall (1996: 148) σημειώνει ότι στους στίχους αυτούς η Ασία παρουσιάζεται προσωποποιημένη σχεδόν ως μια γυναίκα που θρηνεί· πρβλ. Said (1996: 74-75), όπου αναπτύσσεται το θέμα του οριενταλισμού στον θρήνο. Συγκεκριμένα, σημειώνεται πως «η Ασία μιλά μέσω και χάριν της ευρωπαϊκής φαντασίας, η οποία εικονίζεται ως νικηφόρα έναντι της Ασίας, αυτού του εχθρικού «άλλου» κόσμου πέρα από τη θάλασσα. Στην Ασία δίνονται τα αισθήματα της κενότητας, της απώλειας, και της απελπισίας τα οποία φαίνεται να ανταμείβουν τις ασιατικές προκλήσεις προς τη Δύση.».

¹⁰⁶ Βλ. Suter (2008: 157), όπου παρατίθεται η διαπίστωση της Wright ότι η επανάληψη αποτελεί σημαντικό υφολογικό μέσο, το οποίο εντάσσεται στις τυπικές κατευθυντήριες γραμμές για την αναγνώριση του θρήνου.

έντασής του.¹⁰⁷ Συνεπώς, στο σημείο αυτό εγγράφεται στο κείμενο ο τρόπος σκηνικής απόδοσής του και συγχρόνως σχολιάζονται οι φωνητικές διακυμάνσεις που παρουσιάζει ο θρήνος.

Άλλωστε, το συμπέρασμα αυτό δεν στηρίζεται αποκλειστικά στη συστηματική παρουσία των επιφωνημάτων, αλλά ενισχύεται αποφασιστικά και από περαιτέρω λεξιλογικά δεδομένα. Συγκεκριμένα, ιδιαίτερη σημασία έχουν τα ρήματα που παραπέμπουν σε σωματική ή φωνητική εκδήλωση θρήνου (στ. 549: *στένειν*, στ. 572: *στένε καὶ δακνάζου*). Συγχρόνως, στους στίχους 572-576 ανιχνεύεται και η επανειλημμένη χρήση προστακτικών (στ. 572: *στένε καὶ δακνάζου*, στ. 573: *βαρὺ δ' ἄμβόασον*, στ. 575-576: *τεῖνε δὲ δυσβάυκτον / βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν*). Με τη συγκεκριμένη επιλογή ο ποιητής υποδεικνύει τον τρόπο εκφοράς που οφείλει να υιοθετήσει ο Χορός.¹⁰⁸ Έτσι, αναμένεται από τον Χορό να πραγματώσει σκηνικά τον θρήνο παράγοντας παρατεταμένους στεναγμούς, «δαγκώνοντας» ή κακοποιώντας το ίδιο του το σώμα (*στένε καὶ δακνάζου*),¹⁰⁹ εκφράζοντας έντονη φωνητική έξαρση (*ἄμβόασον*) με δυνατό και βαρύ ηχώχρωμα και επιτυγχάνοντας σταδιακή κλιμάκωση της έντασης και της διάρκειας (*τεῖνε [...] βοᾷτιν*), που παραπέμπει σε παρατεταμένη, συνεχόμενη εκφορά, σχεδόν σαν ομαδικό ουρλιαχτό. Έμμεσες επιτελεστικές αυτοαναφορές συνιστούν και οι φράσεις *δυσβάυκτον βοᾷτιν* και *τάλαιναν αὐδάν* (στ. 574-

¹⁰⁷ Παπάζογλου (2022: 30)· βλ. και Gurd (2014: 132), όπου αναφέρεται πως το θρηνητικό περιεχόμενο του χορικού επισημαίνεται με κραυγές στο τέλος των στίχων (*ποποί, τοτοῖ, φεῦ, ἤέ, και ὁᾶ*).

¹⁰⁸ Το απόσπασμα αποκαλύπτει ότι ο Χορός δεν καλείται απλώς να αφηγηθεί ή να τραγουδήσει τον θρήνο, αλλά να τον ενσαρκώσει σκηνικά μέσω φωνητικής και σωματικής εκφοράς. Οι επαναλαμβανόμενες προστακτικές (*στένε καὶ δακνάζου*, στ. 572· *βαρὺ δ' ἄμβόασον*, στ. 573· *τεῖνε δὲ δυσβάυκτον βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν*, στ. 575–576) λειτουργούν ως σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες: υποδεικνύουν την παραγωγή παρατεταμένων στεναγμών και αναστεναγμών, την έντονη φωνητική έξαρση και την διαρκή κλιμάκωση της έντασης. Παράλληλα, τα επιφωνήματα (*ποποί, τοτοῖ, φεῦ, ἤέ, ὁᾶ*) επιτείνουν την ηχητική δραματοποίηση, δημιουργώντας την αίσθηση συνεχούς, συλλογικού πένθους. Στη σκηνική πράξη, αυτά τα στοιχεία σημαίνουν ότι ο Χορός όφειλε να αποδώσει τον θρήνο με φωνητική ένταση, παρατεταμένη εκφορά και σαφή συναισθηματική φόρτιση, πιθανώς συνοδευόμενα από σωματικές κινήσεις, όπως εκφράσεις σπαραγμού, ώστε η φωνή να αποκτήσει σωματική υπόσταση και να ενισχύσει τη δραματική κορύφωση του θρήνου. Με άλλα λόγια, το κείμενο δεν περιορίζεται σε λεκτική αναπαράσταση του θρήνου, αλλά συνιστά μηχανισμό σκηνοθετικής καθοδήγησης.

¹⁰⁹ Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, λ. *δακνάω*· Βλ. LSJ, λ. *δακνάω*.

Σε θρηνητικά συμφραζόμενα απαντά και μεταφορικά, ιδίως σε παθητική χρήση, με τη σημασία «θλίβωμαι, βασανίζομαι, κατατρώγομαι από τον πόνο, πενθώ».

575), οι οποίες αποσαφηνίζουν περαιτέρω την ποιότητα της φωνητικής εκφοράς του Χορού. Οι εκφράσεις αυτές, οι οποίες λειτουργούν ως εσωτερικές υποδείξεις για τον τρόπο εκφοράς του χορικού άσματος, παραπέμπουν σε κραυγή δυσάκουστη, δυσοίωνα, επιβαρυνμένη από το πάθος. Από την ανάλυση που προηγήθηκε προκύπτει ότι, μέσω τέτοιων εσωτερικών επιτελεστικών δεικτών, ο ποιητής κατευθύνει τη φωνητική πραγμάτωση του χορικού λόγου, υποδεικνύοντας τόσο την ηχητική χροιά όσο και τη συναισθηματική ένταση με την οποία οφείλει να αποδοθεί.

Ακόμη, ο Αισχύλος στους αρχικούς στίχους της πρώτης στροφής και της αντιστροφής αξιοποιεί την τεχνική της κλιμακούμενης επανάληψης, η οποία ανταποκρίνεται στη τυπολογία του θρήνου,¹¹⁰ ως μέσο για να δηλώσει την ειδολογική του αυτεπίγνωση. Συγκεκριμένα, στους στίχους 550-553 και 560-562: *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως [...]* και *νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, / νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς* επαναλαμβάνονται τα υποκείμενα των στίχων (Ξέρξης και νᾶες),¹¹¹ ενώ ταυτόχρονα επαναλαμβάνονται οι ρηματικοί τύποι (*ἄγαγεν [...]* ἄγαγον και *ἀπώλεσεν [...]* ἀπώλεσαν) μαζί με τους αντιθετικούς συνδέσμους (μὲν [...] δ'), δημιουργώντας ένα ευδιάκριτο μοτίβο, το οποίο οργανώνει τον ρυθμό και ενισχύει τη δραματική διάσταση του θρήνου. Προς αυτή την κατεύθυνση συνηγορεί και η άποψη της Hall,¹¹² η οποία αναφερόμενη στην τριπλή επανάληψη του ονόματος Ξέρξης επισημαίνει ότι η ρυθμική επανάληψη δημιουργεί ένα συνεκτικό και ταυτόχρονα έντονα τελετουργικό αποτέλεσμα, το οποίο ενισχύει τη δραματική και συναισθηματική φόρτιση του θρήνου. Επομένως, φαίνεται ότι ο ποιητής χειρίζεται με πλήρη επίγνωση την τεχνική της επανάληψης προκειμένου να αποδώσει έναν χαρακτηριστικό ρυθμό στον θρήνο, ενώ ταυτόχρονα εκδηλώνει την αυτοσυνειδησία του.¹¹³

Η ιδιαίτερη αυτεπίγνωση του χωρίου, όμως, καθίσταται περαιτέρω εμφανής τόσο στους στίχους 548-557 (*νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαῖ' Ἀσὶς ἐκκενουμένα. /*

¹¹⁰ Suter (2003: 3).

¹¹¹ Βλ. Di Benedetto (1978: 28), ο οποίος εντοπίζει μια ακριβή αντιστοιχία στη συντακτική δομή και σε επιμέρους εκφράσεις μεταξύ στροφής και αντιστροφής, επισημαίνοντας ειδικότερα ότι η τριπλή επανάληψη Ξέρξης – Ξέρξης – Ξέρξης της στροφής αντιστοιχεί στο τριπλό και μετρικά ισοδύναμο νᾶες – νᾶες – νᾶες της αντιστροφής.

¹¹² Hall (1996: 146-148)· πρβλ. Garvie (2009: 238-239).

¹¹³ Alexiou (2002: 253).

*Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε
 δυσφρόνως / βαρίδεσσι ποντίαις. / τίπτε Δαρεῖος μὲν οὐ καὶ τότε' ἀβλαβὴς ἐπὴν / τόξαρχος
 πολήταις, / Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ;*),¹¹⁴ όσο και στους στίχους 584-597 (*τοῖ δ' ἀνὰ γᾶν
 Ἀσίαν δὴν / οὐκέτι περσονομοῦνται, / οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν / δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
 / οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες / ἄζονται, βασιλεία / γὰρ διόλωλεν ἰσχύς. / οὐδ' ἔτι γλῶσσα
 βροτοῖσιν / ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ / λαὸς ἐλεύθερα βάζειν, / ὥς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς· /
 αἶμαχθεῖσα δ' ἄρουραν / Αἴαντος περικλύστα / νᾶσος ἔχει τὰ Περσῶν.*),¹¹⁵ όπου
 ανιχνεύεται η χρήση του τυπικού *τ ό π ο υ* της αντίθεσης μεταξύ του παρελθόντος και
 του παρόντος.¹¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, το εσωτερικό σήμα *νὺν* περιγράφει την παρούσα
 συμφορά (στ. 548-549: *νὺν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει / γαῖ' Ἀσίς ἐκκενουμένα*), ενώ
 ακολουθούν αντιθετικές δηλώσεις που αντιπαραβάλλουν το παρελθόν της περσικής
 ἰσχύος με την παρούσα ταπείνωση (στ. 550-551: *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης
 δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ*). Στη συνέχεια, η αξιολογική σύγκριση με τον Δαρεῖο στους στίχους
 556-558 (*τίπτε Δαρεῖος μὲν οὐ καὶ τότε' ἀβλαβὴς ἐπὴν / [...] Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ;*)
 εντείνει την αντιπαραβολή ανάμεσα στην ευημερία και τη σταθερότητα που
 χαρακτήριζαν την εποχή της διακυβέρνησής του και στη δεινή κατάσταση του
 παρόντος, όπως αυτή διαμορφώνεται μετά την καταστροφική εκστρατεία του Ξέρξη.¹¹⁷
 Η αντιπαράθεση χρονικῶν ἐπιπέδων κορυφώνεται στους στ. 585–594: οὐκέτι

¹¹⁴ Παραθέτω την μετάφραση Μουλλά: «Και στενάζει ὅλη ἡ γῆ τῆς Ἀσίας ἀδειανὴ πέρα ὡς πέρα στενάζει. Ὁ Ξέρξης τοὺς οδήγησε, οἴμέ. Ὁ Ξέρξης τοὺς ἀφάνισε, οἴμέ. Ὁ Ξέρξης ἔφερε ὅλα τα δεινὰ. Ὁ Ξέρξης καὶ τῆς θάλασσας τὰ πλοῖα. Μα ὁ βασιλιάς τοξότης, ὁ Δαρεῖος στα Σούσα πῶς ἦταν ἄλλοτε γιὰ τοὺς πολῖτες τοῦ ἔτσι ἀβλαβὸς καὶ ἡγέτης ἀγαθός;»

¹¹⁵ Μετάφραση: «Λίγο ἀκόμα καὶ οἱ λαοὶ μας στὴν Ἀσία τῶν Περσῶν δὲν θὰ τιμοῦν τοὺς νόμους, φόρους πια δὲν θὰ πληρώνουν ὑπακούοντας με τὴ βία στὶς προσταγές τοῦ βασιλιά μας, κι οὔτε πια στα γόνατα θὰ πέφτουν νὰ τον προσκυνάνε. Γιατί τώρα πάει τοῦ βασιλιά μας ἡ ἐξουσία! Τῶν θνητῶν τὴ γλῶσσα χαλινάρια πια δὲν τὴ κρατάνε. Κι ὁ λαός, ἔχοντας λυθεῖ ἀπὸ τὰ δεσμά του, θὰ μιλάει ἐλεύθερα στο ἐξῆς. Το νησί τοῦ Αἴαντα τὸ περίβρεκτο, ματωμένο μνήμα, κι ἔχει καταπιεῖ τῶν Περσῶν τὴν ἰσχύ».

¹¹⁶ Γιὰ τὴν ἀντίθεση παρελθόντος – παρόντος κάνει λόγο καὶ ἡ Παπαδογιαννάκη (2005: 79). Συγκεκριμένα ἀναφέρει ὅτι, ἀπὸ ὅλα τὰ κοινὰ μοτίβα τῶν θρηνητικῶν ἀσμάτων, στοὺς *Πέρσες* συναντάται μόνο τὸ μοτίβο τῆς ἀντίθεσης παρελθόντος – παρόντος.

¹¹⁷ Τὴν ἀντίθεση παρελθόντος – παρόντος ἐπισημαίνει καὶ ὁ Di Benedetto (1978: 28), ὁ ὁποῖος υπογραμμίζει ὅτι ὁ Χορός προβαίνει σὲ σαφὴ ἀντιπαραβολὴ παρελθόντος καὶ παρόντος, ἀντιδιαστέλλοντας τὸν Ξέρξη πρὸς τὸν Δαρεῖο, προβάλλοντας τὸν δεύτερο ὡς πρότυπο ἡγεμόνα τοῦ παρελθόντος, πού οδήγησε τοὺς Πέρσες χωρὶς νὰ τοὺς ἐκθέσει σὲ καταστροφικὲς συνέπειες· σχετικὰ με τὴν ἀντίθεση παρελθόντος – παρόντος, βλ. καὶ Carmen Encinas Reguero (2023: 8).

περσονομοῦνται, / οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν [...] οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν ἐν φυλακαῖς [...]), όπου οι δείκτες οὐκέτι και οὐδ' ἔτι επιτείνουν την εικόνα της οριστικής διάλυσης της περσικής ηγεμονίας, θέτοντάς την σε οξεία αντίστιξη με το παρελθόν. Η συνδυασμένη λειτουργία των χρονικών δεικτών (νῦν, οὐκέτι, οὐδ' ἔτι) και των μορίων (μέν – δε) παράγει μια σαφή αντίθεση μεταξύ της πρότερης και τωρινής κατάστασης· όπως επισημαίνει η Suter (κατά Wright),¹¹⁸ η αντίθεση μεταξύ προηγούμενης δόξας και τωρινής συμφοράς αποτελεί αναγνωριστικό σήμα του θρηνητικού είδους, δηλαδή χαρακτηριστικό γνώρισμα που καθορίζει τον θρηνητικό χαρακτήρα του κειμένου.

Η ανάλυση που προηγήθηκε καταδεικνύει ότι ο Αισχύλος οργανώνει το χορικό μέσω ενός σύνθετου πλέγματος χρονικών και αξιολογικών αντιθέσεων και επιτελεστικών αυτοαναφορών. Τα εσωτερικά αυτά σήματα λειτουργούν αφενός ως επιτελεστικοί δείκτες που καθοδηγούν την εκφορά του θρηνητικού λόγου και αφετέρου ως φορείς συμβατικών γνωρισμάτων του θρήνου. Μέσω της ενσωμάτωσής τους στο κείμενο, ο ποιητής ενεργοποιεί τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του θρηνητικού είδους, ενώ παράλληλα εγγράφει τις προϋποθέσεις της σκηνικής και φωνητικής του πραγμάτωσης.

¹¹⁸ Suter (2003: 3).

Κεφάλαιο 5^ο: Κομμός

Το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στη διεξοδική εξέταση του κομμού των *Περσών*, δηλαδή στο εκτενές αμοιβαίο άσμα ανάμεσα στον Χορό των γερόντων και τον Ξέρξη, που οδηγεί στη κορύφωση της οδύνης.¹¹⁹ Ο τελευταίος εισέρχεται στη σκηνή ρακένδυτος σε κατάσταση σωματικής και ψυχικής εξασθένισης, θρηνώντας.¹²⁰ Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι 907-8: *ἰὼ / δύστηνος ἐγὼ στυγεραῖς μοίρας*, «Ωχου, ο δύστηνος εγώ! Τι μαύρη μοίρα [...] με βρηκε!». Από τους πρώτους στίχους του κομμού ο Αισχύλος – σχεδόν προγραμματικά – μας εισάγει στο έντονα σπαρακτικό κλίμα που θα επικρατήσει. Την συναισθηματική ένταση ο ποιητής τη δημιουργεί, επίσης, και με τη συσσώρευση τελετουργικών θρηνητικών κραυγών σε όλο το κομμό, όπως: *ἰὼ* (στ. 907, 976, 1004, 1005, 1070, 1074), *οἶοι* (στ. 931, 1067), *οἶοιοι* (στ. 955, 967), *ἐῖ, ἐῖ* (στ. 977), *ὦ ὦ* (στ. 985), *ἰή ἰή, ἰὼ ἰὼ* (στ. 1004), *παπαῖ παπαῖ* (στ. 1031),¹²¹ *αἰαῖ αἰαῖ* (στ. 1039), *ὄτοτοτοτοῖ* (στ. 1043, 1051), *ἰὼ ἰὼ* (στ. 1070), *ἰωὰ* (στ. 1071, 1072), *ἦή ἦή* (στ. 1075, 1076).¹²² Η Αρβανίτη επισημαίνει ότι στους Πέρσες του Αισχύλου παρατηρείται μια πρωτοφανής συγκέντρωση επιφωνηματικών μορφών, δηλωτικών του

¹¹⁹ Hall (1996: 169). Η ίδια επισημαίνει πως ο συγκεκριμένος κομμός είναι ο μεγαλύτερος και ο πιο άγριος σε όλη την σωζόμενη τραγική ποίηση. Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι και η μελέτη των Bachvarova & Dutsch (2016: 95).

¹²⁰ Hall (1996: 168)· βλ. επίσης Calame (2024: 100), ο οποίος αναφέρει πως ο Ξέρξης ξεκινά τον θρήνο με μία τελετουργική κραυγή πένθους (*ἰὼ*).

¹²¹ Βλ. Hall (1996: 175), όπου επισημαίνεται ότι η συγκεκριμένη εκφραστική φόρμουλα (*παπαῖ παπαῖ*) δύναται να σημασιοδοτεί είτε ακραία ψυχική διατάραξη (πρβλ. Αισχύλου, *Αγ.* 1114: *ἐῖ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; / ἥ δίκτυόν τί γ' Αἰδου. / ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνευρος, ἢ ζυναιτία / φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει / κατολολυζάτω θύματος λευσίμου*, «Ωή, πωπώ, πωπώ! τί 'ναι που φαίνεται; δεν είναι δίχτυ του Άδη; μα δίχτυ 'ναι η γυναίκα του, η φόνισσά του· κι η κατάρα η αχόρταγη του γένους ας κλάψει του φριχτού το θρήνο φονικού»), είτε έντονη σωματική οδύνη.

¹²² Βλ. Αρβανίτη (2011: 107)· ιδιαίτερα χρήσιμη κρίνεται και η μελέτη της Prezotto (2022: 133), όπου η ίδια τονίζει ότι οι κραυγές, το κλάμα και οι μη λεκτικές φωνητικές εκδηλώσεις συνιστούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα των *Περσών*· αποτελούσαν επίσης ουσιώδες τμήμα της φωνητικής απόδοσης του θρήνου, όπως τεκμηριώνεται από την έντονη παρουσία επιφωνημάτων και επαναλήψεων στο κείμενο. Παράλληλα, αναφέρεται ότι η σκηνική απόδοση θα περιλάμβανε μίμηση των υπερβολικών και βίαιων χειρονομιών, παραδοσιακά συνδεδεμένων με την έκφραση του πένθους· ο Gurd (2014: 132), τέλος, αναφέρει ότι όπως ακριβώς ο ηττημένος στρατηγός, έως τώρα εκτός σκηνής, μετακινείται πια στο κέντρο του σκηνικού χώρου, έτσι και οι θρηνητικές φωνητικές εκφορές που προκάλεσε η ήττα του, κατέχουν πια κεντρική θέση στους στίχους.

θρήνου, σε αριθμό σημαντικά υπέρτερο σε σχέση με κάθε άλλη σωζόμενη τραγωδία. Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά το γεγονός ότι ορισμένα εξ αυτών εμφανίζονται αποκλειστικά στο συγκεκριμένο έργο, γεγονός που υπογραμμίζει τόσο τη λειτουργία τους ως ειδολογικών δεικτών του πένθους όσο και την ποιητική ιδιοτυπία με την οποία ο Αισχύλος συγκροτεί το θρηνητικό χαρακτήρα του δράματος· όλη αυτή η σωρεία ολοφυρμών φαίνεται να συγκροτεί το ποιητολογικό πλαίσιο του θρήνου και συγχρόνως να ενισχύει την ειδολογική αυτεπίγνωση του ποιητή. Όπως αναφέρει και η Margaret Alexiou, η επανάληψη γοερών κραυγών και η τεχνική αντιστοιχικών κραυγών απαντά πολύ συχνά στα χορικά θρηνητικά άσματα των τραγωδιών.¹²³

Ιδιαίτερη ποιητολογική αξία παρουσιάζουν και ορισμένες φράσεις που περιγράφουν τον τρόπο εκφοράς του θρήνου.¹²⁴ Στους στίχους 936-939 συναντάμε τη φράση *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν / [...] πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν*, «κακόσυρτο ξεφωνητό, κακομελέτητο σκοπό [...] θα βγάλω μέσα στα δάκρυά μου πνιχτό».¹²⁵ Οι φράσεις αυτές δεν αποτελούν απλώς μία περιγραφή των τελετουργικών κλαυθμών,¹²⁶ αλλά λειτουργούν ως εσωτερικοί αυτοαναφορικοί δείκτες για τον τρόπο επιτέλεσης του άσματος. Ο Χορός υποδεικνύει emphatically τον τρόπο και την ένταση, που ο ίδιος θρηνεί. Όμοια, ο Ξέρξης υποδεικνύει παρακάτω τον τρόπο με τον οποίο ο Χορός θα θρηνήσει: στ. 941: *ἔετ' αἰανῇ πάνδυρτον / δύσθροον αὐδάν*, «κλάψε στριγγά, σπαραχτικά! Με κοπετούς και ολφυρμούς!», στ. 947: *κλάγξω [...] γόνον ἀρίδακρυν*, «σπαραχτικά θα κλάψω για το πένθος [...]», στ. 1078: *πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις*, «ναι, σε οδηγώ με θρήνους και οδυρμούς».¹²⁷ Ο Αισχύλος υπογραμμίζει τη

¹²³ Alexiou (2002: 229), η οποία αναφέρει ότι στον κομμό της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, κάθε θρηνητική κραυγή στην στροφή, αντιστοιχεί με μία κραυγή στην αντιστροφή (1261-76).

¹²⁴ Βλ. Gurd (2014: 132), ο οποίος ανιχνεύει στο τμήμα αυτό αυτοαναφορικές περιγραφές της θρηνητικής εκτέλεσης.

¹²⁵ Για τους στ. 936-939 αξιοποιείται η μετάφραση του Γρυπάρη, διότι με τα επίθετα «κακόσυρτο» και «κακομελέτητο» αποδίδει με μεγαλύτερη ευστοχία τους προσδιορισμούς (*κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν / [...] πέμψω, πολύδακρυν*).

¹²⁶ Βλ. Weiss (2017: 248), ο οποίος αναφέρει: «[...] the antiphonal performance of Xerxes and the chorus in *Persae*, which they themselves repeatedly describe not as song, but as cries, shouts, and indistinct noise (*ἰαχή, αὐδή, βοή*) [...]».

¹²⁷ Αξιοπρόσεκτο είναι και το λεξιλόγιο που συνδέεται με την έννοια του θρήνου, της θλίψης και του πόνου (στ. 936: *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν / [...] πολύδακρυν ἰαχάν*, στ. 941: *αἰανῇ πάνδυρτον / δύσθροον αὐδάν*, στ. 947: *γόνον ἀρίδακρυν*, στ. 1078: *δυσθρόοις γόοις*).

συγκινησιακή διέγερση του Χορού και καταθέτει έντεχνα ένα σχόλιο που αναφέρεται στα τυπικά γνωρίσματα του θρήνου και, ταυτόχρονα, καθοδηγεί σκηνοθετικά την σπαρακτική εκτέλεσή του.

Στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο, ο Calame ανιχνεύει στη συγκεκριμένη ενότητα τη χρήση του αυτοαναφορικού επιτελεστικού μέλλοντα, μέσω του οποίου η γλωσσική εκφορά ταυτίζεται με την ίδια την πράξη – επιτέλεση της θρηνωδίας. Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος του εκτενούς αυτού θρήνου των γερόντων Περσών, η επιτελεστικότητα εκδηλώνεται μέσω μιας ακολουθίας ρημάτων σε μέλλοντα χρόνο, (στ. 944: *ἦσω τοι τὰν πάνδурτον*, στ. 947: *κλάγξω δὲ γόνον ἀρίδακρυν*, και στ. 939: *πέμπω πολύδακρυν ἰαχάν*). Η χρήση του μέλλοντα εδώ δεν δηλώνει απλώς μια επερχόμενη πράξη, αλλά προσλαμβάνει επιτελεστική λειτουργία καθιστώντας τον λόγο ταυτόχρονα περιγραφή και πραγμάτωση της θρηνωδίας. Ο μελετητής υπογραμμίζει, επίσης, ότι το ρήμα *πέμπω* χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει την ίδια την εκτέλεση του άσματος, τονίζοντας παράλληλα την εκτενή παρουσία του στα επινίκια του Πινδάρου με ανάλογη λειτουργία. Εκεί, το ρήμα αποδίδει μεταφορικά τη χορική επιτέλεση που «συνοδεύει» τη νίκη του αθλητή προς την πόλη του, ενώ συγχρόνως εξυμνεί το κατόρθωμα και τις αρετές του. Όπως επισημαίνει, τα επινίκια του Πινδάρου —και η μελική ποίηση γενικότερα— προσφέρουν κατεξοχήν παραδείγματα επιτελεστικής αυτοαναφορικότητας.¹²⁸

Επιπλέον, οι υφολογικές συμβάσεις της ποιητικής του θρήνου αναπαράγονται από την ποιητή και με την χρήση των συνεχών επαναλήψεων.¹²⁹ Έτσι, στους στίχους 928 και 930 έχουμε τις εμφατικές επαναλήψεις *αἰαῖ αἰαῖ* και *αἰνῶς αἰνῶς* αντίστοιχα, οι οποίες, σύμφωνα με τον A. F. Garvie,¹³⁰ δημιουργούν ένα θρηνητικό αποτέλεσμα (wailing effect) εξαιτίας των ήχων α και αι. Σε όλο τον κομμό απαντούν οι ακόλουθες επαναλήψεις: *ἔλιπες ἔλιπες* (985), *ἄλαστ' ἄλαστα* (990), *βοᾷ βοᾷ* (991), *ἔταφον ἔταφον*

¹²⁸ Calame (2024: 100).

¹²⁹ Η Suter (2003: 3) παραθέτει τα σημαντικά πορίσματα της μελέτης της Wright, σύμφωνα με τα οποία διάφορα υφολογικά χαρακτηριστικά, όπως η επανάληψη (ιδίως ονομάτων), η αναδίπλωση, το πολύπτωτο, κ.α. αποτελούν σαφείς δείκτες θρήνου.

¹³⁰ Garvie (2009: 345-346).

(1000),¹³¹ *δίαινε δίαινε* (1038) και *ἔρεσσ' ἔρεσσε* (1046).¹³² Με αυτήν την υφολογική επιλογή ο Αισχύλος επιδιώκει να προσδώσει στο άσμα τα ιδιαίτερα ειδολογικά γνωρίσματα του θρήνου,¹³³ ενός είδους που βρίθει υφολογικών σχημάτων, με σκοπό να στραφεί η προσοχή των θεατών στον ήχο που παράγεται επί σκηνής.¹³⁴ Στο ίδιο πνεύμα, ο ποιητής αξιοποιεί έντεχνα και το πολύπτωτο¹³⁵ μιας σημαίνουσας λέξης στον ίδιο στίχο (1041): *δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς*, «δώρο πικρό σε πικρούς για πικρά». Ανιχνεύεται, επίσης, η συστηματική χρήση του ομοιοτέλετου δηλαδή της επανάληψης όμοιων ή ταυτόσημων καταλήξεων στο τέλος διαδοχικών στίχων, η οποία συγκροτεί ένα έντονα αντηχητικό αποτέλεσμα στη συγκεκριμένη στροφή (1066 κ.εξ.: *μοι / οἰοῖ*, στ. 1071 κ.εξ.: *ναί / ἀβροβάται*, στ. 1076 κ.εξ.: *όλόμενοι / γόοις*).¹³⁶ Ωστόσο, στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο ίδιος ο Αισχύλος κατηγορεί τον Ευριπίδη για κατάχρηση τέτοιων εκφραστικών σχημάτων,¹³⁷ γεγονός που ενδεχομένως υποδηλώνει

¹³¹ Ο Τοπούζης (1991: 101) αποδίδει «Φρίκη, φρίκη!».

¹³² Ο Gurd (2014: 133) αναφέρει ότι τόσο η στροφή όσο και η αντιστροφή αρχίζουν με επανάληψη (*δίαινε δίαινε* και *ἔρεσσ' ἔρεσσε*). Παράλληλα, επισημαίνει τις επαναλήψεις στον δεύτερο στίχο της στροφής (στ. 1039: *αἰαῖ αἰαῖ δῶα δῶα*).

¹³³ Βλ. Suter (2003: 2-3). Η ίδια αναφέρει πως τα αποτελέσματα της έρευνας της Wright προσφέρουν πλέον τη δυνατότητα προσδιορισμού των σκηνών θρήνου με βάση σαφώς ορισμένα και αντικειμενικά κριτήρια, αντί της μέχρι πρότινος επικρατούσας πρακτικής που στηριζόταν σε ευρύτερες και συχνά υποκειμενικές εκτιμήσεις περί του «θρηνώδους χαρακτήρα» μιας σκηνής. Ωστόσο, χρειάζεται να τονιστεί πως τα διαγνωστικά χαρακτηριστικά του θρήνου που επισημαίνει η Wright μπορεί να μην απορρέουν άμεσα από πραγματικό τελετουργικό θρήνο· παρ' όλα αυτά, η παρουσία τους στο κείμενο φαίνεται σχεδιασμένη να προκαλεί στο κοινό την ίδια συναισθηματική ανταπόκριση που θα προκαλούσε ένας τελετουργικός θρήνος.

¹³⁴ Alexiou (2002: 251-253).

¹³⁵ Βλ. Suter (2008: 157), η οποία παραθέτει τη διαπίστωση της Wright· η τελευταία επισημαίνει στη μελέτη της ότι, πέρα από τους καθιερωμένους «τόπους» του θρήνου (θεματικά μοτίβα, μεταφορές, εικονοποιία), η αναγνώριση του είδους στηρίζεται και σε συγκεκριμένα υφολογικά χαρακτηριστικά – όπως η αναφορά, η αναδίπλωση, το πολύπτωτο, οι κραυγές και οι επαναλήψεις –, τα οποία λόγω της συχνής τους εμφάνισης λειτουργούν ως δείκτες για τον θρήνο· Αναφορικά με την διατύπωση *δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς*, ο Ζερβός (1937: 84) σημειώνει πως πρόκειται για έκφραση συνηχητική, υπογραμμίζοντας πως αποτελεί συχνή και επιδέξια ρητορική τεχνική των τραγικών ποιητών, η οποία ενισχύει την ένταση του νοήματος μέσω της ηχητικής επαναληπτικότητας.

¹³⁶ Gurd (2014: 135).

¹³⁷ Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 1331-1355.

πως στη δική του ποίηση αυτά τα μέσα χρησιμοποιούνται με πλήρη έλεγχο και συνειδητή στόχευση.

Καίριο τυπολογικό χαρακτηριστικό του θρηνητικού λόγου συνιστά, σύμφωνα με τη Wright, και η τεχνική των διαδοχικών ερωτήσεων που εισάγονται με το ερωτηματικό επίρρημα *ποῦ*.¹³⁸ Στους στ. 956–961 (*ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος; / ποῦ δέ σοι παραστάται / οἷος ἦν Φαρανδάκης, / Σούσας, Πελάγων, ἡδ' Ἀγαβάτας, / Δοτάμας, Ψάμμις, Σουσιस्कάνης τ' / Ἀγαβάτανα λιπών;*), καθώς και στους στ. 967–973 (*οἰοιοῖ ἴποῦ δέ ἴ σοι Φαρνοῦχος τ' / Ἀριόμαρδος τ' ἀγαθός; / ποῦ δὲ Σευάλης ἄναξ, ἡ Λίλαιος εὐπάτωρ, / Μέμφις, Θάρυβις, καὶ Μασίστρας / Ἀρτεμβάρης τ' ἡδ' Ὑσταίχμας; / τάδε σ' ἐπανερόμαν.*) οι αλληπάλληλες ερωτήσεις (*ποῦ [...] ποῦ*) αναπαράγουν την παραδοσιακή φόρμουλα θρήνου, όχι για να λάβουν απάντηση, αλλά για να τονίσουν την απουσία και την οριστική απώλεια.¹³⁹ Η Alexiou έχει υπογραμμίσει ότι οι ερωτήσεις με το «*ποῦ*» συνιστούν παγιωμένο δομικό υλικό των θρήνων για τις πόλεις.¹⁴⁰ Ο Αισχύλος τις εντάσσει λειτουργικά στο χορικό άσμα, ενσωματώνοντας το ειδολογικό αποτύπωμα του θρήνου. Στο ίδιο πνεύμα, η σειρά ερωτήσεων που διατυπώνεται στους στ. 1014-1021: *ΞΕ. πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον τάλας πέ- / πληγμαι. / ΧΟ. τί δ' οὐκ ὄλωλεν, μεγάλατε Περσᾶν; / ΞΕ. ὄρᾳς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς; / ΧΟ. ὀρῶ ὀρῶ. / ΞΕ. τόνδε τ' οἰστοδέγμονα / ΧΟ. τί τόδε λέγεις σεσωμένον;*¹⁴¹ ενσωματώνει την παραδοσιακή φόρμουλα του θρήνου για τις πόλεις. Κατά συνέπεια, η ενότητα αυτή καταδεικνύει ότι ο Αισχύλος αξιοποιεί τον συγκεκριμένο *κοινό τόπο*

¹³⁸ Suter (2003: 3).

¹³⁹ Όπως σημειώνει η Prezoto (2022: 139), η τελετουργική υποχρέωση να απευθυνθούν οι θρηνοδοί στους νεκρούς εκπληρώνεται εδώ μέσω των ερωτήσεων του χορού για τη μοίρα των επιφανέστερων πολεμιστών, οι οποίοι κατονομάζονται ρητά στους στ. 957–960 (*Φαρανδάκης, Σούσας, Πελάγων, Δοτάμας, Ἀγαβάτας, Ψάμμις*), πράγμα που επιτρέπει επίσης την εξύμνησή τους μέσω χαρακτηριστικών επιθέτων (στ. 957–970: *ἀγαθός, ἄναξ, εὐπάτωρ*).

¹⁴⁰ Βλ. Alexiou (2002: 155)· βλ. και Αρβανίτη (2011: 108), όπου επισημαίνεται ότι οι ερωτήσεις που εισάγονται με το «*ποῦ*» συνοδεύονται συστηματικά από την απαρίθμηση ονομάτων επιφανών Περσών πολεμιστών, ἤδη χαμένων. Τέτοιου είδους ερωτήσεις δεν αποβλέπουν σε πραγματολογική απάντηση, αλλά συγκροτούν κατεξοχήν ρητορικό σχήμα, στο οποίο η αναμενόμενη απόκριση είναι σιωπηρά δεδομένη: «*έχει πεθάνει, έχει χαθεί, δεν είναι πλέον παρών*».

¹⁴¹ Παραθέτω την μετάφραση του Γρυπάρη: *ΞΕΡΞΗΣ: Πώς όχι; ω χτύπημα βαρύ, τόσοι στρατός να μου χαθεί! / ΧΟΡΟΣ: Τί δεν εχάθη απ' την πολλή τη δύναμη την Περσική! / ΞΕΡΞΗΣ: Βλέπεις τί μένει τώρα πια απ' τη δική μου αρματωσιά. / ΧΟΡΟΣ: Το βλέπω, βλέπω, ναι! / ΞΕΡΞΗΣ: Και τη σαϊτοδόχ' αυτή / ΧΟΡΟΣ: Τί λες ακόμα έχει σωθεί;*

ως δομικό εργαλείο του θρήνου, σε συμφωνία με τα διαγνωστικά κριτήρια που έχει περιγράψει η Wright.

Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά και ο στίχος 937, όπου ο Χορός των γερόντων ονομάζει το άσμα «Μαριανδυνό μοιρολόι». Στην αρχαιότητα, γνωρίζουμε πως υπήρχε μεγάλη συζήτηση για τα μαριανδυνά τελετουργικά του επιτάφιου θρήνου.¹⁴² Όπως επισημαίνουν οι μελετήτριες Bachvarova και Dutch,¹⁴³ οι Μαριανδυνοί ήταν άνθρωποι γνωστοί για τον τελετουργικό τους θρήνο, ο οποίος εκτελούνταν με την συνοδεία αυλού και σε Ιωνικό ρυθμό, όπως μας γίνεται γνωστό από τα αρχαία σχόλια στον Αισχύλο.¹⁴⁴ Επιπροσθέτως, μάλλον υπονοείται από τον ποιητή η συνοδεία αυλού κατά

¹⁴² Rosenbloom (2023: 192). Επισημαίνεται πως οι Μαριανδυνοί εκτελούσαν θρήνο για τον χαμό ενός νέου βασιλιά, που είχε τα ονόματα Μαριανδυνός, Βόρμος ή Βόριμος. Ο Χορός τονίζει πως θα βγάλει δυσοίωνη φωνή *Μαριανδυνού θρηνητήρος*, διότι αυτό το τραγούδι είχε παγιωθεί ως παροιμιώδες παράδειγμα θρηνητικού άσματος με συνοδεία διαύλου. Αναλυτικότερα για τον θρήνο των Μαριανδυνών, βλ. Alexiou (2002: 118-122)· βλ. Ταμβάκη (1940: 116), όπου υπογραμμίζεται ότι με τη συγκεκριμένη φράση ο ποιητής παραπέμπει σε θρηνητικό άσμα των Μαριανδυνών, το οποίο, με αφορμή τον θάνατο του Βόρμου, πραγματευόταν τη ματαιότητα και την παροδικότητα της ανθρώπινης ζωής.

¹⁴³ Bachvarova & Dutch (2016: 96)· Garvie (2009: 347-348).

¹⁴⁴ Βλ. Dindorf (1832: 498) και Dähnhardt (1894: 252), όπου ο αρχαίος Σχολιαστής υπογραμμίζει τη σχέση του Μαριανδυνού με τους θρηνωδούς, υπογραμμίζοντας ότι η ειδική ικανότητα στη θρηνωδία ήταν χαρακτηριστικό τους. Αναφέρει επίσης ότι οι αυλοί που ονομάζονται Μαριανδυνοί εξειδικεύονται στην εκτέλεση θρηνών. (*Μαριανδυνού ως των Μαριανδυνών θρηνωδών ὄντων. καὶ αὐλοὶ δέ τινες λέγονται Μαριανδυνοὶ ἐπιτηδειότητα ἔχοντες πρὸς θρήνους*). Επιπλέον, σύμφωνα με την μελέτη της Alexiou (2002: 119), «δύο σχόλια στο σχετικό χωρίο των Περσών επισημαίνουν πως ο ιστορικός του Ιου αἰ. π.Χ. Καλλίστρατος επιβεβαιώνει πως ο θρήνος των Μαριανδυνών αυλητῶν συνεχιζόταν ακόμη στην εποχή του»· πρβλ. και Τσαντσάνογλου (1975: 163), ο οποίος σημειώνει ότι για τους Μαριανδυνούς και για την επιτηδειότητά τους στα μοιρολόγια διαθέτουμε τις πληροφορίες του Σχολιαστή, ο οποίος αντλεί από τον ιστορικό Δομίτιο Καλλίστρατο (FGrHist 433 F 3): *Καλλίστρατος ἐν δευτέρῳ περὶ Ηρακλείας Τίτιου τρεῖς παῖδας εἶναι, Πριόλαν, Μαριανδυνόν, Βῶρμον, ὃν κυνηγετοῦντα ἀπολέσθαι, καὶ μέχρι νῦν Μαριανδυνούς ἀκμῇ θέρουσ θρηνεῖν αὐτόν. τὸν δὲ Μαριανδυνόν αὐξῆσαι μάλιστα τὴν θρηνητικὴν αὐλωδίαν καὶ διδάξει Ὑαγνιν τὸν Μαρσύου πατέρα. καὶ αὐλοὶ δὲ τινὲς εἰσι Μαριανδυνοὶ ἐπιτηδειότατα ἔχοντες εἰς τὰς θρηνωδίας καὶ τὸ περιφερόμενον αὐλεῖ Μαριανδυνοῖς καλάμοις κρούων Ἰαστί*. Σύμφωνα με το σχετικό απόσπασμα, ο Καλλίστρατος αναφέρει ότι ο Τίτιος είχε τρεις γιους — τον Πριόλαν, τον Μαριανδυνό και τον Βῶρμον— εκ των οποίων ο τελευταίος πέθανε κατά το κυνήγι και θρηνείται έως και σήμερα από τους Μαριανδυνούς κατά την κορύφωση του θέρους. Ο δε Μαριανδυνός φέρεται να ανέπτυξε ιδιαίτερος τη θρηνητική αυλητική τέχνη και να τη διδάξε στον Ὑαγνιν. Επιπλέον, γίνεται λόγος για αυλούς αποκαλούμενους Μαριανδυνούς, οι οποίοι θεωρούνται ιδιαιτέρως κατάλληλοι για την εκτέλεση θρηνωδίων, καθώς και για θρηνητική αύληση με τη χρήση των

την εκτέλεση αυτού του τελετουργικού θρήνου. Επομένως, στη διατύπωση αυτή της φράσης ενυπάρχει η υπόρρητη αναφορά σε μουσικούς όρους, που αποτελούν αυτοσχόλια μουσικής καθοδήγησης και ενισχύουν, υπό μία έννοια, την μουσική εικονοποιΐα του χωρίου.¹⁴⁵

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Calame επισημαίνει ότι η αναφορά στους Μαριανδυνούς ενεργοποιεί ένα ευρύτερο σύνολο θρηνητικών μουσικο-τελετουργικών συνεκδοχών, μέσα στο οποίο ο δραματικός Χορός εντάσσει τη δική του εκφορά σε ήδη αναγνωρίσιμα παραδοσιακά σχήματα επιτάφιου θρήνου, αντλώντας από ένα πολιτισμικά κωδικοποιημένο ρεπερτόριο πένθιμης επιτέλεσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εντοπίζεται ένα είδος *choral projection*, όπου ο δραματικός Χορός υπερβαίνει την άμεση ταυτότητά του και «προβάλλει» τη φωνή του σε ένα άλλο πολιτισμικό και μουσικό σύστημα θρήνου, υιοθετώντας συμβατικά γνωρίσματα μιας ξένης αλλά αναγνωρίσιμης θρηνητικής παράδοσης.¹⁴⁶

Παράλληλα, στον στίχο 946 (α' αντιστροφή) απαντά ο σημαίνων όρος *πενθητήρος*, ο οποίος, όπως έχει παρατηρήσει η Hall, είναι σημασιολογικά, μετρικά, μορφολογικά και φωνολογικά ταυτόσημος με τον όρο *θρηνητήρος* που καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση στην α' στροφή (στ. 937),¹⁴⁷ δημιουργώντας ομοιοκαταληξία και συμμετρία. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία: η ταύτιση θέσης, κατάληξης και μετρικής αξίας των δύο όρων υποδηλώνει συνειδητή ποιητική επιλογή, η οποία εντάσσεται στη δομική οργάνωση του κομμού. Μέσω αυτής της ηχητικής και μετρικής αντιστοιχίας, ο ποιητής επιτυγχάνει την ενίσχυση της αυτοαναφορικής διάστασης του κομμού, καθώς

λεγόμενων Μαριανδυνών καλάμων. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι πρόκειται για μία διακριτή και φημισμένη στην αρχαιότητα μορφή θρηνητικής αύλησης· συνεπώς, δεν αποκλείεται στον θρήνο των *Περσών* η φράση *Μαριανδυνού θρηνητήρος* να παραπέμπει όχι σε πρόσωπα, αλλά σε συγκεκριμένο είδος αυλητικής συνοδείας.

¹⁴⁵ Η μετάφραση του Γρυπάρη («σκοπό Μαριανδυνού θα βγάλω μοιρολόγου») αποδίδει πληρέστερα τη μουσική εικονοποιΐα του Μαριανδυνού θρήνου (σκοπός = μελωδία, εκτέλεση), σε σχέση με τη μετάφραση του Μουλλά: «το θρήνο πνίγω μες το δάκρυ σαν μοιρολόι Μαριανδυνό».

¹⁴⁶ Βλ. Calame (2024: 101), ο οποίος αναφέρει ακόμη ότι η επίκληση του θανάτου του Θράκα ήρωα Βόρμου προκαλεί τις επιτελεστικές εκφωνήσεις των χορευτών, οι οποίοι δηλώνουν ότι πρόκειται να επιδοθούν σε τελετουργικό θρήνο. Οι αυτοαναφορικές αυτές προτροπές για την έναρξη ενός θρήνου, που διατρέχουν το πρώτο στροφικό ζεύγος, ακολουθούνται πράγματι από ένα χορικό άσμα πένθους· στην παρατήρηση του Calame αναφέρεται και η González (2022: 8, σημ. 17).

¹⁴⁷ Hall (1996: 171)· Garvie (2009: 348).

οι όροι *πενθητήρος* – *θρηνητήρος* λειτουργούν ως δείκτες ειδολογικού προσδιορισμού, επικυρώνοντας το θρηνητικό περιεχόμενο του κομμού.

Η ποιητική συγκρότηση του θρήνου αποτυπώνεται και στη χαρακτηριστική αλλαγή του μέτρου και της δομής στο δεύτερο μισό του κομμού. Στην αρχή ο θρήνος εκτυλίσσεται σε τρία στροφικά ζεύγη (908-1001), τα οποία συντίθενται από αναπαίστους και ιωνικά μέτρα,¹⁴⁸ ενώ τα επόμενα στροφικά ζεύγη, μέχρι το τέλος του κομμού, αποτελούνται από λυρικούς ιάμβους (1002-1078).¹⁴⁹ Γίνεται σαφές ότι η αφηγηματική και μουσική ευρύτητα των αρχικών στροφικών ενοτήτων μεταπλάθεται σε μία λυρική διστιχομυθία, όπου ο θρήνος ανάμεσα στον Χορό και τον Ξέρξη εκφράζεται με λακωνικότητα.¹⁵⁰ Η Παπάζογλου συνδέει την αλλαγή στο μέτρο και στη δομή και με ένα επιπλέον κρίσιμο στοιχείο· τη δυναμική που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό, η οποία, σύμφωνα με την ίδια, φέρει χαρακτήρα πολιτικής διαπραγμάτευσης: η μεταβολή στη μετρική οργάνωση του κομμού σηματοδοτεί και την παράλληλη μετατόπιση των σχέσεων εξουσίας, καθώς συμπίπτει με τη βαθμιαία πολιτική συμφιλίωση ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό.¹⁵¹ Έτσι, ενώ στο πρώτο μισό του κομμού ο Χορός φαίνεται με σχεδόν στασιαστική διάθεση να ασκεί σοβαρή κριτική στον Ξέρξη για την προσωπική του ευθύνη για την πανωλεθρία, στη συνέχεια ο νέος βασιλιάς καταφέρνει να κατακτήσει το ρόλο ενός μουσικού, και συνάμα,

¹⁴⁸ Burian & Shapiro (2009: 105).

¹⁴⁹ Για λεπτομερή μετρική ανάλυση του κομμού, βλ. Hall (1996: 185-188).

¹⁵⁰ Βλ. Burian & Shapiro (2009: 108), όπου επισημαίνεται ότι από αυτό το σημείο μέχρι το τέλος του έργου, ο Ξέρξης και ο Χορός συνομιλούν πλέον κυρίως σε επίπεδο στίχου προς στίχο, και όχι στροφής προς στροφή· στην ανταλλαγή λόγων ανάμεσα στους δύο σε μορφή στιχομυθίας αναφέρεται και ο Calame (2024: 103), ο οποίος σημειώνει ότι καλύπτει τα τελευταία στροφικά ζεύγη και την έξοδο, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει ότι η ενότητα αυτή διακόπτεται συνεχώς από κραυγές θρήνου και οδύνης, οι οποίες εντείνονται σταδιακά προς το τέλος.

¹⁵¹ Παπάζογλου (2022: 31-34). Ήδη ο Avery (1064: 181) είχε επισημάνει τη σταδιακή μεταβολή στη σχέση ανάμεσα στον Ξέρξη και τον Χορό, παρατηρώντας τη μετάβαση από έναν συγκρουσιακό τόνο σε μια μορφή σύγκλισης και προοδευτικής «συμφιλίωσης» μεταξύ τους, η οποία εκφράζεται τόσο με την επανάληψη ίδιων λέξεων (στ. 1003-1004: *βεβᾶσι* – *βεβᾶσι*) όσο και με την άμεση ανταπόκριση του Χορού στα λόγια του Ξέρξη (στ. 1002–1003, 1008–1009). Η προσέγγιση της Παπάζογλου αναπτύσσεται περαιτέρω γύρω από αυτή την παρατήρηση, ερμηνεύοντάς τη ειδικότερα υπό το πρίσμα της πολιτικής διάστασης και διαπραγμάτευσης.

πολιτικού *ἐξάρχοντος*¹⁵² και να τους εξουσιάζει.¹⁵³ Θεωρούμε, μάλιστα, ότι με αυτή την αλλαγή διαφαίνεται η οργανωτική βούληση του ποιητή, καθώς γνωστοποιεί ότι από εδώ και στο εξής η δομική οργάνωση του κομμίου θα μεταβληθεί σε έναν λυρικό διάλογο. Σύμφωνα με την Horman,¹⁵⁴ το δεύτερο μισό του κομμίου «προσεγγίζει την σχέση Χορού και *χορηγού*, που προσδιορίζει την μελική ποίηση».¹⁵⁵

Όπως σημειώνει η Παπαδογιαννάκη,¹⁵⁶ «από τον στίχο 1038 και εξής η γλώσσα γίνεται περισσότερο θρηνητική και περιγράφονται οι θρηνητικές χειρονομίες του Χορού». Από το σημείο αυτό και εξής, ο Ξέρξης αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του θρηνητικού σκηνικού, δίνοντας ρητές κατευθύνσεις στον Χορό, ο οποίος υπακούει πειθήνια στις προσταγές του.¹⁵⁷ Η επανειλημμένη χρήση της προστακτικής στους στίχους 1038: *δίαينه διάينه [...]* *πρὸς δόμους δ' ἴθι*, «κλάψε κλάψε [...] και πήγαινε προς το παλάτι», 1040, 1048, 1067: *βόα*, «κόψε στριγγό βουητό»,¹⁵⁸

¹⁵² Τον όρο *ἐξάρχων* χρησιμοποιεί και η Παπαδογιαννάκη (2005: 81) επισημαίνοντας ότι εκείνος είτε υπαγορεύει τις θρηνητικές εκφωνήσεις και κινήσεις είτε εκφέρει λόγια τα οποία ο Χορός αναλαμβάνει να επαναλάβει, συγκροτώντας τον κατ' εξοχήν αντιφωνικό χαρακτήρα της ενότητας· βλ. Prezotto (2022: 146), όπου επισημαίνεται ότι στην εν λόγω σκηνή ο Ξέρξης αναδεικνύεται ως «κυρίαρχος» και ρυθμιστής του θρήνου, καθοδηγώντας τον Χορό στην εκτέλεση των προσταγών του με ένταση· βλ. και Burian & Shapiro (2009: 108)· Calame (2024: 104).

¹⁵³ Horman (2013: 72), όπου αναφέρεται ότι στο δεύτερο μισό του θρήνου, ο Χορός μεταθέτει την ενοχοποίηση από τον Ξέρξη στους *δαίμονες* (στ. 1005: *ἰὼ ἰὼ δαίμονες*). Επίσης, υπογραμμίζεται το γεγονός πως αυτή η πολιτική συμφιλίωση του Χορού και του Ξέρξη, συμπίπτει με την αλλαγή στην μετρική οργάνωση του κομμίου· βλ. επίσης Ιακώβ & Αδάμος (2005: 439), όπου σχολιάζουν πως ο θρήνος παίρνει μορφή διαλόγου και ο Ξέρξης είναι ο *ἐξάρχων* του θρήνου.

¹⁵⁴ Horman (2013: 72-73).

¹⁵⁵ Πρβλ. Πέρσες, 1042: *μέλος*.

¹⁵⁶ Παπαδογιαννάκη (2005: 78).

¹⁵⁷ Βλ. Di Benedetto (1978: 29), ο οποίος επισημαίνει ότι στον κομμό ανιχνεύονται εκφραστικά σχήματα που πιθανότατα ανάγονται σε παλαιότερες μορφές επιτάφιου θρήνου· συγκεκριμένα, αναδεικνύεται μια δομή κατά την οποία ο υποκριτής διατυπώνει επιταγές θρηνητικής συμπεριφοράς (όπως προτροπές για κλάμα, κραυγή και θρήνο), ενώ ο Χορός τις πραγματώνει· βλ. και Burian & Shapiro (2009: 108)· βλ. επίσης McCallum – Barry (2023: 171), όπου περιγράφεται η κλιμάκωση του κομμίου σε εντονότερες εκφράσεις θρήνου, με τον Ξέρξη να καθοδηγεί τον Χορό μέσω επιτακτικών προτροπών σωματικής και φωνητικής εκδήλωσης πένθους.

¹⁵⁸ Εδώ επιλέγεται η μετάφραση του Γρυπάρη, καθώς αναδεικνύει τη προστακτική *βόα*.

1042: ἵν' ἔμελος ὁμοῦ τιθεῖς, «ξεφώνησε με σπαραχτή φωνή μαζί μου»,¹⁵⁹ 1046: ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἔμην χάριν, «χτύπα, χτύπα το στήθος σου! Κλάψε για μένα!»,¹⁶⁰ 1050: ἐπορθίαζέ νυν γόοις, «δυνάμωσε τα βογγητά σου!», 1054: καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον,¹⁶¹ «χτύπα το στήθος σου! Πες μοιρολόγια Μυσιανά!», 1056: καὶ μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα, «ξερίζωσε τ' άσπρα σου γένεια!», 1058: αὐτεῖ δ' ὄζυ, «κράξε στριγγιά!»,¹⁶² 1064: διαίνου δ' ὄσσε, «στα μάτια σου βροχή το δάκρυ!», 1073: γοῶσθ' ἄβροβάται, «κλαίοντας προχώρα με βήμα απαλό!», είναι δηλωτική του ηγετικού ρόλου που έχει αναλάβει ο Ξέρξης.¹⁶³

Ο τρόπος που επιλέγει ο ποιητής να δείξει ότι ο Ξέρξης θα λειτουργήσει ως ἑξάρχων του Χορού, προσφέρει μία εντυπωσιακή σκηνική εικόνα, καθώς ο νέος βασιλιάς πια ελέγχει όχι μόνο τη φωνή (φωνητικές διακυμάνσεις), αλλά και το σώμα

¹⁵⁹ Αξιοποιώ τη μετάφραση του Γρυπάρη, καθώς αποδίδει ακριβέστερα την προστακτική ἵν' ἔ. Ο Μουλλάς μεταφράζει: «μαζί μου πες το μοιρολόι σου».

¹⁶⁰ Και η μετάφραση του Γρυπάρη αποδίδει πολύ εύστοχα την προσταγή για αυτοτραυματισμό: «σπάραξε, δέρνου, στέναζε για χάρη μου».

¹⁶¹ Βλ. Hall (1996: 176), όπου αναφέρεται ότι οι Μυσοί και οι Φρύγες ήταν οι λαοί που επιδίδονταν περισσότερο σε θρηνητικά άσματα· βλ. Ταμβάκη (1940: 125), όπου το «Μύσιον» ορίζεται ως «μέλος θρηνητικόν»· Παράλληλα, οι Burian & Shapiro (2009: 109) αναφέρουν πως οι Μύσιοι της Μικράς Ασίας, όπως και οι Μαριανδυνοί, ήταν γνωστοί στην αρχαιότητα για τον έντονα παθιασμένο τρόπο θρηνητικής εκφοράς τους, στοιχείο που μπορεί να λειτουργεί ως έμμεση ένδειξη των εκτελεστικών και σκηνικών προθέσεων του ποιητή για την απόδοση της τελικής αυτής σκηνής. Επομένως, η χρήση του συγκεκριμένου αυτοαναφορικού όρου υπογραμμίζει τον θρηνητικό χαρακτήρα του άσματος και ενδέχεται να λειτουργεί ως ενσωματωμένη σκηνοθετική υπόδειξη, κατευθύνοντας τον τρόπο φωνητικής και σωματικής εκφοράς του Χορού.

¹⁶² Ο Γρυπάρης αποδίδει «κόψε **οξειά** ξανά **στριγγιά**», μεταφέροντας στο μετάφρασμά του την υψηλή φωνητική διακύμανση.

¹⁶³ Ο Avery (1964: 182) επισημαίνει ότι ήδη από την αρχή της έκτης στροφής διαφαίνεται μια σαφής μεταβολή στη στάση του Ξέρξη. Ο στίχος 1039 (δίαινε δίαινε [...] πρὸς δόμους δ' ἴθι) περιέχει τρεις προστακτικές με τις οποίες εγκαινιάζεται μια αδιάκοπη ακολουθία εντολών έως το τέλος του έργου. Ο Ξέρξης καλεί τον Χορό να εκφράσει τον θρήνο και να επιστρέψει στο παλάτι, ενώ εκείνος ανταποκρίνεται άμεσα (στ. 1039). Στους επόμενους στίχους, σχεδόν κάθε παρέμβασή του (με εξαίρεση τις δύο τελευταίες) περιέχει μια νέα διαταγή, την οποία ο Χορός εκτελεί χωρίς αντίρρηση. Έτσι, από τον στ. 1038 και εξής, ο Ξέρξης εμφανίζεται να ελέγχει πλήρως τη σκηνική δράση, σε αντίθεση με την προηγούμενη εικόνα του, όπου οι προστακτικές ήταν σχεδόν ανύπαρκτες. Παράλληλα, η ντροπή και οι αναφορές στον θάνατο υποχωρούν, ενώ ο Χορός παύει να τον επικρίνει και ακολουθεί πειθήνια την καθοδήγησή του, γεγονός που αναδεικνύει τον πρωταγωνιστικό του ρόλο στη διαμόρφωση του θρήνου.

του μοιρολογιού (σωματικές κινήσεις).¹⁶⁴ Για ακόμη μία φορά, όπως επισημαίνει η Αλεξοπούλου,¹⁶⁵ «το σώμα, με όλες τις δυνατότητες έκφρασής του, συμβάλλει στην οπτικοποίηση του λόγου». Συγκεκριμένα, ο ποιητής μέσω των εντολών του Ξέρξη προσφέρει στον στίχο 1050 ενδοδραματική καθοδήγηση που αφορά στη *φωνητική ένταση*: *έπορθιάζέ νυν γόοις*, «ξεφώνησε πιο σπαραχτά λοιπόν και πιο δυνατά»¹⁶⁶ και στον στίχο 1058: *άυτει δ' όζύ*, «κράξε στριγγά!». Με τους παραπάνω στίχους κατατίθεται και ένα μεταθεατρικό σχόλιο για τον υψηλό τόνο φωνητικής έκφρασης του Χορού.¹⁶⁷ Παράλληλα, ανιχνεύουμε και μία καθοδήγηση για την αντιφωνική εκτέλεση του θρήνου,¹⁶⁸ η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται emphaticά τρεις φορές, δηλαδή στους στίχους 1040, 1048 και 1066: *βόα νυν αντίδουπά μοι*, «να ' ναι η φωνή σου ηχώ στο θρήνο μου!». ¹⁶⁹ Ο στίχος παρουσιάζει ποιητολογικό ενδιαφέρον, καθώς αναφέρεται στην ίδια την αντιφωνική μορφή του θρήνου, την στιγμή της εκτέλεσής του.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Bachvarova & Dutsch (2016: 100)· Hopman (2013: 73)· Burian & Shapiro (2009: 108), οι οποίοι υπογραμμίζουν ότι η μεταβολή του τρόπου άσματος συνοδεύεται από εντατικοποίηση της σκηνικής δράσης, η οποία κορυφώνεται σε ακραίες εκδηλώσεις σωματικού θρήνου, όπως το χτύπημα του στήθους, το τράβηγμα των μαλλιών και το σχίσσιμο των ενδυμάτων.

¹⁶⁵ Αλεξοπούλου (2015: 147).

¹⁶⁶ Αξιοποιώ εδώ την μετάφραση του Γρυπάρη, η οποία αποδίδει την κλιμάκωση της φωνητικής έντασης χρησιμοποιώντας συγκριτικό βαθμό: «πιο σπαραχτά και πιο δυνατά».

¹⁶⁷ Η παρατήρησή μου σχετικά με το θέμα της χρήσης μεταθεατρικής ορολογίας από τον ποιητή βασίζεται στην εργασία της Γκαστή (2021: 108).

¹⁶⁸ Όπως παρατηρεί και η Μπριάκου (2024: 153), ο λόγος των προσώπων του δράματος παρέχει τη δυνατότητα ανασύστασης των συνθηκών σκηνικής πραγμάτωσης της εκάστοτε σκηνής στο πλαίσιο της αρχαίας παράστασης. Η διαπίστωση αυτή βρίσκει εύστοχη εφαρμογή στη φράση *βόα νυν αντίδουπά μοι* (στ. 1040, 1048, 1066), όπου ο λόγος του προσώπου λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκηνική οδηγία: η ίδια η φράση καθοδηγεί την αντιφωνική εκτέλεση του θρήνου τη στιγμή της πραγματοποίησής του· η Παπαδογιαννάκη (2005: 78), σημειώνει ότι η προστακτική διατύπωση του Ξέρξη στον στ. 1040 (*βόα νυν αντίδουπά μοι*), η οποία επανέρχεται στους στ. 1048 και 1066, συνιστά σαφή ένδειξη της αντιφωνικής μορφής που προσλαμβάνει ο θρήνος. Η μορφή αυτή θεωρείται ότι έχει ασιατική προέλευση.

¹⁶⁹ Για τον αντιφωνικό κλαυθμό, βλ. Garvie (2009: 364).

¹⁷⁰ Αναφορικά με την αντιφωνία, βλ. Suter (2003: 3)· βλ. και Gurd (2014: 133), όπου υπογραμμίζεται πως ο όρος *αντίδουπα* λειτουργεί ως ενδοκειμενικός δείκτης του αντιφωνικού θρήνου και επιτρέπει την εναλλαγή στίχων ανάμεσα στον Ξέρξη και στον Χορό· βλ. ακόμη και Belloni (1988: 285), ο οποίος αναφέρει ότι τα λόγια του Χορού πράγματι εκφέρονται αντιφωνικά σε σχέση με τις υποδείξεις του Ξέρξη, επιβεβαιώνοντας την αντιφωνική δομή.

Έντονο ενδιαφέρον προκαλεί και ο στίχος 1046: *ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν*, «χτύπα, χτύπα το στήθος σου! Κλάψε για μένα!». Οι μελετητές πιστεύουν πως η έκφραση αυτή συνοδευόταν με μία κίνηση των χεριών,¹⁷¹ μιμητική της ρυθμικής κωπηλατικής κίνησης. Η αρχική σημασία του ρήματος *ἔρεσσω*¹⁷² είναι «κωπηλατώ» και υποστηρίζεται ότι η χρήση αυτού του σημαίνοντος όρου από τον Αισχύλο δεν είναι τυχαία, αλλά συνδέεται με τη διαταγή του Ξέρξη προς τους άνδρες, κατά τη διάρκεια της μάχης, να κωπηλατούν πιο γρήγορα.¹⁷³ Το βέβαιο είναι πως ο όρος *ἔρεσσε* είναι δηλωτικός της έντονης κίνησης του των χεριών του Χορού, γι' αυτό υποστηρίζουμε πως αποτελεί εσωτερικό δείκτη κινησιολογίας, που προσδιορίζει τον τρόπο επιτέλεσης.¹⁷⁴ Ο Αισχύλος, λοιπόν, αξιοποιεί έναν σημαίνοντα ρηματικό τύπο, ώστε να δημιουργήσει νοερά ένα οπτικοακουστικό αποτέλεσμα, εκφράζοντας έτσι την αισθητική του αυτεπίγνωση, ενώ ταυτόχρονα εισάγει έναν δείκτη επιτέλεσης.

Σημαντικές είναι και οι ενδοδραματικές οδηγίες, που αφορούν στον αυτοτραυματισμό του θρηνωδού κατά τον θρήνο. Συγκεκριμένα, στον στίχο 1056 ο Αισχύλος εισάγει μία σκηνοθετική οδηγία, δια στόματος Ξέρξη, για το τράβηγμα της γενειάδας των θρηνωδών: *καὶ μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα*, «ξερίζωσε τὰ ἄσπρα σου γένεια!». ¹⁷⁵ Άλλη μία αναφορά για το τράβηγμα μαλλιών εντοπίζεται στους

¹⁷¹ Garvie (2009: 365).

¹⁷² *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, λ. *ἔρεσσω*.

¹⁷³ Πρβλ. Πέρσες, 422: *φυγῇ δ' ἀκόσμως πᾶσα ναῦς ἡρέσσετο*. Εδώ, για τα λόγια του αγγελιαφόρου ο ποιητής χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα (*ἡρέσσετο*), ώστε να περιγράψει την άτακτη υποχώρηση του Ξέρξη. Βλ. επίσης την μελέτη του Rosenbloom (2023: 205-206).

¹⁷⁴ Βλ. Σαμπατακάκης (2019: 146-147)· για τις θρηνητικές εκδηλώσεις, βλ. και Αρβανίτη (2011: 108-109), όπου επισημαίνεται ότι στον στ. 1046 (*ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν*) ο Ξέρξης εξωθεί τον Χορό σε πράξη σωματικής αυτοπλήγωσης, δηλαδή στο χτύπημα του στήθους, πράξη που συνιστά τυπολογικό γνώρισμα του τελετουργικού θρήνου και εντάσσεται στο ευρύτερο φάσμα των χειρονομιών σωματικής εκδήλωσης του πένθους. Η ίδια αναφέρει ότι και στο νεότερο μοιρολόι οι χειρονομίες που συνοδεύουν τον θρήνο είναι παρόμοιες.

¹⁷⁵ Τυπικές προτροπές σε θρηνητικές εκδηλώσεις, όπως κλάμα, κραυγή και θρήνο, καθώς και αντίστοιχες σωματικές χειρονομίες (χτύπημα στο στήθος, ξερίζωμα γενειών, σχίσσιμο του πέπλου, μάδημα των μαλλιών), ανιχνεύει στον κομμό ο Di Benedetto (1978: 29), συνδέοντάς τες με παλαιότερες μορφές επιτάφιου θρήνου· παράλληλα, ο Rosenbloom (2023: 206) αναφέρει πως ο Ξέρξης προστάζει τους γέροντες κυριολεκτικά να «εκπορθήσουν» (*πέρθε*) τα λευκά τους γένια· για την υπαγόρευση των σωματικών χειρονομιών που συνοδεύουν τον θρηνητικό λόγο, βλ. και Παπαδογιαννάκη (2005: 78-79), η οποία επισημαίνει ότι ο Ξέρξης καθοδηγεί ρητά τον Χορό σε πράξεις σωματικού σπαραγμού: το

στίχους 1062-63: *καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν*, «κλάψε το στράτευμα! Μάδησε τα μαλλιά σου!». ¹⁷⁶ Τέλος, ο Ξέρξης δίνει την εντολή στο Χορό: *γοᾷσθ' ἄβροβάται*, «κλαίοντας προχώρα με βήμα απαλό.». Όπως γίνεται αντιληπτό, και εδώ

χτύπημα του στήθους (στ. 1054: *καὶ στέρν' ἄρασσε καὶ ἐπιβόα τὸ Μύσιον*), το μάδημα της γενειάδας (στ. 1056: *καὶ μοι γενεῖον πέρθε λευκὴν τρίχα*), το σχίσσιμο του ενδύματος (στ. 1060: *πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῇ χειρῶν*) και το τράβηγμα των μαλλιών με παράλληλη θρηνωδία (στ. 1062: *καὶ ψάλλ' ἄθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν*). Η ίδια αναφέρει επίσης ότι οι χειρονομίες αυτοτραυματισμού — το χτύπημα στο στήθος, το σχίσσιμο του πέπλου, το ξερίζωμα των μαλλιών — συνιστούν καθιερωμένα τελετουργικά σχήματα θρήνου, εικονογραφικά και λογοτεχνικά τεκμηριωμένα ήδη από τον 6ο αι. π.Χ. Για παραστάσεις σε αγγεία βλ. Shapiro (1991)· στο ίδιο πλαίσιο, ο Calame (2024: 104) παρατηρεί ότι το έβδομο και τελευταίο στροφικό ζεύγος περιγράφει, μέσα από τις εντολές που απευθύνει ο Ξέρξης στον Χορό, τις τελετουργικές κινήσεις που συνοδεύουν τον θρήνο.

¹⁷⁶ Πράξεις αυτοτραυματισμού στο πλαίσιο του τελετουργικού θρήνου καταγράφονται επίσης στη μελέτη της Suter (2003: 8)· βλ. και Αρβανίτη (2011: 109), όπου υπογραμμίζει ότι στο τελευταίο τμήμα του κομμού το σώμα αναδεικνύεται σε κεντρικό εκφραστικό όργανο της θρηνητικής έκφρασης, όπως καταδεικνύουν οι τυπολογικά παγιωμένες χειρονομίες του θρήνου· η ίδια αναφέρει το χτύπημα του στήθους (στ. 1046, 1054, κλπ.), το σκίσιμο των ενδυμάτων (στ. 1060), το μάδημα των μαλλιών (στ. 1063)· βλ. και τη μελέτη της Ντουσιοπούλου (2020: 38), όπου, με βάση παραστάσεις της μελανόμορφης και ερυθρόμορφης αγγειογραφίας, τεκμηριώνεται η ένταση και ο εκστασιακός χαρακτήρας των κινήσεων των θρηνωδών κατά τη τελετουργία του θρήνου (πρόταξη χεριού προς τον νεκρό, κτύπημα κεφαλής, τράβηγμα μαλλιών, σχίσσιμο ενδυμάτων και γενικότεροι αυτοτραυματισμοί ως τελετουργικές πρακτικές). Ειδικότερα, για το κτύπημα του στήθους, η Ντουσιοπούλου παραπέμπει στον Kurtz–Boardman (1994: 98, 135) και Lévy (1994: 120), ενώ για την απόδοση κόκκινου χρώματος στα μάγουλα ως ένδειξη αυτοτραυματισμού στηρίζεται στους Kurtz (1984: 327), Shapiro (1991: 634) και Lévy (1994: 120)· πρβλ. επίσης τα αρχαιολογικά τεκμήρια που παρατίθενται: ερυθρές γραμμές σώζονται στα μάγουλα πλαστικών θρηνωδών σε μελανόμορφη τράπεζα (περ. 580 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. κατ. 45, 182). Ανάλογες κόκκινες γραμμές εντοπίζονται και στο δεξί μάγουλο πλήλινου ειδωλίου θρηνωδού, που χρονολογείται στα 630-620 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στη Θήρα, (Αρχαιολογικό Μουσείο Θήρας, αρ. 392, αρ. κατ. 180). Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι οι πράξεις αυτοτραυματισμού (κτύπημα του στήθους, μάδημα μαλλιών, σχίσσιμο ενδυμάτων, χαράξεις στο πρόσωπο) δεν αποτελούν απλώς αυθόρμητες εκδηλώσεις πόνου, αλλά συνιστούν τυποποιημένες και επαναλαμβανόμενες χειρονομίες με σαφή τελετουργική λειτουργία. Η σύγκλιση επιστημονικών μαρτυριών και εικονογραφικών τεκμηρίων επιβεβαιώνει ότι το σώμα λειτουργεί ως κατεξοχήν φορέας της θρηνητικής έκφρασης, αναδεικνύοντας τον αυτοτραυματισμό σε βασικό και οργανικό στοιχείο του τελετουργικού θρήνου.

κατατίθεται ένα αυτοαναφορικό σχόλιο από τον ποιητή για τον τρόπο που αναμένεται να κινηθεί ο Χορός εγκαταλείποντας την ορχήστρα.¹⁷⁷

Τέλος, η ιδιαίτερη αυτεπίγνωση του χωρίου επιβεβαιώνεται και από τον στίχο 1042, όπου ο ποιητής αναφέρεται στην από κοινού (Ξέρξη – Χορού) εκτέλεση του κομμού. Πιο συγκεκριμένα, στον στίχο 1042: *ἵψε μέλος ὁμοῦ τιθείς*, «μαζί μου πες το μοιρολόι σου!» ο Αισχύλος με την έκφραση *ὁμοῦ τιθείς* παραπέμπει στο τυπικό χαρακτηριστικό του κομμού να άδεται από όλα τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, δηλαδή τους εκτελεστές (Χορός – Ξέρξης).¹⁷⁸ Με τον τρόπο αυτό, το κείμενο λειτουργεί ως φορέας σκηνοθετικής καθοδήγησης, καθιστώντας εμφανή τον έλεγχο του ποιητή επί της επιτελεστικής πραγμάτωσης. Έτσι, η Hall σημειώνει ότι τόσο η θρηνητική κραυγή *ὄτοτοτοτοί* στον στίχο 1043, όσο και αυτή στον στίχο 1051, πιθανότατα αποδίδονται ταυτοχρόνως από τον Ξέρξη και τον Χορό.¹⁷⁹ Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονιστεί και η συνειδητή χρήση της λέξης *μέλος*, η οποία λειτουργεί ως μεταποιητικό σήμα: ο όρος *μέλος* κατονομάζει ρητά την εκφερόμενη ενότητα ως οργανωμένο μουσικό σύνολο με συγκεκριμένη μετρική και μελωδική συγκρότηση, καθιστώντας εμφανή την ειδολογική του ταυτότητα.¹⁸⁰

Συνολικά, ο κομμός των *Περσών* παρουσιάζει έναν ιδιαίτερα υψηλό βαθμό επιτελεστικής αυτεπίγνωσης. Μέσα από ένα πυκνό δίκτυο σχολίων αυτοαναφορικής αιτιολογίας και εσωτερικών δεικτών, ο Αισχύλος δεν αναπαριστά απλώς έναν θρήνο, αλλά ενσωματώνει στο ίδιο το κείμενο στοιχεία που καθοδηγούν την επιτέλεσή του. Οι δείκτες αυτοί αφορούν τη φωνητική εκφορά, την κινησιολογία και τις τελετουργικές πρακτικές του πένθους, αλλά και την ίδια την τεχνική διάρθρωση του κομμού, την κατανομή των εκτελεστικών ρόλων μεταξύ Ξέρξη και Χορού, καθώς και τους

¹⁷⁷ Ο Garvie (2009: 369) νοηματοδοτεί τη λέξη *ἀβροβάται* ως εξής: ‘walking softly’ (or ‘luxuriously’). Επομένως, ενσωματώνεται μια σκηνοθετική οδηγία για τον τρόπο κίνησης του Χορού.

¹⁷⁸ Ιακώβ & Αδάμος (2005: 440).

¹⁷⁹ Η Hall (1996: 176) μάλιστα αναφέρει πως πιθανότατα το ίδιο ισχύει και για το αντίστοιχο *ὄτοτοτοτοί* στην ίδια μετρική θέση της αντιστροφής (στ. 1051): Garvie (2009: 365)· Hopman (2013: 73).

¹⁸⁰ Βλ. Calame (2024: 103), ο οποίος αποδίδει τον όρο *μέλος* ως «song» («cry out a song [*mélōs*] in tune with mine», στ. 1042), αναδεικνύοντας τον μουσικό και συγκροτημένο χαρακτήρα της εκφερόμενης ενότητας· η προτροπή αυτή εντάσσεται σε μια ακολουθία επιταγών (*βόα νυν ἀντίδουπά μοι.*, στ. 1040,) που καθιστούν εμφανή τον συντονιστικό ρόλο του Ξέρξη στη διαμόρφωση και εκτέλεση του κοινού θρηνητικού *μέλους*.

διαφορετικούς τρόπους μουσικής και φωνητικής έκφρασης, είτε μέσω ατομικής εκφοράς είτε μέσω ομαδικής συνεκφώνησης. Με τον τρόπο αυτό, ο ποιητής καθιστά ορατούς τους μηχανισμούς της δραματικής επιτέλεσης, μετατρέποντας τον κομμό σε προνομιακό πεδίο συνάντησης ποιητικής σύνθεσης και σκηνικής πραγμάτωσης. Τα αυτοαναφορικά αυτά στοιχεία δεν επιτελούν μόνο σκηνοθετική λειτουργία, αλλά παράλληλα αναδεικνύουν τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του θρήνου και του κομμού, προσδίδοντας στο χωρίο έναν έντονα μεταθεατρικό χαρακτήρα.

Κεφάλαιο 6ο: Από το κείμενο...στη σύγχρονη παράσταση

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η εξέταση της σκηνικής πραγμάτωσης του θρήνου στους *Πέρσες* του Αισχύλου, με έμφαση στους υποκριτικούς –και ευρύτερα παραστασιακούς– κώδικες που ενεργοποιούνται στο πλαίσιο σύγχρονων σκηνοθετικών προσεγγίσεων. Συγκεκριμένα, υπό τη διεπιστημονική οπτική της κλασικής φιλολογίας και της θεατρολογίας, θα διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους ο θρήνος αρθρώνεται και αποκτά σκηνική υπόσταση στις παραστάσεις του Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999)¹⁸¹ και του Άρη Μπινιάρη (Θ.Ο.Κ., 2017).¹⁸² Για την ανάλυση αξιοποιούνται επιλεκτικά μεθοδολογικά εργαλεία της θεατρολογικής έρευνας, χωρίς ωστόσο το παρόν εγχείρημα να αποσκοπεί σε μία αμιγώς θεατρολογική προσέγγιση. Δεδομένου ότι το αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι ο θρήνος, η ανάλυση των παραστάσεων δεν αποσκοπεί σε μία συνολική αποτίμηση του παραστασιακού αποτελέσματος, αλλά περιορίζεται στη μελέτη εκείνων των σκηνών και παραστασιακών επιλογών που σχετίζονται άμεσα με την απόδοση του θρήνου.

α) Οι *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή (Εθνικό Θέατρο, 1999)

Μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες και ιδιαίτερες σκηνικές αναγνώσεις των *Περσών* θεωρείται η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.¹⁸³

¹⁸¹ Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκε η βιντεοσκοπημένη παράσταση που είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου: <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/423#videos>

¹⁸² Για την παραστασιακή ανάλυση αξιοποιήθηκε η βιντεοσκοπημένη παράσταση που μου παραχωρήθηκε από τον Θ.Ο.Κ.

¹⁸³ Αρβανίτη (2019: 26-27)· Ματίνα Καλτάκη, «Κατέπληξαν οι *Πέρσες* στην Επίδαυρο. Επιτυχημένη η παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Επενδυτής*, 22/09/1999· Μαρία Κατσουνάκη, «Περίσσευμα δακρύων και επαίνων. Χειροκροτήθηκαν οι *Πέρσες* του Αισχύλου στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 17/08/1999· Ανδρέας Μαυράκης, «Οι *Πέρσες* και το είδωλό τους», *Αθηναϊκή*, 18/08/1999. Ο Μαυράκης σημειώνει ότι στην συγκεκριμένη παραγωγή η μετάφραση ήταν του Π. Μουλλά, τον σκηνικό και ενδυματολογικό σχεδιασμό επιμελήθηκε ο Γ. Πάτσας, ενώ η μουσική έρευνα, η σύνθεση και η φωνητική αγωγή αποτέλεσαν έργο του Σπ. Σακκά. Την κινησιολογική επεξεργασία ανέλαβαν ο Δ. Παπαϊωάννου και η Α. Στελάτου, ενώ τον σχεδιασμό των φωτισμών πραγματοποίησε ο Λ. Παυλόπουλος. Καθήκοντα βοηθών σκηνοθέτη άσκησαν η Β. Γεωργιάδου και η Μ. Ραίς, ενώ τη φιλολογική υποστήριξη παρείχε η Ε. Παπάζογλου. Στους βασικούς ρόλους, με σειρά εμφάνισης, συμμετείχαν οι Μ. Κατσιαδάκη, Α. Καραζήσης, Σ. Πέπας και Φ. Μουρατίδης. Στον Χορό συμμετείχαν οι Γ. Αναστασάκης, Ν. Αρβανίτης, Α. Βλούτης, Θ. Βούλγαρης, Τ. Γιαννόπουλος, Μ. Δραγάτης, Ν. Ζορμπάς, Δ. Ζορπαλλάς, Δ. Ημέλλος, Δ. Καλαντζής, Δ. Κανέλλος, Α. Καραζήσης, Κ.

Το σκηνοθετικό έργο του Βογιατζή στην αρχαία τραγωδία¹⁸⁴ επαναφέρει στο προσκήνιο το δραματικό κείμενο, αναδεικνύοντας παράλληλα την ποιότητα της μεταφραστικής του απόδοσης. Ο Λευτέρης Βογιατζής αξιοποιεί τη ρυθμική μετάφραση του Παναγιώτη Μουλλά, μέσω της οποίας αναδείχθηκε ο ειδικός χειρισμός της γλώσσας.¹⁸⁵ Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει σε συνέντευξή του στη Σοφία Αδαμίδου: «Η λαχτάρα μου είναι να μεταδοθεί κάτι από την ενέργεια του αρχαίου κειμένου στη ψυχή του ηθοποιού, ο οποίος στη παράσταση εκφράζεται με το νεοελληνικό κείμενο, πρέπει, όμως, να αποκτηθεί συνείδηση αυτής της λειτουργίας για να πετύχει».¹⁸⁶ Η δήλωση αυτή αποτυπώνει με σαφήνεια τον πυρήνα της σκηνοθετικής του μεθόδου: το αρχαίο κείμενο δεν αντιμετωπίζεται ως υλικό προς ελεύθερη διασκευή, αλλά ως ενεργός δραματουργικός μηχανισμός, του οποίου η ρυθμική, ηχητική και νοηματική ενέργεια οφείλει να μετασχηματιστεί σε σκηνική πράξη.

ι. Πάροδος

Στην Πάροδο του έργου, ο Χορός του Λευτέρη Βογιατζή εμφανίζεται στη σκηνή με έναν ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο· κατά την είσοδό του, τα μέλη του διασκορπίζουν λευκή σκόνη στον αέρα με τις χούφτες τους, ενώ παράλληλα ακούγεται γεωργιανή μελωδία, επιλογή που συμβάλλει εξ αρχής στη διαμόρφωση πένθιμης και τελετουργικής ατμόσφαιρας.¹⁸⁷ Στη συνέχεια, ο Χορός παίρνει τη θέση του στην ορχήστρα, η οποία είναι σπαρμένη με μεταλλικούς σωλήνες καρφωμένους στο

Καλλιβρετάκης, Σ. Κουβαρδάς, Μ. Μαρίνος, Φ. Μουρατίδης, Γ. Παπαδόπουλος, Π. Πολίτης, Γ. Σαμσιάρης και Ε. Χρήστου, ενώ τον ρόλο του Δρομέα ερμήνευσε ο Ι. Γιαλαμούδης. Στην παράσταση συμμετείχαν επίσης οι μουσικοί Α. Ντι Αντζελο και Η. Βαβάτσικας.

¹⁸⁴ Όπως επισημαίνεται από την Αρβανίτη (2019: 15-16), από τα περίπου είκοσι έργα που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής για τη «νέα ΣΚΗΝΗ», μόνο τρία εντάσσονται στο είδος της αρχαίας τραγωδίας. Συγκεκριμένα, ανέβηκε η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων (1992–1993), οι *Πέρσες* του Αισχύλου στο Εθνικό Θέατρο (1999), καθώς και μία δεύτερη *Αντιγόνη* («νέα ΣΚΗΝΗ»).

¹⁸⁵ Αρβανίτη (2019: 19).

¹⁸⁶ Σοφία Αδαμίδου, «Την τελειότητα δεν μπορεί κανείς να τη φτάσει», *Ριζοσπάστης*, 17/5/1992.

¹⁸⁷ Αρβανίτη (2019: 21)· Μαρία Ανδριανού, «Επευφημίες για τους... Αθηναίους. Χειροκροτήματα για τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή», *Εξουσία*, 16/08/1999. Όπως σημειώνει η Ανδριανού, η είσοδος του Χορού με τη ρίψη σκόνης – στάχτης, θεωρήθηκε και ως ένδειξη πένθους.

έδαφος.¹⁸⁸ Με τη συνδρομή του φωτισμού,¹⁸⁹ οι σωλήνες αυτοί παραπέμπουν οπτικά σε λαμπάδες, συγκροτώντας την εικόνα ενός νεκρικού τοπίου – νεκροταφείου και δημιουργώντας εξαρχής μια σκηνική ατμόσφαιρα πένθους.

Με τον στίχο 115 σηματοδοτείται η έναρξη του θρηνητικού λόγου του Χορού, ο οποίος εστιάζει στο ενδεχόμενο της ήττας. Ένα μέλος του Χορού αναλαμβάνει την εκφώνηση των στίχων 115-116 (*ταῦτά μοι μελαγχίτων φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ*), οι οποίοι αποδίδουν την εσωτερική ταραχή και τον φόβο: «να γιατί σπαράζει από τον φόβο της σκοτεινιασμένη η ψυχή μου», ενώ τα υπόλοιπα μέλη συνοδεύουν με μία μονότονη θρηνητική ψαλμωδία, που ομοιάζει με γεωργιανό εκκλησιαστικό ύμνο.¹⁹⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενδυματολογική επιλογή των Βογιατζή και Πάτσα, καθώς ο Χορός εμφανίζεται με ανοιχτόχρωμα κοστούμια, αντί για σκουρόχρωμα που θα αντανakλούσαν ενδεχομένως την εσωτερική τους ταραχή και τα άσχημα προαισθήματα (*μελαγχίτων φρὴν*) [εικ. 1-2].¹⁹¹ Με την επιλογή ανοιχτόχρωμων κοστούμιών, ωστόσο, ο Λευτέρης Βογιατζής δεν παραβιάζει κάποια κανονιστική σκηνική οδηγία, ούτε αναιρεί το πένθος, αλλά το αποσυνδέει από τη συμβατική οπτική

¹⁸⁸ Βλ. Ματίνα Καλάκη, «Κατέπληξαν οι Πέρσες στην Επίδαυρο. Επιτυχημένη η παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Ο Επενδυτής*, 22/09/1999. Όπως σημειώνει η Ματίνα Καλάκη, το σκηνικό της παράστασης παραπέμπει στην εικόνα ενός εγκαταλελειμμένου πεδίου μάχης: μεταλλικά αντικείμενα, που θυμίζουν δόρατα, είναι καρφωμένα στο έδαφος ή στα σώματα πεσόντων πολεμιστών. Δεδομένου ότι το δόρυ αποτελεί χαρακτηριστικό όπλο των Ελλήνων, η σκηνική αυτή εικόνα υποδηλώνει ότι τα άψυχα σώματα στα οποία είναι καρφωμένα τα δόρατα ανήκουν στους Πέρσες, δηλαδή στους ηττημένους της σύγκρουσης· βλ. επίσης και Γιώργος Σαρρηγιάννης, «Μια παράσταση "αλλιώςτικη". Οι Πέρσες του Λευτέρη Βογιατζή από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *Τα νέα*, 16/08/1999. Ο ίδιος σημειώνει ότι το σκηνικό του Γιώργου Πάτσα προσέδιδε μία αίσθηση «καμένης γης», νεκροταφείου ή πολέμου.

¹⁸⁹ Βλ. Ανδρέας Μαυράκης, «Οι Πέρσες και το είδωλό τους», *Αθηναϊκή*, 18/08/1999. Ο Ανδρέας Μαυράκης αξιολογεί τον φωτιστικό σχεδιασμό του Λευτέρη Παυλόπουλου ως καίριας σημασίας για την αισθητική συγκρότηση της παράστασης, επισημαίνοντας ότι η εντυπωσιακή και λεπτομερής ανάδειξη του σκηνικού αποτελέσματος επιτρέπει τον χαρακτηρισμό του ως καλλιτεχνική δημιουργία.

¹⁹⁰ Βλ. Μαρία Ανδριανού, «Επευφημίες για τους... Αθηναίους. Χειροκροτήματα για τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή», *Εξουσία*, 16/08/1999. Η Μαρία Ανδριανού επισημαίνει πως το τραγούδι του Χορού, βασισμένο στις μελωδίες που εμπνεύστηκε ο Σπύρος Σακκάς, θύμιζε εκκλησιαστικό ύμνο και μακρόσυρτο μοιρολόι.

¹⁹¹ Βλ. Κάλλια Αναγνωστάκη, «Πέρσες, σαν μια ηχώ μέσα στην ερημιά...», *Ελεύθερος τύπος*, 16/08/1999. Η ίδια αναφέρει ότι ο Χορός εμφανίστηκε ενδεδυμένος στα λευκά με κοστούμια, πανωφόρια, μαντίλια και καλύμματα κεφαλής, τα οποία φέρουν ανατολίτικα στοιχεία.

του κωδικοποίηση, μεταφέροντάς το από το εικονιστικό επίπεδο στο επιτελεστικό. Πρόκειται, επομένως, για μετατόπιση του σημαίνοντος.



Εικ. 1-2. *Πέρσες* (1999), σκηνοθεσία Λευτέρης Βογιατζής, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, Εθνικό Θέατρο, Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Ο ίδιος άντρας του Χορού συνεχίζει με τη φράση «μήπως ξαφνικά “αα! πάει ο στρατός μας” ακουστεί μες την πόλη των Σούσων, την τρανή και αδειανή πια από άντρες». Στο σημείο αυτό η πένθιμη ψαλμωδία διακόπτεται απότομα, ενδεχομένως για να αναδειχθεί ακουστικά η εισαγωγή του θρηνητικού επιφωνήματος («ααα!»): στο κείμενο του Αισχύλου, ενσωματώνονται άναρθρες κραυγές θρήνου και σπαραγμού (στ. 116-120: *ὁἶ, Περσικοῦ στρατεύματος, τοῦδε μὴ πόλις πύθεται, κένανδρον μέγ’ ἄστν Σουσίδος· / καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ’ ἀντίδουπον ἄσεται, / ὁἶ, τοῦτ’ ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων, / βυσσίοις δ’ ἐν πέπλοις πέση λακίς*), οι οποίες λειτουργούν ως ενδοκειμενικοί δείκτες ειδολογικού προσδιορισμού του άσματος. Οι άναρθρες αυτές κραυγές αποτελούν μια ζωντανή αναπαραγωγή του θρήνου που ο Χορός προβλέπει ότι

θα εκφραστεί από τις Περσίδες γυναίκες.¹⁹² Η σκηνοθετική προσέγγιση του Βογιατζή αναπαράγει συνειδητά αυτή τη δραματουργική στρατηγική, μεταφέροντάς την στο επίπεδο της σκηνικής φωνητικής εκφοράς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Χορός, έστω και παροδικά, προβαίνει σε άμεση φωνητική μίμηση των θρηνητικών φωνών των γυναικών της Περσίας, που δεν είναι παρούσες στη σκηνή.

Το ηχητικό ανάπτυγμα του θρήνου και η αντιφωνική δομή του που εγγράφεται στο αισχύλειο κείμενο στον στ. 120 κ.εξ.: *καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' / ἀντίδουπον ἄσεται, / ὁἷα* αποτυπώνεται στη σκηνική του πραγμάτωση από τον Βογιατζή. Η φράση λειτουργεί ως εσωτερικός ποιητολογικός δείκτης της αντιφωνικής δομής του τελετουργικού θρήνου: η κραυγή («ααα!») αντηχεί στο χώρο και επιστρέφει ως ηχητική ανταπόκριση, συγκροτώντας ένα ευδιάκριτο ηχητικό πεδίο συλλογικού κοπετού. Η σκηνική απόδοση του Λευτέρη Βογιατζή μεταφέρει αυτό το αυτοαναφορικό σχόλιο στο επίπεδο της επιτέλεσης. Η αντήχηση της κραυγής από το «Κίσσιο κάστρο» («και το Κίσσιο κάστρο αντιφωνήσει “ααα!”») δεν παραμένει απλή λεκτική πρόβλεψη, αλλά υποστηρίζεται από τον συλλογικό πένθιμο ψαλμό του Χορού, ο οποίος λειτουργεί ως ενισχυτικός μηχανισμός της αντιφωνικότητας.

Συνολικά, η σκηνοθετική ανάγνωση της Παρόδου αναδεικνύει με συνέπεια κομβικά δομικά και ποιητικά χαρακτηριστικά του αισχύλειου κειμένου, τον τελετουργικό χαρακτήρα του θρήνου και την αντιφωνική του δομή. Επιπλέον, ήδη από την πάροδο καθίσταται σαφές ότι η σκηνοθετική γραμμή εστιάζει στην ανάδειξη της αίσθησης ταραχής που διαπερνά τους Πέρσες.¹⁹³ Παράλληλα, ο ρόλος του Χορού, σε οργανική συνάρτηση με τη σκηνογραφική πρόταση του Πάτσα συγκροτεί εξ αρχής μία ατμόσφαιρα πένθους και θρήνου.¹⁹⁴ Η συλλογική πένθιμη ψαλμωδία, οι άναρθρες κραυγές και η διάταξη του σκηνικού περιβάλλοντος μετασχηματίζουν τον ποιητικό λόγο σε σκηνικό γεγονός, καθιστώντας την Πάροδο βιωμένη εμπειρία συλλογικού κοπετού και όχι απλή προοικονομία της επερχόμενης αναγγελίας της συμφοράς.

¹⁹² Παπάζογλου (2022: 29).

¹⁹³ Στέλλα Λοΐζου, «Αντίρροπα ρεύματα. Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Το Βήμα*, 22/08/1999.

¹⁹⁴ Στέλλα Λοΐζου, «Αντίρροπα ρεύματα. Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Το Βήμα*, 22/08/1999. Η Λοΐζου υπογραμμίζει ότι ο Βογιατζής επιδίωξε να αποδώσει το επώδυνο και πένθιμο συναίσθημα μέσω δύο βασικών στοιχείων: της σκηνογραφικής διαμόρφωσης και του Χορού.

ii. Α' Επεισόδιο

Αμέσως μετά την αναγγελία των νέων από τον Αγγελιαφόρο, ο Χορός εμφανίζεται σε κατάσταση έντονης συναισθηματικής έξαρσης. Κάθε ένα από τα μέλη του Χορού εκφωνεί, κατακερματισμένα, από μία λέξη ή φράση («αβάσταχτα», «φριχτά», «φριχτά και ανήκουστα κακά», «κλάψτε», «σπαράχτε, Πέρσες»). Σύμφωνα με τον Σαρηγιάννη, στην παράσταση υιοθετείται ένα πολύπλοκο σύστημα εκφοράς του λόγου, μία μορφή συνεκφώνησης, όπου ένα μέλος «αρπάζει» από άλλο μέλος μια συλλαβή της ίδιας λέξης για να τη συνεχίσει είτε μόνο του είτε με τους υπόλοιπους.¹⁹⁵ Ταυτόχρονα, παρεισφρέουν και άναρθρες κραυγές – επιφωνήματα θρήνου («ααα»). Όπως αναφέρεται από την κριτική, ο Βογιατζής επεδίωξε ο λόγος του Χορού, χωρίς μουσική υπόκρουση, στηριγμένος στη φωνητική που δίδαξε ο Σπύρος Σακκάς, να «γεννά» ο ίδιος μουσική: ποικίλων διαβαθμίσεων, εντάσεων, τόνων και ρυθμών. Μια μουσική ατομικού και συλλογικού θρήνου· έναν θρήνο, ωστόσο, που δεν θα ήταν άμετρος, άκριτος ή άλογος. Τονίζεται, παράλληλα, ότι η απόσταση ανάμεσα στη σκηνοθετική σύλληψη και στο τελικό αποτέλεσμα συχνά αποδεικνύεται αισθητή. Στην πράξη, ο λόγος του Χορού εμφανίζεται κατακερματισμένος σε φράσεις, λέξεις και συλλαβές, οι οποίες όφειλαν να εκφέρονται και να συνεκφέρονται με σχεδόν μαθηματική ακρίβεια από τα μέλη του πολυμελούς σχήματος. Παράλληλα, ας σημειωθεί ότι ο Βογιατζής δεν επιδίωξε ούτε την πλήρη απομάκρυνση από την παράδοση της ομαδικής εκφοράς του χορικού λόγου, αλλά ούτε την τυφλή μίμησή της.¹⁹⁶

Στη συνέχεια, τα επιφωνήματα αυτά εκφωνούνται εξακολουθητικά και αποκτούν κυρίαρχη θέση στη σκηνική πραγμάτωση του θρήνου, λειτουργώντας ως ηχητικό ισοδύναμο της έντονης παρουσίας των θρηνητικών επιφωνημάτων που εγγράφονται στο αισχύλειο κείμενο (στ. 257: *αίαϊ, διαίνεσθε*, στ. 268 και 274: *ότοτοτοϊ*, στ. 283: *αίαϊ*, στ. 285: *φεῦ*).¹⁹⁷ Ιδιαίτερα το επιφώνημα *ότοτοτοϊ*, καταλαμβάνει εμφατική θέση, τόσο στη στροφή όσο και στην αντιστροφή, ως πρώτη λέξη των στίχων

¹⁹⁵ Βλ. Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Μια παράσταση «αλλιώςτική». Οι Πέρσες του Λευτέρη Βογιατζή από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *Τα Νέα*, 16/08/1999.

¹⁹⁶ Βλ. Θυμέλη, «Πέρσες από το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 26/09/1999.

¹⁹⁷ Η Hall (1996: 128-129) επισημαίνει πως το πρώτο τμήμα της αντίδρασης του Χορού στα νέα της ήττας χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση και τον πολλαπλασιασμό άναρθρων κραυγών θρήνου, οι οποίες δημιουργούν έναν άγριο διάλογο που αποδίδει το σοκ, τον πανικό και την ακραία οδύνη των Περσών.

(στ. 268: *ότοτοτοϊ, μάταν [...]* και στ. 274: *ότοτοτοϊ, φίλων [...]*). Στο επίπεδο της σκηνικής πραγμάτωσης, η κυριαρχία των επιφωνημάτων καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής τη στιγμή που ο Αγγελιαφόρος εκφωνεί τους στίχους 272 κ.εξ., όπου περιγράφεται το μέγεθος της καταστροφής του περσικού στρατεύματος («αμέτρητοι οι νεκροί που βρήκαν θάνατο φρικτό στις Σαλαμίνας τις ακτές και τα περίχωρα»), τα μέλη του Χορού, ευρισκόμενα σε κατάσταση έντονης ταραχής, παρεμβάλλουν επαναλαμβανόμενα επιφωνήματα («αα», «αα», «αα»). Η διαδοχική αυτή εκφορά άναρθρων φωνηεντικών ήχων διαμορφώνει ένα ιδιότυπο ηχητικό πεδίο, μέσα από το οποίο παράγεται μια μορφή «μουσικότητας» ή ρυθμικής ηχητικής ροής, κάτι που αποτελούσε επιδίωξη του σκηνοθέτη.¹⁹⁸ Ο Βογιατζής αναγνωρίζει τη σημασιολογική και ηχητική βαρύτητα των θρηνητικών επιφωνημάτων¹⁹⁹ και, στη σκηνική του ανάγνωση, επιλέγει να τα αποδώσει μέσω της παρατεταμένης, συνεχούς φωνητικής εκφοράς ενός άναρθρου φωνηεντικού ήχου [a].

Έτσι, η σκηνική πραγμάτωση του θρήνου στο Α' Επεισόδιο συγκροτείται μέσα από ένα σύνθετο σύστημα φωνητικής εκφοράς του λόγου,²⁰⁰ το οποίο χαρακτηρίζεται από ιδιάζουσα μορφή συνεκφώνησης μεταξύ των μελών του Χορού. Παράλληλα, τα άναρθρα θρηνητικά επιφωνήματα (*ότοτοτοϊ, αίαϊ, φεῖ*) αποκτούν κεντρική θέση και μεταφέρονται μέσω της παρατεταμένης εκφοράς ενός φωνηεντικού ήχου, ενώ η φωνητική διδασκαλία του Σπύρου Σακκά επιτρέπει στον λόγο να παράγει τη δική του μουσικότητα, με ποικίλες εντάσεις, τόνους και ρυθμούς,²⁰¹ ενισχύοντας την τελετουργική αίσθηση του θρήνου.

iii. Α' Στάσιμο

Στο πρώτο στάσιμο, τα μέλη του Χορού απευθύνονται στον Δία και, σε ψαλμωδικό τόνο, εκφέρουν το περιεχόμενο του στίχου 536: «[...] αφάνισες των αγέρωχων Περσών τη πολυάνθρωπη στρατιά, τώρα πια τα Σούσα και τα Εκβάτανα σε πένθος ζοφερό τα

¹⁹⁸ Θυμέλη, «Πέρσες από το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 26/09/1999.

¹⁹⁹ Βλ. χ.σ., «Πέρσες του Βογιατζή ή πώς ο σκηνογράφος σώζει την παράσταση», *Το Όνομα*, 18/08/1999, όπου υπογραμμίζεται η διεισδυτική ματιά του σκηνοθέτη στην ουσία του αισχύλειου κειμένου.

²⁰⁰ Στέλλα Λοΐζου, «Αντίρροπα ρεύματα. Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Το Βήμα*, 22/08/1999. Η Λοΐζου έχει υπογραμμίσει πως μέσα από τον τρόπο εκφοράς του λόγου επιτεύχθηκε από τον σκηνοθέτη η επίταση της αίσθησης ταραχής των Περσών.

²⁰¹ Θυμέλη, «Πέρσες από το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 26/09/1999.

έχεις βυθίσει». Στη συνέχεια, ψάλλουν αρμονικά και συλλογικά πένθιμη μελωδία διάρκειας περίπου ενός λεπτού, αποτελούμενη από ένα παρατεταμένο επιφώνημα («ααα»), ήπιας ηχηρότητας, το οποίο ωστόσο κλιμακώνεται σταδιακά. Η μακρόσυρτη φωνητική αυτή εκτέλεση συνιστά, ενδεχομένως, σκηνοθετική παρέμβαση του Βογιατζή, ο οποίος, μέσω αυτής, επιδιώκει να αποδώσει στη σκηνή τη δυναμική των έντονα φορτισμένων συγκινησιακά όρων του αισχυλείου κειμένου, όπως η φράση *πένθει δνοφερῶ* (στ. 536). Η πένθιμη ψαλμωδία δεν διακόπτεται πλήρως, αλλά συνεχίζεται από ορισμένα μέλη του Χορού ως συνεχής σταθερός φθόγγος στο βάθος, την ίδια στιγμή που τα υπόλοιπα μέλη εκφωνούν το περιεχόμενο των στίχων 537–545: «και οι γυναίκες πλήθος μες τον πόνο τους [...] κομματιάζουν τα πέπλα τους και πλημμυρίζουν με ποτάμια δάκρυα τους κόρφους τους [...]».

Ακόμη, αξίζει να σημειώσουμε πως η παράσταση του Βογιατζή ακολουθεί πιστά την δομή του πρωτοτύπου στους στίχους 550 κ.εξ. Ένα μέλος του Χορού εκφέρει τη φράση «ο Ξέρξης τους οδήγησε», η οποία ακολουθείται από το θρηνητικό επιφώνημα «εεεε», και κατόπιν τη φράση «ο Ξέρξης τους αφάνισε», επίσης με την παρεμβολή του ίδιου επιφωνηματικού ήχου (στ. 550-551: *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ*). Κατά τρόπο ανάλογο, στους στίχους 560–562 (*νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ*) η παράσταση διατηρεί και αναδεικνύει την αντιστικτική διάρθρωση του αισχυλείου κειμένου. Η διαδοχή «τα πλοία τους οδήγησαν» και «τα πλοία τους αφάνισαν» συνοδεύεται από την παρεμβολή ενός παρατεταμένου σταθερού θρηνητικού επιφωνήματος («ααα»), το οποίο λειτουργεί ως ισοδύναμο των επιφωνημάτων *ποποῖ* και *τοτοῖ* του πρωτοτύπου.

Ταυτόχρονα, στη σκηνοθετική του πρόταση ο Βογιατζής αναδεικνύει την επανάληψη που εντοπίζεται στους στίχους 550–552 (*Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως*), καθώς και στους στίχους 560–562 (*νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, / νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς*), ως βασικό υφολογικό μέσο. Στην παράσταση, αυτή η τριπλή επανάληψη μεταφέρεται στη σκηνή μέσω μιας ιδιάζουσας εκφοράς: στους στίχους 550 κ.εξ., ένα μέλος του Χορού εκφέρει τον πρώτο στίχο «ο Ξέρξης τους οδήγησε», ενώ τα υπόλοιπα μέλη επαναλαμβάνουν το όνομα «ο Ξέρξης», μακρόσυρτα, επιμηκύνοντας τη συλλαβή «Ξε». Η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται ρυθμικά συνολικά τρεις φορές, ακολουθώντας τη διαδοχή των στίχων. Αντίστοιχα, στους στίχους 560 κ.εξ., η λέξη *νᾶες* υπογραμμίζεται από τα μέλη του Χορού με μακρόσυρτη και τραγουδιστή εκφορά

που αναδεικνύει την επανάληψη, η οποία συγκροτεί ένα συνεκτικό και ταυτόχρονα έντονα τελετουργικό παραστασιακό αποτέλεσμα, το οποίο ενισχύει τη δραματική και συναισθηματική φόρτιση του θρήνου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος σκηνοθεσίας των στίχων 568-583, όπου το απόσπασμα αποκαλύπτει ότι ο Χορός δεν καλείται απλώς να αφηγηθεί ή να τραγουδήσει τον θρήνο, αλλά να τον ενσαρκώσει σκηνικά μέσω φωνητικής και σωματικής εκφοράς. Οι επαναλαμβανόμενες προστακτικές (*στένε καὶ δακνάζου, στ. 572· βαρὺ δ' ἄμβόασον, στ. 573· τείνε δὲ δυσβάγκτον βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν, στ. 575–576*), αλλά και τα θρηνητικά επιφωνήματα (*ποποῖ, τοτοῖ, φεῦ, ἤέ, ὀᾶ*) λειτουργούν ως σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες, καθώς υποδεικνύουν παρατεταμένους στεναγμούς, έντονη φωνητική και σωματική έξαρση και σταδιακή κλιμάκωση της έντασης. Ωστόσο, από το σύνολο αυτών των ενσωματωμένων σκηνοθετικών υποδείξεων, ο Βογιατζής επιλέγει συνειδητά να υλοποιήσει αποκλειστικά τα επιφωνηματικά στοιχεία και να απαλείψει κατά τη σκηνική μεταφορά τις σωματικές εκφράσεις σπαραγμού, δηλαδή τα «σωματικά ίχνη»²⁰² (στ. 572: *στένε καὶ δακνάζου*). Ο Μηνάς Χρηστίδης σημειώνει, μάλιστα, ότι δεν είναι δυνατόν να αποσαφηνιστεί αν η επιλογή να καταστούν τα εμπόδια ορατά και να τοποθετηθούν σιδερένιοι πάσσαλοι εντός της ορχήστρας αποτελεί σκηνοθετική σύλληψη του Βογιατζή ή πρόταση του σκηνογράφου Γιώργου Πάτσα· σε κάθε περίπτωση, η σκηνική αυτή διάταξη δημιουργεί έναν χώρο πυκνό σε εμπόδια, όπου η ελεύθερη κίνηση και έκφραση καθίσταται σχεδόν αδύνατη, καθώς κάθε βήμα προσκρούει αναπόφευκτα πάνω τους.²⁰³

Το Α' Στάσιμο ολοκληρώνεται με τους στίχους 584–597, όπου ανιχνεύεται η χρήση του τυπικού θρηνητικού τ ό π ο υ της αντίθεσης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος (*οὐκέτι περσονομοῦνται, οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν [...] οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν ἐν φυλακαῖς [...]*). Στην παράσταση του Βογιατζή, αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν υπογραμμίζεται με τον εξής τρόπο: κάποια μέλη του Χορού, καθώς εκφωνούνται οι στίχοι, παράγουν ταυτόχρονα το θρηνητικό επιφώνημα – ψαλμό «ααα» ως συνεχή φθόγγο στο βάθος της σκηνής, στοιχείο που δεν εγγράφεται στον

²⁰² Βλ. Valakas (2002: 91).

²⁰³ Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Η «ήττα» των Περσών στην Επίδauρο. Πέρσες του Αισχύλου, στην Επίδauρο από το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 16/08/1999· Βλ. και Αρβανίτη (2019: 24), η οποία επίσης σημειώνει ότι οι σωλήνες δυσχέραιναν την ελεύθερη κίνηση των ηθοποιών.

αισχύλειο σχεδιασμό, αλλά αποτελεί καθαρή προσθήκη του σκηνοθέτη. Η επιλογή αυτή, η οποία συνδέεται με τη φωνητική επεξεργασία του Χορού υπό την διδασκαλία του Σπύρου Σακκά, αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν ληφθεί υπόψη η επισήμανση της Αρβανίτη ότι ο Σακκάς αντλούσε από την παράδοση των γεωργιανών τραγουδιών, όπου η φωνή δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως μέσο μελωδικής απόδοσης, αλλά ως «αντίλαλος της ψυχής» που αναδύεται από τα βάθη του ανθρώπινου σώματος. Έτσι, ενώ ο άρθρωμένος λόγος του Χορού ανακαλεί το παρελθόν, το αδιάλειπτο επιφώνημα εδραιώνει το παρόν της οδύνης, που βιώνεται στο «εδώ και τώρα» της σκηνης, ως συνεχή και μη αναστρέψιμη πραγματικότητα και υπογραμμίζει την αντίθεση με το παρελθόν. Επιπλέον, όταν ο Χορός εκφέρει τους στίχους που αναδεικνύουν την αντίθεση παρελθόντος–παρόντος, η άρθρωσή του είναι εξαιρετικά καθαρή, η συνεκφώνηση προσεκτική και η φωνητική εκφορά εντονότερη, παρά το γεγονός ότι το αρχαίο κείμενο δεν παρέχει κανένα σήμα σχετικά με τον τρόπο φωνητικής απόδοσης.

Συμπερασματικά, η σκηνική απόδοση του θρήνου στο Α΄ Στάσιμο της παράστασης του Βογιατζή παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την ακουστική της διάσταση κυρίως, καθώς η ψαλμωδική εκφορά, τα παρατεταμένα επιφωνήματα και η παρουσία ενός συνεχούς ηχητικού υποστρώματος συγκροτούν το βασικό πένθιμο ακουστικό περιβάλλον.²⁰⁴ Παράλληλα, η σκηνοθεσία αναδεικνύει συστηματικά και τη δομική οργάνωση του αισχύλειου λόγου, ιδίως μέσω της υπογράμμισης της επανάληψης και αντιστικτικής διάταξης βασικών λέξεων και φράσεων (*Ξέρξης – νᾶες*).²⁰⁵ Στο τέλος του Α΄ Στάσιμου, ο θρήνος αποδίδεται και πάλι, κυρίως, σε φωνητικό επίπεδο, καθώς οι σωματικές εκφράσεις θρήνου και σπαραγμού περιορίζονται σημαντικά, αφού και ο σκηνικός χώρος παρεμποδίζει την ελεύθερη κίνηση των σωμάτων.²⁰⁶ Τέλος, έμφαση δίνεται και στην αντίθεση παρελθόντος – παρόντος, που συνιστά τυπικό γνώρισμα του θρήνου.

²⁰⁴ Μαρία Ανδριανού, «Επευφημίες για τους... Αθηναίους. Χειροκροτήματα για τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή», *Εξουσία*, 16/08/1999. Η ίδια αναφέρει ότι το τραγούδι του Χορού παρέπεμπε σε «εκκλησιαστικό ύμνο και μακρόσυρτο μοιρολόι». Βλ. και Κάλλια Αναγνωστάκη, «Πέρσες, σαν μια ηχώ μέσα στην ερημιά...», *Ελεύθερος τύπος*, 16/08/1999.

²⁰⁵ Βλ. Ματίνα Καλλάκη, «Κατέπληξαν οι Πέρσες στην Επίδαυρο. Επιτυχημένη η παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Ο Επενδυτής*, 22/09/1999. Η Ματίνα Καλλάκη τονίζει ότι επιχειρήθηκε να αναδειχθεί η ηχητική αξία των λέξεων.

²⁰⁶ Ηρακλής Λογοθέτης, «Πέρσες», *Αθηνόραμα*, 03/09/1999.

iv. Κομμός

Στην έξοδο του έργου, πριν από την εμφάνιση του Ξέρξη, ο Χορός αποδίδει συγχρονισμένα μια εκτεταμένη, πένθιμη μελωδική γραμμή που παραπέμπει αισθητικά σε εκκλησιαστική ψαλμωδία γεωργιανού τύπου, με έντονα πολυφωνική υφή.²⁰⁷ πρόκειται για στοιχείο που δεν τεκμηριώνεται από τον αισχύλειο σχεδιασμό και μπορεί να αποδοθεί σε σκηνοθετική παρέμβαση. Η φωνή του Ξέρξη παρεμβάλλεται αιφνιδίως μέσω μιας επιμήκου, θρηνητικής κραυγής, η οποία αρχικά συμπλέκεται με τον θρηνητικό ψαλμό του Χορού και, στη συνέχεια, τον υπερκαλύπτει, οδηγώντας προοδευτικά στην ηχητική του αποδυνάμωση και εκτόπιση. Με τον τρόπο αυτό ο Βογιατζής αναδεικνύει φωνητικά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του επιφωνήματος *ἰὼ*²⁰⁸ του Ξέρξη (στ. 908).

Στη συνέχεια, ο Ξέρξης εκφέρει περισσότερα θρηνητικά επιφωνήματα με βαριά και καταπονημένη φωνητική εκφορά και αποδίδει το περιεχόμενο των στίχων 908 κ.εξ., ενώ κινείται ανάμεσα στους πασσάλους έως ότου βρεθεί πλήρως εκτεθειμένος στους θεατές. Η διάσπαρτη τοποθέτηση των κονταριών υπερβαίνει την εικαστική ή συμβολική λειτουργία, επηρεάζοντας καθοριστικά την κινησιολογία του Ξέρξη και επιβάλλοντας μια τεθλασμένη, γωνιώδη και κατά τόπους ελικοειδή διαδρομή στον σκηνικό χώρο. Κατά την πορεία αυτή, παράγονται μεταλλικοί ήχοι από την επαφή του σώματός του με τους πεσμένους πασσάλους, οι οποίοι μετακινούνται ή ηχούν καθώς τους αγγίζει ή τους παραμερίζει.²⁰⁹ Η συγκεκριμένη σκηνική δράση δεν προκύπτει από ένδειξη του αισχύλειου κειμένου· ενδέχεται, ωστόσο, να συνιστά συνειδητή επιλογή του Βογιατζή που αποσκοπεί στην ενίσχυση και υλική ανάδειξη του συμβολικού φορτίου των πασσάλων ως κεντρικού σκηνικού οπτικοακουστικού άξονα της παράστασης. Ο Χορός έπειτα, απαντά με επιφωνήματα θρήνου, όπως υποδεικνύει το

²⁰⁷ Βλ. Κάλλια Αναγνωστάκη, «Πέρσες, σαν μια ηχώ μέσα στην ερημιά...», *Ελεύθερος τύπος*, 16/08/1999. Η Αναγνωστάκη σημειώνει ότι οι άνδρες του Χορού έψελναν αρμονικά ή τραγουδούσαν πολυφωνικά τα χορικά.

²⁰⁸ Για το επιφώνημα *ἰὼ*, βλ. Nordgren (2015: 141), όπου παρατίθεται η άποψη του Olson (2002) ότι το *ἰὼ* απαντά σε στιγμές έντονης συγκινησιακής φόρτισης και συνδέεται, γενικά, με κάτι τρομερό ή θλιβερό, ενώ δύναται να λειτουργεί και ως έκκληση για προσοχή ή βοήθεια. Παράλληλα, ο MacDowell (1982) χαρακτηρίζει το επιφώνημα *ἰὼ μοι μοι* ως – τυπικό στη τραγωδία – ξέσπασμα πόνου και θλίψης.

²⁰⁹ Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Πέρσες», *Αθηνόραμα*, 03/09/1999. Ο ίδιος επισημαίνει ότι τα κοντάρια λειτουργούν ως χωρικά εμπόδια που διαρρηγνύουν τη γραμμικότητα της κίνησης.

αισχύλειο κείμενο (στ. 918: *ότοτοϊ, βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς [...]*), ενώ ταυτόχρονα ακούγεται στο βάθος συνεχόμενος πένθιμος ψαλμός.

Στους επόμενους στίχους (935 κ.εξ) τα μέλη του Χορού εκφωνούν με χαμηλή φωνητική ένταση: «για σένα θα βγάλω πένθιμη κραυγή, χαιρετισμό στο γυρισμό σου, σαν μοιρολόι Μαριανδυνό, τον θρήνο μου θα πνίξω μες στο δάκρυ». Κατά την εκφορά αυτή, ακούγονται εκ νέου οι ήχοι από τους μεταλλικούς πασσάλους, οι οποίοι κινούνται ελαφρά καθώς τα μέλη του Χορού βαδίζουν ανάμεσά τους και τους παρασύρουν με τα πόδια τους, ενισχύοντας την ακουστική και συμβολική φόρτιση της σκηνής. Στους στίχους αυτούς, απαντούν οι φράσεις *κακοφάτιδα βοάν* (στ. 936), *κακομέλετον ιάν* (στ. 936) και *πολύδακρυν ἰαχάν* (στ. 938), οι οποίες παραπέμπουν σε μια άγρια, στριγγλή και έντονα φορτισμένη φωνητική εκδήλωση θρήνου. Με βάση αυτές τις φραστικές ενδείξεις του κειμένου, θα αναμενόταν μια σκηνική απόδοση που να προκρίνει την υπερβολική συναισθηματική έξαρση και τις έντονες φωνητικές διακυμάνσεις. Ωστόσο, στη σκηνοθετική ανάγνωση του Βογιατζή, η συγκεκριμένη σκηνή δεν χαρακτηρίζεται από οξύτατους ολοφυρμούς ή εκρηκτικές φωνητικές κορυφώσεις του Χορού· αντίθετα, η απόδοσή της χαρακτηρίζεται περισσότερο ελεγχόμενη και αποστασιοποιημένη, αποκτώντας έναν σχεδόν περιγραφικό χαρακτήρα.

Στη συνέχεια, ο Ξέρξης απευθύνει προς τον Χορό ρητή προσταγή για την εκδήλωση οξέος και σπαρακτικού θρήνου. Ο Χορός ανταποκρίνεται μόνο σε επίπεδο λεκτικό, δηλώνοντας ότι θα θρηνήσει «στριγκά» και «σπαρακτικά» τη χώρα και τη φυλή του (στ. 944 κ.εξ.), χωρίς να συνοδεύεται η δήλωσή του από αντίστοιχη οπτικοποιημένη σωματική έξαρση, γεγονός που περιορίζει αισθητά το *πάθος* της σκηνής.²¹⁰ Παράλληλα, στο βάθος διατηρείται παρατεταμένη μονοφωνηεντική φώνηση με χρονική επιμήκυνση (/ο/), η οποία προσλαμβάνει χαρακτήρα πένθιμης ψαλμωδίας, συγκροτώντας το θρηνητικό πλαίσιο. Η συγκεκριμένη ψαλμωδία δύναται

²¹⁰ Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Περσικό χαλί», *Τα Νέα*, 23/07/1999. Ο Γεωργουσόπουλος σημειώνει πως στη σκηνοθετική πρόταση του Λευτέρη Βογιατζή, παρατηρείται μια συνειδητή αποδυνάμωση του θρηνητικού κώδικα. Οι ερμηνευτές, με ουδέτερη έως αποστασιοποιημένη σκηνική παρουσία, δεν μετουσιώνουν τη λεκτική διακήρυξη του θρήνου σε αντίστοιχη σωματική και φωνητική έξαρση, ακόμη και όταν ο Ξέρξης διατυπώνει ρητή προσταγή για την εκδήλωσή του. Συγκεκριμένα ο ίδιος αναφέρει: «Ο Αισχύλος θέλει γέροντες [...] να κόπτονται στα δάκρυα, ο Βογιατζής με κάτι παλικαράκια [...] να μη καταδέχονται να κλάψουν [...]».

να θεωρηθεί ότι ενσωματώνει, σε ηχητικό και παραγλωσσικό επίπεδο,²¹¹ το περιεχόμενο του στ. 941 (*αἶανῆ πάνδυρτον / δύσθροον αὐδάν*) λειτουργώντας ενδεχομένως ως «υποκατάστατο» των λυγμών και των κοπετών που το κείμενο ρητά υποδεικνύει (στ. 941: «κλάψε [...] με κοπετούς κι ολοφυρμούς»). Με τον τρόπο αυτό, ο θρήνος μετατοπίζεται από την οπτική αναπαράσταση της σωματικής έκφρασης σε μια συνεχή, πένθιμη ηχητική εκφορά.

Στους στίχους 955 κ.εξ. ο Χορός εκφωνεί: *οἴοιοῖ, βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου*, «αχ, κλάψε, ρώτα, μάθε τα όλα» και στη συνέχεια ακολουθούν οι καταγιστικές ρητορικές ερωτήσεις προς τον Ξέρξη (*ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος; — ποῦ δέ σοι παραστάται;*, «πού είναι το πλήθος των φίλων μας; πού είναι οι ακόλουθοί σου; [...])). Καθώς απευθύνει τις ερωτήσεις αυτές, ο Χορός, ενώ προηγουμένως διατηρούσε σαφή σκηνική και απόσταση από τον Ξέρξη, τώρα προσεγγίζει τον Ξέρξη και τον «περικυκλώνει», κινούμενος γύρω του [εικ. 3]. Με τη σκηνοθετική αυτή επιλογή, ο Βογιατζής αναδεικνύει το τυπικό αυτό χαρακτηριστικό του θρήνου, δηλαδή την ακολουθία εναγώνιων διερευνητικών ερωτήσεων.²¹²

²¹¹ Ο Πούχγκερ (χχ: 35-36) αναφέρει ότι «τα παραγλωσσικά σημεία έχουν άμεση σχέση με τα γλωσσικά και τα κινησιακά, δηλαδή εκείνα τα σημεία που συγκροτούν, όλα μαζί, την άμεση επικοινωνία». Επιπλέον, παρατηρεί ότι «τα παραγλωσσικά σημεία [...] ρυθμίζουν την επικοινωνία, αλλά δίνουν και μια σειρά από πληροφορίες για τον ομιλητή και τον συναισθηματικό του κόσμο».

²¹² Η Wright (1968) στην έρευνά της για τους θρήνους στην αρχαία ελληνική τραγωδία εντοπίζει ποικίλα υφολογικά σχήματα. Ένα από αυτά είναι η ακολουθία ερωτήσεων (*τί;*, *ποῦ;*). Για την παρατήρηση της Wright, βλ. Suter (2003: 3).



Εικ. 3. *Πέρσες* (1999), σκηνοθεσία Λευτέρης Βογιατζής, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, Εθνικό Θέατρο, Πηγή: στιγμιότυπο από τη βιντεοσκοπημένη παράσταση στο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Ένα στοιχείο που επίσης αναδεικνύει η σκηνοθεσία του Βογιατζή είναι η αντιφωνική αλληλεπίδραση μεταξύ Ξέρξη και Χορού, η οποία δομεί το δεύτερο τμήμα του κομμού από τον στ. 1002 κ.εξ. Στο τμήμα αυτό διαπιστώνεται σημαντική επιτάχυνση του ρυθμού. Η ανακοίνωση της απώλειας των στρατηγών από τον Ξέρξη προκαλεί την άμεση και συναισθηματικά φορτισμένη ανταπόκριση του Χορού, που επιβεβαιώνει λεκτικά το τραγικό γεγονός (στ. 1002-1003: *βεβᾶσι [...] / βεβᾶσιν, οἷ, νώνυμοι* και στ. 1007-1008: *πεπλήγμεθ' / πεπλήγμεθ'*). Η σκηνή εξελίσσεται μέσω διαδοχικών θρηνητικών επιφωνημάτων μεταξύ των δύο φορέων της δράσης (στ. 1004-1005: *ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰὼ / ἰὼ ἰὼ, δαίμονες [...]*).

Σε όλο τον κομμό η σκηνοθετική πρόταση του Βογιατζή αναπαράγει συστηματικά το υφολογικό στοιχείο της επανάληψης, δηλαδή το βασικό γνώρισμα του θρηνητικού λόγου.²¹³ Στους στίχους 928 και 930 διατηρούνται οι εμφατικές επαναλήψεις *αἰαῖ αἰαῖ* και *αἰνῶς αἰνῶς*, ενώ σε όλο το τμήμα του κομμού επανέρχονται και οι άλλες δομικές επαναλήψεις, όπως *ἔλιπες ἔλιπες* (985), *ᾄλαστ' ᾄλαστα* (990), *βοᾷ βοᾷ* (991), *ἔταφον ἔταφον* (1000), *δίαινε δίαινε* (1038) και *ἔρεσσ' ἔρεσσε* (1046). Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται, μάλιστα, στην εκφορά του *ᾄλαστ' ᾄλαστα*, όπου ο Φάνης Μουρατίδης, υποδυόμενος τον Ξέρξη, επαναλαμβάνει τη λέξη «αλησμόνητα» (*ᾄλαστα*) δύο φορές,

²¹³ Βλ. Suter (2008: 157), η οποία παραθέτει τη διαπίστωση της Wright σχετικά με τα βασικά υφολογικά χαρακτηριστικά του θρήνου.

ενώ η δεύτερη επανάληψη εκφέρεται σχεδόν συλλαβιστά, ώστε να τονιστεί η λειτουργία της επανάληψης. Αντίστοιχα, η φράση *βοᾶ βοᾶ* «μοι» *μελέων ἔντοσθεν ἦτορ* (στ. 991) εκφέρεται με βογγητό και καταλήγει σε κυριολεκτική σωματική κατάρρευση του ηθοποιού [εικ. 4–5], σκηνική πράξη που δεν προκύπτει από το αισχύλειο κείμενο. Οι σκηνικές αυτές επιλογές διαφυλάσσουν τον επαναληπτικό χαρακτήρα του λόγου και καθιστούν εμφανή τα ιδιαίτερα ειδολογικά γνωρίσματα του θρήνου.



Εικ. 4-5. *Πέρσες* (1999), σκηνοθεσία Λευτέρης Βογιατζής, σκηνικά Γιώργος Πάτσας, Εθνικό Θέατρο, Πηγή: στιγμιότυπο από τη βιντεοσκοπημένη παράσταση στο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Στο τελικό τμήμα του κομμού, από τον στ. 1038 κ.εξ., ο Ξέρξης απευθύνει στο Χορό την προσταγή «κλάψε κλάψε τα πάθη μας», στην οποία τα μέλη του ανταποκρίνονται πειθήνια· θρηνούν αντιφωνικά μαζί με τον Ξέρξη, όπως

υποδεικνύουν οι στίχοι 1042: ἴνζε μέλος ὁμοῦ τιθεῖς και στ. 1048–1049: βόα νυν ἀντίδουπά μοι / μέλειν πάρεστι, δέσποτα. Η σκηνική πράξη περιλαμβάνει μια συστηματική, ρυθμικά κλιμακούμενη σωματική έκφραση του θρήνου: τα μέλη του Χορού οδύρονται και στηθοκοπιούνται ολοένα πιο αργά και με αυξανόμενη ρυθμική συνέπεια, σε συμφωνία με τη διαταγή του Ξέρξη να χτυπήσουν το στήθος τους (στ. 1054: καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον).²¹⁴ Επιπλέον, η κίνηση περιλαμβάνει την απόθεση των ενδυμάτων τους, όχι όμως και τη καταστροφή τους (στ. 1060: πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῇ χειρῶν) και την σταδιακή μετακίνησή τους προς το πατάρι, ακολουθώντας την ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία (στ. 1038: δαίινε δαίινε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι και 1069: αἰακτὸς ἐς δόμους κίε). Η σκηνοθετική ανάγνωση αναπαράγει έτσι με ακρίβεια τη συνδυασμένη λεκτική και σωματική πραγμάτωση του θρήνου.

Στην παράσταση του Λευτέρη Βογιατζή, λοιπόν, ο κομμός διαμορφώνεται ως ένα σύνθετο οπτικοακουστικό σύστημα, όπου η εισαγωγή πολυφωνικής, εκκλησιαστικού τύπου γεωργιανής ψαλμωδίας λειτουργεί ως βασικό πένθιμο υπόστρωμα,²¹⁵ ενώ τα διαδοχικά επιφωνήματα και η σωρεία ολοφυρμών οργανώνουν ηχητικά το θρηνητικό πλαίσιο. Καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει ο σκηνογραφικός σχεδιασμός,²¹⁶ ο οποίος επηρεάζει άμεσα την κινησιολογία των προσώπων, επιβάλλοντας συγκεκριμένες διαδρομές και σωματικές ποιότητες.²¹⁷ Ταυτόχρονα, η σκηνοθετική ανάγνωση αναδεικνύει συστηματικά τα τυπικά γνωρίσματα του θρήνου, όπως την ακολουθία εναγώνιων ερωτήσεων, την αντιφωνική δομή και την τυπική υφολογική τεχνική της επανάληψης. Συνολικά, η σκηνική πραγμάτωση του κομμού από τον Βογιατζή προσανατολίζεται στη συνειδητή ανάδειξη της τελετουργικής διάστασης του τραγικού θρήνου.

²¹⁴ Μαρία Κατσουνάκη, «Περίσσευμα δακρύων και επαίνων. Χειροκροτήθηκαν οι Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 17/08/1999.

²¹⁵ Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Η ανάγκη να καταστρέφουμε», *Η Καθημερινή*, 8/1999· Μαρία Ανδριανού, «Επευφημίες για τους... Αθηναίους. Χειροκροτήματα για τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή», *Εξουσία*, 16/08/1999.

²¹⁶ Στέλλα Λοΐζου, «Αντίρροπα ρεύματα. Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Το Βήμα*, 22/08/1999. Όπως αναφέρεται, ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία της παράστασης ήταν ο σκηνογραφικός σχεδιασμός.

²¹⁷ Ηρακλής Λογοθέτης, «Πέρσες», *Αθηνόραμα*, 03/09/1999.

β) Οι Πέρσες σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη (Θ.Ο.Κ., 2017)

Προς διαφορετική σκηνοθετική κατεύθυνση από εκείνη του Λευτέρη Βογιατζή κινήθηκε στη παράστασή του ο Άρης Μπινιάρης,²¹⁸ ο οποίος εκμεταλλεύτηκε τον εγγενώς μουσικό χαρακτήρα του έργου, μετά από σχολαστική ανάλυση του μέτρου του πρωτότυπου κειμένου. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, «η παράσταση αποτελεί ένα ταυτόχρονα θεατρικό και μουσικό γεγονός και προτείνει μια ζωντανή σύνθεση ποιητικού λόγου, μουσικής και θεατρικής δράσης. [...] Οι ηθοποιοί προσεγγίζουν τα νοήματα, τους ρυθμούς και τους ήχους του ποιητικού κειμένου, με τη μουσικότητα ως όχημα για την αναπαράσταση και τη μεταμόρφωση. Όλοι οι βασικοί χαρακτήρες, όπως και ο Χορός, ερμηνεύονται αποκαλύπτοντας τη μουσική υφή του έργου».²¹⁹

i. Πάροδος

Σταθερό σημείο αναφοράς της παρούσας ανάλυσης αποτελεί η μελέτη της Ζηροπούλου (2017),²²⁰ η οποία παρέχει μια άκρως τεκμηριωμένη και κατατοπιστική ανάλυση της παράστασης του Άρη Μπινιάρη *Πέρσες*. Η ίδια υπογραμμίζει ότι η σκηνοθετική

²¹⁸ Η παραγωγή του Θ.Ο.Κ. για τους *Πέρσες* του Αισχύλου παρουσιάστηκε σε μετάφραση του Παναγιώτη Μουλλά και σε σκηνοθεσία του Άρη Μπινιάρη. Τη μετρική διδασκαλία ανέλαβε ο Θεόδωρος Στεφανόπουλος, τα σκηνικά σχεδίασε ο Κωνσταντίνος Λουκάς, τα κοστούμια η Ελένη Τζιρκαλλή, την κινησιολογία η Λία Χαράκη και τον σχεδιασμό των φωτισμών ο Γεώργιος Κουκουμάς. Στην παράσταση συμμετείχαν οι Ηλίας Ανδρέου, Πέτρος Γιωρκάτζης, Γιώργος Ευαγόρου, Λευτέρης Ζαμπετάκης, Νεκτάριος Θεοδώρου, Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Μάριος Κωνσταντίνου, Παναγιώτης Λάρκου, Δαβίδ Μαλτέζε, Γιάννης Μίνως, Αντώνης Μυριαγκός, Ονισήφορος Ονισηφόρου, Αντρέας Παπαμιχαλόπουλος, Μάνος Πετράκης, Στέφανος Πίττας, Κωνσταντίνος Σεβδαλής, Χάρης Χαραλάμπους και Νίκος Ψαρράς. Στους κεντρικούς ρόλους εμφανίστηκαν οι Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Χάρης Χαραλάμπους, Νίκος Ψαρράς και Αντώνης Μυριαγκός.

²¹⁹ Όσα δηλώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης για τη θεατρική προσέγγιση αντλούνται από την επίσημη ιστοσελίδα του Θ.Ο.Κ.: <https://www.thoc.org.cy/el/events/3597>· βλ. σχετικά και τις δηλώσεις του Άρη Μπινιάρη σε συνέντευξή του στη Μερόπη Μωυσέως, όπου ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι αντιλαμβάνεται την παράσταση ως «θέατρο 100%», το οποίο αντλεί από τη μουσική χωρίς να μετατρέπεται σε πειραματικό ή δυσνόητο εγχείρημα. Όπως τονίζει, πρόκειται για θέατρο λόγου που παραμένει απολύτως κατανοητό και προσβάσιμο στον θεατή, ενώ η μουσική λειτουργεί ως βασικό εργαλείο απόλαυσης και κατανόησης, κυρίως μέσω του μουσικού παλμού που οργανώνει τη σκηνική δράση και τη δραματική αφήγηση. Η σχετική συνέντευξη του σκηνοθέτη είναι διαθέσιμη στον ακόλουθο διαδικτυακό σύνδεσμο: <https://parathyro.politis.com.cy/features/interviews/152815/perses-tou-ari-mpiniari-arxaia-tragodia-se-dialogo-me-to-simera>

²²⁰ Ziropoulou (2017: 401-409).

προσπάθεια του Μπινιάρη διακρίνεται για την απόπειρά της να μεταφέρει το νόημα της τραγωδίας του Αισχύλου μέσα από τη μετρική ανάλυση, δηλαδή μελετώντας τους τρόπους με τους οποίους η δομή και ο ρυθμός του αρχαίου κειμένου μπορούν να αποδοθούν σκηνικά. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον καθηγητή Θεόδωρο Στεφανόπουλο, που επέτρεψε μια λεπτομερή και εις βάθος μετρική ανάλυση, η οποία στη συνέχεια επιχειρήθηκε να αποδοθεί στη σκηνή. Επιπλέον, τονίζεται ότι η αρχαιοελληνική τραγωδία αποτελεί εκ φύσεως μουσική μορφή θεάτρου· κάθε μέτρο συνδέεται με συγκεκριμένες ρυθμικές εκτελέσεις και τύπους μουσικής, καθορίζοντας τον ρυθμό της εκφοράς και τη διαμόρφωση των λυρικών τμημάτων. Συνολικά, η ανάλυση της Ζηροπούλου αποδεικνύει τον καθοριστικό ρόλο του ρυθμού και της μουσικότητας στη σκηνική επικοινωνία του νοήματος αλλά και στη διαμόρφωση της αισθητικής εμπειρίας του θεατή.

Εκκινώντας από την Πάροδο του έργου, ο Χορός εισέρχεται στη σκηνή με αργό βηματισμό τραγουδώντας ένα ρυθμικό, σχεδόν τελετουργικό τραγούδι σε χαμηλό τόνο. Αργότερα, εκδηλώνεται μια ρυθμική έξαρση του Χορού (στ. 65–113), συνοδευόμενη από τον ήχο μουσικών οργάνων —συγκεκριμένα ενός τζουρά²²¹ και δύο τυμπάνων (μέλη του Χορού)— που καθορίζουν το ρυθμό και την έντονη σωματική έκφραση των χορευτών. Ο Χορός άλλοτε εκτελεί αργό, τελετουργικό βηματισμό, κι άλλοτε επιδίδεται σε έντονες, επαναλαμβανόμενες σωματικές κινήσεις,²²² δημιουργώντας μια παλμικότητα που ενώνει τον λόγο με τη ρυθμικότητα. Έτσι, λοιπόν, ο σκηνοθέτης ήδη από τα πρώτα λεπτά της παράστασης υπογραμμίζει με έναν ιδιαίτερο τρόπο το ρυθμικό στοιχείο που θα κυριαρχήσει στο έργο.

Όπως επισημαίνεται από τους Burian & Shapiro,²²³ τα πρώτα δύο μέρη της Παρόδου (στ. 65–106 και 107–114) είναι συντεθειμένα στο ίδιο μέτρο, το ιωνικό (κατά βάση), έναν ρυθμό που θυμίζει τον κυματισμό της θάλασσας.²²⁴ Η σκηνική απόδοση

²²¹ Βλ. Ziropoulou (2017: 403), όπου σημειώνει πως ο τζουράς είναι ένα έγχορδο όργανο με σαφώς ανατολίτικο ήχο.

²²² Βλ. επίσης και Collard (2008: 131), ο οποίος επισημαίνει ότι χρησιμοποιείται το ιωνικό μέτρο, ένα από τα πιο σταθερά μέτρα, χαρακτηριστικό της επισιμότητας και της τελετουργίας. Εδώ χρησιμοποιείται για να αποδώσει τη σταθερή, αμείλικτη μεγαλοπρέπεια του περσικού πολέμου.

²²³ Burian & Shapiro (2009: 87).

²²⁴ Ωστόσο, σύμφωνα με την Centanni (2012: 108), το μέτρο αυτό δεν υποστηρίζει ιδανικά τον θρίαμβο που εκδηλώνεται σε αυτή την ενότητα (στ. 91-92: *ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσῶν / στρατὸς ἀλκίφρων τε*

του Θ.Ο.Κ., ωστόσο, δεν ακολουθεί αυτή τη μετρική υποτονικότητα.²²⁵ ο Χορός εμφανίζεται σε έντονη κινητική δραστηριότητα,²²⁶ ενώ τα μουσικά όργανα (ο τζουράς και τα τύμπανα) εισάγουν μια δυναμική και αυξανόμενη ένταση, δημιουργώντας ένα αποτέλεσμα που αποκλίνει συνειδητά από τον μετρικό χαρακτήρα του πρωτοτύπου.

Από τον στίχο 115 και εξής, όμως, όπου τελείται από τον Χορό των Περσών ο πρώτος θρήνος για το ενδεχόμενο της ήττας (στ. 115-139), σημειώνεται μια αισθητή ρυθμική μεταβολή: το ιωνικό μέτρο υποχωρεί και δίνει τη θέση του στον ιαμβοτροχαϊκό ρυθμό,²²⁷ ο οποίος, όπως έχουν επισημάνει ορισμένοι μελετητές, έχει θεωρηθεί ότι προέρχεται από τα ελληνικά μοιρολόγια.²²⁸ Τη μεταβολή του μετρικού σχήματος ακολουθεί και η σκηνοθετική προσέγγιση του Μπινιάρη, η οποία εγγράφει τη μετάβαση σε θρηνητικό λόγο πρωτίστως στο επίπεδο της σωματικότητας και της σκηνικής διάταξης. Μετά την έξαρση που προηγήθηκε, τα μέλη του Χορού τοποθετούνται ακανόνιστα στον σκηνικό χώρο, σε κυκλική διάταξη. Ορισμένα από τα μέλη του Χορού διατηρούν τα σώματά τους ελαφρώς σκυφτά, ενώ μεσολαβεί μία εκκωφαντική σιγή λίγων δευτερολέπτων, η οποία λειτουργεί ως σκηνικό ισοδύναμο της μετρικής μεταβολής.

Τη σιωπή σπάει ένα μέλος του Χορού που εκφωνεί το στίχο 115 ξέσπασμα (*ταῦτά μοι μελαγχίτων / φρήν ἀμύσσεται φόβῳ*, «να γιατί σπαράζει από τον φόβο η ψυχή μου μαυροφόρα»), εγκαινιάζοντας το θρηνητικό ξέσπασμα. Η φράση *μελαγχίτων φρήν*

λαός, «ο στρατός της Περσίας είναι ανίκητος, κι η καρδιά του λαού της ατσάλι»), καθώς η ίδια το θεωρεί εξασθενημένο και υποτονικό μέτρο.

²²⁵ Λυπουρλής (1961: 80), όπου επισημαίνεται ότι ο Πλάτων μιλώντας για την ιωνική αρμονία στη *Πολιτεία* (398 ε), τη χαρακτηρίζει με τα επίθετα «μαλακή», «συμποτική», «χαλαρά». Και άλλοι συγγραφείς, ωστόσο, κάνουν λόγο για τον «μαλθακό» και «χαύνο» χαρακτήρα των ιωνικών μέτρων· βλ. Centanni (2012: 106), η οποία υποστηρίζει ότι τα ιωνικά μέτρα προσδίδουν έναν αργό τόνο. Η ίδια αναφέρεται στο απόσπασμα του Πλάτωνα για να υποστηρίξει ότι το ιωνικό μέτρο εμφανίζεται με υποτονική, χαλαρή ρυθμική ποιότητα.

²²⁶ Η Zigoroulou (2017: 403) επισημαίνει ότι σε ορισμένα σημεία οι στίχοι επαναλαμβάνονται ρυθμικά για έμφαση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το συγκεκριμένο σημείο, όπου ο Χορός, ευρισκόμενος σε κατάσταση έντονης σωματικής κινητικότητας, επαναλαμβάνει τη φράση «ο στρατός της Περσίας είναι ανίκητος, και η καρδιά του λαού της ατσάλι».

²²⁷ Για την αλλαγή του μέτρου βλ. Centanni (2012: 110–111)· πρβλ. επίσης Sommerstein (2016: 84), ο οποίος επισημαίνει ότι οι ιωνικοί ρυθμοί υποχωρούν και μετασχηματίζονται σε στοχαστικούς τροχάιους.

²²⁸ Burian & Shapiro (2009: 87).

λειτουργεί: ως ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία, ως μετωνυμία πένθους και θρηνητικής διάθεσης²²⁹ και ως γλωσσικός δείκτης μετάβασης σε λυρικό, παθητικό, θρηνητικό λόγο. Έχει ιδιαίτερη σημασία να λεχθεί πως η παρεχόμενη ενδυματολογική οδηγία (*μελαγχίτων φρήν*), δεν αξιοποιείται από τον Μπινιάρη, καθώς τα μέλη του Χορού φορούν χακί ενδύματα με λευκές λεπτομέρειες στα μανίκια, τα οποία παραπέμπουν σε στρατιωτική στολή,²³⁰ και δεν εμφανίζονται καθαρά μαυροφορεμένοι, όπως υποδεικνύει η ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία. Η επιλογή του Μπινιάρη να μην υλοποιήσει το «μαύρο» σε επίπεδο ενδυματολογίας: αποσυνδέει τον θρήνο από την παραδοσιακή, τελετουργική του κωδικοποίηση, μετατοπίζει το πένθος από το συμβολικό χρώμα στο σωματικό και ηχητικό πεδίο.

Ακολουθεί η εκφώνηση: «μήπως ξάφνου ακουστεί ‘πάει ο στρατός μας’». Η συγκεκριμένη φράση (στ. 117: *ὁᾶ Περσικοῦ στρατεύματος*) στην παράσταση του Μπινιάρη εκφωνείται από όλα τα μέλη του Χορού μαζί. Ο σκηνοθέτης στο σημείο αυτό υιοθετεί μία «ημί-συνεκφώνηση», όπου ένα τμήμα της φράσης εκφέρεται από ένα μέλος του Χορού («να γιατί σπαράζει από τον φόβο η ψυχή μου μαυροφόρα») και καταλήγει σε συνεκφώνηση από όλα τα μέλη («πάει ο στρατός μας»). Η εναλλαγή αυτή από την ατομική στη συλλογική εκφορά εντείνει τη δραματική ένταση και μετασχηματίζει τον φόβο σε κοινό, χορικό βίωμα, προσδίδοντας στη σκηνή έντονο συναισθηματικό φορτίο. Την επανάληψη του θρηνητικού επιφωνήματος *ὁᾶ* αξιοποιεί ο Μπινιάρης στην παράστασή του, καθώς η φράση «πάει ο στρατός μας» επαναλαμβάνεται τρεις φορές εντός της χρονικής διάρκειας δέκα δευτερολέπτων με προοδευτική ηχητική ένταση, όπως άλλωστε δηλώνει και ο φωνητικός ποιοτικός δείκτης²³¹ *ἀπύων* (*ὁᾶ, τοῦτ’ ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων*). Ο ποιητής υποδεικνύει στο πρωτότυπο κείμενο την επαναληπτικότητα ως τυπικό υφολογικό χαρακτηριστικό του θρήνου (στ. 117, 121, 125) και η σύγχρονη σκηνική εκτέλεση, που αναδεικνύει

²²⁹ Η λέξη *φρήν* συμβολίζει την εσωτερική διάθεση του Χορού που συναρτάται με την εξωτερική του εμφάνιση.

²³⁰ Σχετικά με τον ενδυματολογικό κώδικα του Χορού, βλ. Ziropoulou (2017: 407), η οποία παρατηρεί ότι τα μέλη του Χορού φορούσαν στρατιωτικές στολές, επιλογή που, όπως πιστεύει, εναρμονίζεται με το συνολικό ύφος της παράστασης.

²³¹ Όπως αναφέρει ο Πιπεριάς (2020: 120-121), οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες» και το διαφορετικό σημασιολογικό τους υπόστρωμα αναδεικνύουν και προσδιορίζουν τον τρόπο φωνητικής υπόκρισης από μέρους του υποκριτή.

αυτήν την τριπλή επανάληψη, ακολουθεί ουσιαστικά τις ενδείξεις του ίδιου του αισχύλειου κειμένου.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην τρίτη επανάληψη της φράσης «πάει ο στρατός μας», δεν επιχειρείται από τον σκηνοθέτη να αποδοθεί επί σκηνής μια καθαρή αντιφωνικότητα, όπως υποδεικνύεται στο πρωτότυπο κείμενο (στ. 120-122: *καὶ τὸ Κισσίῳ πόλιν / ἀντίδουπον ἔσεται, / ὁἶ, «και το Κίσσιο κάστρο αντιφωνήσῃ ‘αἰ, αἰ, αἰ’»*). Αντίθετα, όλα τα μέλη του Χορού ταυτόχρονα, εκφωνούν με έντονη ηχηρότητα και οξύτητα την φράση «πάει ο στρατός μας». Βέβαια, παρόλο που η φράση συνεκφωνείται από όλα τα μέλη του Χορού, οι φωνές δεν συγχρονίζονται απόλυτα· μια ανεπαίσθητη χρονική απόκλιση της εκφοράς δημιουργεί ένα αποτέλεσμα ηχητικών στρώσεων, όπου η φράση ακούγεται σαν να διαχέεται στον χώρο. Η επιλογή αυτή δεν παράγει πραγματική αντιφωνικότητα —δεν υπάρχει, δηλαδή, μία δεύτερη φωνή που να απαντά αντιφωνικά στον Χορό—, αλλά μιμείται την αντήχηση που υποδηλώνει το αισχύλειο κείμενο. Η αντιφωνικότητα παραμένει φανταστική, καθώς φανταστικός παραμένει και ο ίδιος ο θρήνος των γυναικών, εφόσον δεν πραγματοποιείται ποτέ επί σκηνής.

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η σκηνοθετική επιλογή του Μπινιάρη να μην αποδοθεί επί σκηνής το σκίσιμο των ενδυμάτων, που υποδηλώνεται στον στίχο 125 (*βυσσίνοις δ’ ἐν πέπλοις πέσῃ λακίς*, «σκίσουν τα λινά πέπλα κουρέλια») και αφορά τις Περσίδες. Στη περίπτωση αυτή, παρά το γεγονός ότι ο στίχος εκφράζει στοιχεία χορικής αυτοαναφορικότητας, μεταφέροντας ένα επιτελεστικό σχόλιο σχετικά με τις έντονες εκφράσεις και τη χειρονομιακότητα του θρήνου,²³² ο Χορός των Περσών στη παράσταση του Θ.Ο.Κ. δεν προβαίνει σε σκίσιμο των δικών του ενδυμάτων. Αντίθετα, λειτουργεί ως αφηγητής μιας φανταστικής θρηνωδικής δράσης των γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, στη παραγωγή του Θ.Ο.Κ., δύο μέλη του Χορού αποσπώνται από το σύνολο και κινούνται στην ορχήστρα ως αφηγητές του γυναικείου θρήνου. Το πρώτο, περπατώντας αργά, εκφωνεί: «και οι γυναίκες, πλήθος, το μαντάτο ακούγοντας, σκίζουν τα λινά πέπλα κουρέλια». Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, ένα δεύτερο μέλος, επίσης εν κινήσει, συμπληρώνει: «και το δάκρυ ποτάμι κυλάει στα κρεβάτια από τον πόθο του άντρα. Και οι Περσίδες οι τρυφερές, στο πένθος καθεμιά της, με καημό πολύ, αφού ξεπροβόδισε τον ανδρείο πολεμιστή σύζυγό της, μένει στο ζυγό μονάχη». Έτσι,

²³² Hall (1996: 117)· Garvie (2009: 89)· Saïd (2007: 86-87).

στην Πάροδο ο θρήνος μεταδίδεται στο κοινό κυρίως μέσω της λεκτικής περιγραφής που αρθρώνει ο Χορός, χωρίς να εγγράφεται άμεσα στο επίπεδο της σωματικής δράσης και της κινησιολογίας. Με τη σκηνοθετική αυτή επιλογή ολοκληρώνεται η σκηνική πραγμάτωση του πρώτου θρήνου της τραγωδίας ως αφηγηματικά διαμεσολαβημένου και όχι επιτελεστικά ενσώματου γεγονότος.

ii. Α' Επεισόδιο

Στην παραγωγή του Θ.Ο.Κ., αμέσως μετά την αναγγελία της είδησης για την καταστροφή του περσικού στρατού (στ. 256), ο Χορός αντιδρά με μια υπόκωφη, σχεδόν ασθματική φωνητική εκφορά. Η πρώτη φράση, «φριχτό, φριχτό, κι αβάσταχτο κακό!», αποδίδεται από ένα μέλος του Χορού χαμηλόφωνα, ενώ ο ήχος της βαριάς αναπνοής των μελών του Χορού —ευδιάκριτος και συστηματικά ενταγμένος στην εκφορά— λειτουργεί ως τεκμήριο της έντονης συγκινησιακής κατάστασης του Χορού.

Ο Μπινιάρης, αντιλαμβανόμενος την ηχητική πυκνότητα του στίχου 256 (*ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα*), όπου παρατηρείται τόσο παρήχηση του /k/ (*κακὰ νεόκοτα*) όσο και συνήχηση του /a/ (ενισχυμένη από το ομοιοτέλετο των λέξεων σε -α: *ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα*), μεταφέρει σκηνικά το ηχητικό αυτό αποτέλεσμα μέσω της επιλογής εκφράσεων με αντίστοιχη ηχητική ένταση· συγκεκριμένα, η επανάληψη του συμπλέγματος -χτ- στην απόδοση «φριχτό, φριχτό κι αβάσταχτο»²³³ λειτουργεί ως ηχητικό ισοδύναμο της ιδιαίτερης ακουστικής εντύπωσης του πρωτοτύπου. Στην παράσταση του Θ.Ο.Κ., ο ηθοποιός που εκφέρει τον συγκεκριμένο στίχο, πράγματι προσδίδει ιδιαίτερη χροιά στο άηχο /x/. Ο τρόπος εκφώνησής του καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και το συναισθηματικό φορτίο της σκηνής. Έτσι, ο αργός ρυθμός εκφώνησής του μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση ότι ο πομπός διακατέχεται από ένα αίσθημα θλίψης και πένθους.²³⁴

Βέβαια, το αίσθημα θλίψης και πένθους τονίζεται και από την ακόλουθη χαμηλόφωνη προτροπή: «κλάψτε, Πέρσες, σπαράξτε, Πέρσες» (στ. 257: *αἰαῖ, διαίνεσθε, Πέρσαι*), διότι οι «φωνητικοί χαρακτήρες»,²³⁵ όπως είναι τα επιφώνημα *αἰαῖ*,

²³³ Ο Μπινιάρης αξιοποιεί την μετάφραση του Μουλλά.

²³⁴ Βλ. Elam (2001: 104).

²³⁵ Τον όρο «φωνητικοί χαρακτήρες» εντόπισα στην εργασία του Πιπεριά (2020: 77), όπου χρησιμοποιείται για να δηλώσει τις μη λεκτικές φωνητικές εκφορές, όπως το γέλιο, το κλάμα, το χαχάνισμα, τη κραυγή, το ψίθυρο, το βογγητό, τον αναστεναγμό, το χασμουρητό κ.ά., οι οποίες

λεκτικοποιούν τη συναισθηματική κατάσταση του δραματικού προσώπου. Ωστόσο, παρατηρείται ότι η απόδοσή τους στις σύγχρονες παραστάσεις, δεν είναι αυτονόητη, καθώς οι σκηνοθέτες συχνά απαλείφουν αυτά τα στοιχεία. Έτσι, αναδεικνύεται ή αποσιωπάται η συναισθηματική κατάσταση των δραματικών προσώπων, ανάλογα με τις σκηνοθετικές προθέσεις της εκάστοτε παράστασης.²³⁶ Στη παράσταση του Μπινιάρη, κατά την εκφορά των λέξεων «κλάψτε» και «σπαράξτε» δημιουργείται ένα ιδιαίτερο ηχητικό υπόστρωμα, καθώς κάποια μέλη του Χορού ταυτόχρονα επαναλαμβάνουν τη φράση «κλάψτε, Πέρσες», ενώ άλλα επαναλαμβάνουν «σπαράξτε» σε εξαιρετικά χαμηλή ένταση, σχεδόν ψιθυριστά, στο βάθος. Η ταυτόχρονη επανάληψη των φράσεων αυτών δημιουργεί το φαινόμενο της διάθλασης των φωνών, δηλαδή μιας πολυεπίπεδης, διαχεόμενης φωνητικής υφής που αποτυπώνει δραματουργικά την κλιμακούμενη οδύνη. Την ίδια στιγμή, οι ήδη επιβαρυνμένες αναπνευστικές εκφορές του Χορού εντείνονται, καθιστώντας την αναπνοή δραματουργικά ενεργό στοιχείο της σκηνικής πραγμάτωσης. Στη συνέχεια, η ίδια φράση («Φριχτό, φριχτό κι αβάσταχτο κακό! Κλάψτε, Πέρσες, σπαράξτε, Πέρσες») επαναλαμβάνεται σε υψηλότερη φωνητική κλίμακα και, αυτή τη φορά, με μουσική υπόκρουση (τύμπανο). Έτσι, η συναισθηματική κατάσταση του Χορού προβάλλεται από τον σκηνοθέτη, όμως με έναν παραλλαγμένο τρόπο, αφού απαλείφει το επιφώνημα *αίαϊ* του αισχύλειου κειμένου, καθώς και τη δυναμική που αυτό φέρει.

Κατά τη σκηνική μεταφορά του θρήνου, ο Μπινιάρης απαλείφει, επίσης, και τα θρηνητικά επιφώνημα *ότοτοτοϊ*, (στ. 269: *ότοτοτοϊ, μάταν*, «Αχ, συμφορά μου, συμφορά μου!» και στ. 274: *ότοτοτοϊ, φίλων πολύδονα σώμαθ' [...]*, «Αχ, αχ! Μιλάς για των δικών μας τα σώματα [...]»), που απαντούν στο κείμενο του Αισχύλου σε emphaticές θέσεις, δηλαδή ως πρώτες λέξεις της δεύτερης στροφής και αντιστροφής αντίστοιχα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να αποδώσει το θρηνητικό κλίμα με έναν διαφορετικό τρόπο που αποκλίνει από τον αισχύλειο σχεδιασμό· καθώς ο Αγγελιαφόρος διηγείται τη συμφορά, τα σώματα των μελών του Χορού παραμένουν στατικά στη σκηνή, αλλά παρουσιάζουν μια διακριτή πάλλουσα κίνηση, σαν να τρέμουν, ενώ η φράση «κλάψτε Πέρσες, σπαράξτε Πέρσες» ακούγεται σε χαμηλή

λειτουργούν ως δείκτες της συναισθηματικής κατάστασης του ομιλητή και για αυτό αποτελούν ένα αναπόσπαστο στοιχείο της θεατρικής απόδοσης του κειμένου. Ανήκουν στο σύνολο των παραγωγιστικών σημείων.

²³⁶ Πιπεριάς (2020: 121).

ένταση, από έξι μέλη του Χορού, ως υπόκωφο, συλλογικό μουρμουρητό. Η φωνητική αυτή επανάληψη, σε ρυθμική συσχέτιση με τον ήχο του τυμπάνου, διαμορφώνει ένα πυκνό ηχητικό πλέγμα διάρκειας περίπου ενός ολόκληρου λεπτού, το οποίο ανακαλεί την ατμόσφαιρα ενός τελετουργικού θρήνου.²³⁷ Ο θρηνητικός ηχητικός παλμός του Χορού κλιμακώνεται σε ένταση και ρυθμικότητα. Η κλιμάκωση αυτή συμπίπτει με την εκφορά του στίχου 280, όταν ένα μέλος του Χορού υψώνει μια επιμήκη, θρηνητική κραυγή, που κατευθύνει τα υπόλοιπα μέλη προς μια πιο έντονη συμμετοχή στη διαδικασία του τελετουργικού θρήνου: *ἴνζ' ἄποτμον δαῖοις / δυσαιανῇ βοάν / [...]* αἰαῖ, στρατοῦ φθαρέντος, «βγάλε κραυγή λυπητερή, άρχισε θρήνο [...]. Αλίμονο στο στράτευμα που χάθηκε».

Στο τέλος του Α' επεισοδίου, ιδιαίτερο σκηνικό και δραματουργικό ενδιαφέρον συγκεντρώνουν οι στίχοι 285–289. Αφού ο Αγγελιαφόρος εκφωνεί με έντονη δραματικότητα τη φράση «ίσως άσβεστο για εμένα της Σαλαμίνας το όνομα· και πώς με σφάζει η μνήμη της Αθήνας», ο Χορός επαναλαμβάνει σχεδόν εμμονικά το τμήμα «ίσως άσβεστο για εμένα», με έντονη ψυχική και κινητική διέγερση. Ο Μπινιάρης θέτει τα μέλη του Χορού σε κίνηση προς διαφορετικές κατευθύνσεις, δημιουργώντας μια σχεδόν φρενήρη σκηνική κατάσταση. Η μετρική δομή που επιλέγει ο ποιητής για το συγκεκριμένο τμήμα υποστηρίζει την έκρηξη συναισθήματος, δικαιολογώντας την έντονη κινητικότητα και τη ρυθμική επανάληψη των φράσεων και ενισχύοντας τη δραματική ένταση της σκηνής.²³⁸ Παράλληλα, η σκηνοθεσία του Μπινιάρη αξιοποιεί πλήρως αυτή τη σημασιολογική βαρύτητα του ποιητολογικού όρου *στένω* (στ. 285: *φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὥς στένω μεμνημένος*). Η φρενήρης κινητικότητα και η απορυθμισμένη διασπορά των σωμάτων του Χορού στη σκηνή μπορούν να ιδωθούν ως σκηνική «μετάφραση» του όρου, που, όπως υποστηρίζει ο Spatafora, δηλώνει κυρίως λαχανιασμένο αναστεναγμό, αποτέλεσμα έντονης σωματικής κόπωσης ή ισχυρής συναισθηματικής φόρτισης.²³⁹ Η σκηνή κορυφώνεται όταν όλα τα μέλη του

²³⁷ Όσα αναφέρω για τη συγκεκριμένη σκηνή εναρμονίζονται με την επισήμανση της Ziropoulou (2017: 404), σύμφωνα με την οποία η μουσική λειτουργεί ως ένα χαμηλό, συλλογικό μουρμουρητό που συγκροτεί ηχητικά τον θρήνο.

²³⁸ Η Hall (1996: 129) υπογραμμίζει ότι το μετρικό σχήμα του συγκεκριμένου τμήματος συχνά χρησιμεύει για να δηλώσει μία συναισθηματική κορύφωση.

²³⁹ Spatafora (1997: 9)· παράλληλα, η Γκαστή (2012: 8, σημ. 3) σημειώνει ότι ο όρος *στένειν* σχετίζεται με τη συλλογική ανταπόκριση στον θρήνο. Επομένως, η έντονη κινητικότητα και η φρενήρης σκηνική

Χορού συγχρονίζονται ρυθμικά, ακολουθώντας τον παλμό του τυμπάνου, και επαναλαμβάνουν τη λέξη «μίσος» (στ. 284: *ὃ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλέειν*), διαμορφώνοντας μία τελετουργικά φορτισμένη ατμόσφαιρα.

iii. Α' Στάσιμο

Στο πρώτο Στάσιμο, μετά την αποχώρηση της Βασίλισσας, ο Χορός παραμένει μόνος επί σκηνής, σε ενιαίο σχηματισμό, με το βλέμμα στραμμένο προς το σημείο εξόδου της. Υπό τη συνοδεία του τζουρά και του τυμπάνου, ο Κορυφαίος εκφέρει ρυθμικά τους στίχους που αναφέρονται στην καταστροφή του περσικού στρατού, στο πένθος που καταλαμβάνει τα Σούσα και τα Εκβάτανα και στον θρήνο των Περσίδων γυναικών. Από τη στιγμή που ξεκινά η εκφορά του, όλα τα μέλη του Χορού κινούνται αργά και σχεδόν ανεπαίσθητα αριστερόστροφα, μέχρι να στραφούν πλήρως προς το κοινό. Η ακριβής αυτή συγχρονισμένη κίνηση λειτουργεί ως θεατρικό μέσο για την ενσάρκωση του συλλογικού πόνου. Όπως επισημαίνει η Ziropoulou, η συγχρονισμένη κινησιολογία αναδεικνύει τον συλλογικό χαρακτήρα του πόνου, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει την παρηγορητική διάσταση που απορρέει από τη συνειδητοποίηση ότι πρόκειται για μια κοινά βιωμένη εμπειρία.²⁴⁰

Κατά την εκφώνηση αυτών των στίχων, ο λόγος του Κορυφαίου φέρει έντονο συναισθηματικό φορτίο. Ιδιαίτερα στο σημείο όπου γίνεται αναφορά στις νεόνυμφες Περσίδες που, ποθώντας το χαμένο τους ταίρι, «σπαράζουν με ατέλειωτο κλάμα», η εκφορά χαρακτηρίζεται από βαριά οδύνη και εμφανώς κοπιώδη αναπνοή.²⁴¹ Η φωνητική αυτή επιλογή του Μπινιάρη, σε συνδυασμό με τον ρυθμικό τρόπο απαγγελίας, αναδεικνύει την υφολογική υπερβολή που εντοπίζεται στο πρωτότυπο, η οποία εκφράζεται με τον υπερθετικό βαθμό του στίχου 545: *πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις*. Ο υπερθετικός αυτός βαθμός δηλώνει μια κατάσταση συναισθηματικά ακραίας εξάντλησης και ακόρεστου θρήνου. Η σκηνική απόδοση, μέσω της βαριάς

συμπεριφορά των μελών του Χορού μπορούν να θεωρηθούν απολύτως τεκμηριωμένη σωματική απόδοση του όρου *στένω*, καθώς μεταγράφουν τη συναισθηματική του αξία

²⁴⁰ Ziropoulou (2017: 406).

²⁴¹ Σύμφωνα με τη Ziropoulou (2017: 407), οι ηθοποιοί μετέδιδαν έντονα συναισθήματα, τόσο όταν μιλούσαν όσο και όταν παρέμεναν σιωπηλοί, με έναν πειστικό τρόπο που απέφευγε κάθε μελοδραματική υπερβολή.

αναπνοής και της φορτισμένης φωνής, μεταγράφει ακουστικά και σωματικά αυτή την υπερβολή.

Με την ολοκλήρωση του λόγου του Κορυφαίου, όλα τα μέλη του Χορού επαναλαμβάνουν ρυθμικά (δεκαέξι φορές) τη φράση «κλαίω κι εγώ μαζί τους» (στ. 546-547: *κἀγὼ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων / ἄιδω δοκίμως πολυπενθῇ*), αρχικά σε χαμηλή ένταση, η οποία, όμως, κλιμακώνεται προοδευτικά, μέχρι το σημείο όπου η φωνή τους μετατρέπεται σε κραυγή. Στην παράσταση του Μπινιάρη, η αυτοαναφορική διάσταση του στίχου 547 (*ἄιδω δοκίμως πολυπενθῇ*), που δηλώνεται μέσω του ρήματος *ἄιδω* και του επιρρήματος *δοκίμως*, πραγματώνεται σκηνικά με διττό τρόπο: πρώτον, μέσω της έντονης επαναληπτικότητας, η οποία υπογραμμίζει τον τελετουργικό χαρακτήρα του θρήνου και, δευτερευόντως, μέσω της ομαδικής συνεκφώνησης. Έτσι, ο Χορός εμφανίζεται πράγματι να επιτελεί τον θρήνο *δοκίμως*, δηλαδή με τυπολογική και τελετουργική αρτιότητα, η οποία επιτυγχάνεται με το υφολογικό μέσο της επανάληψης, αλλά και με την ομαδική συνεκφώνηση.²⁴²

Στη συνέχεια, τα μέλη του Χορού, απολύτως συγχρονισμένα, εκφωνούν τη λέξη «χάθηκαν!» και συνεχίζουν τραγουδώντας με τη συνοδεία τζουρά και τυμπάνου τους στίχους 558-559: «σαν πουλιά πετώντας με ολόμαυρη όψη μες το κύμα, χάθηκαν», τους οποίους επαναλαμβάνουν ρυθμικά και χορογραφημένα. Η κίνηση του Χορού χαρακτηρίζεται από αργό, ελεγχόμενο ρυθμό, ενώ κάθε εκφώνηση της λέξης «χάθηκαν» συνοδεύεται από μια απότομη, έντονη σωματική κίνηση.

Έπειτα, ο Χορός τραγουδά emphaticά: «ο Ξέρξης τους οδήγησε, ο Ξέρξης τους αφάνισε, ο Ξέρξης έφερε όλα τα δεινά» (στ. 550-552). Τα μέλη του Χορού βαδίζουν συγκεντρωμένα στο κέντρο της σκηνής, εκτελώντας παράλληλα ελαφριά κάμψη του κορμού. Κάθε φράση («ο Ξέρξης τους οδήγησε», «ο Ξέρξης τους αφάνισε», «ο Ξέρξης έφερε όλα τα δεινά») συνοδεύεται από μικρή παύση και προσωρινή ακινητοποίηση του σώματος, ενώ η επαναλαμβανόμενη εκφορά του ονόματος του Ξέρξη συνδέεται με επίσης επαναλαμβανόμενες κινήσεις της κεφαλής, μία προς τα δεξιά και μία προς τα

²⁴² Βλ. Ειρήνη Αϊβαλιώτου, «Πέρσες, θέαμα και ακρόαμα από τον Άρη Μπινιάρη», *Cat Is Art*, 24/08/2017. Η ίδια αναφέρει ότι ο Χορός στους *Πέρσες* λειτουργεί ως φορέας έντονης συγκινησιακής φόρτισης, η οποία προκύπτει από τη σύμπραξη σκηνοθεσίας, μουσικής και ερμηνείας· τα μέλη του εκφέρουν τον θρήνο με τρόπο άγριο, παθιασμένο και σχεδόν πρωτόγονο, συγκροτώντας μια πολυφωνική έκφραση της συλλογικής συμφοράς.

αριστερά εναλλάξ. Ακολουθώς, μέλη του Χορού επαναλαμβάνουν ρυθμικά τις φράσεις «τα πλοία τους οδήγησαν, τα πλοία τους αφάνισαν, τα πλοία με τα ολέθρια έμβολά τους». Η διαδικασία επαναλαμβάνεται κυκλικά, εναλλάσσοντας την αναφορά στα πλοία και στον Ξέρξη, με σταδιακή κλιμάκωση της έντασης τόσο στη φωνητική απόδοση όσο και στην κινησιολογία. Στο τελικό στάδιο, τα μέλη του Χορού κινούνται με δυναμικές και συχνά απότομες κινήσεις στον σκηνικό χώρο, ενώ ορισμένα από αυτά χτυπούν τις γροθιές τους στο έδαφος, επιδεικνύοντας έντονη χειρονομιακότητα.²⁴³

Οι σκηνοθετικές επιλογές αποδίδουν με ιδιαίτερη σαφήνεια και συνέπεια την κεντρική λειτουργία της επανάληψης, όπως αυτή ενυπάρχει ήδη στη δραματουργική σύλληψη του Αισχύλου (550-553 και 560-562: *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, / Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, / Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως [...] και νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ, / νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς*). Η ρυθμική και κυκλική εναλλαγή των φράσεων που αφορούν αφενός τον Ξέρξη και αφετέρου τα πλοία, η σταδιακή κλιμάκωση της φωνητικής έντασης και η επαναληπτική κινησιολογία του Χορού μεταγράφουν σκηνικά μια ποιητική τεχνική που είναι δομικά ενσωματωμένη στη στροφή και την αντιστροφή του θρήνου. Μέσω αυτής της έντονης επαναληπτικότητας φράσεων και κινήσεων, μάλιστα, ο σκηνοθέτης διατηρεί και μεταγράφει σκηνικά και τη λειτουργία των θρηνητικών επιφωνημάτων (στ. 560: *ποποῖ*, στ. 561: *τοτοῖ*, στ. 568 και 576: *φεῦ*, στ. 569 και 577: *ἡέ*, στ. 570 και 578: *ὀἶ*), τα οποία απαλείφονται σε λεκτικό επίπεδο κατά τη σκηνική απόδοση. Συνεπώς, η παράσταση του Μπινιάρη δεν εισάγει αυθαίρετα την επαναληπτικότητα, αλλά αναδεικνύει σκηνικά μια θεμελιώδη ποιητική στρατηγική του Αισχύλου, ο οποίος χειρίζεται με πλήρη επίγνωση την επανάληψη ως μέσο ρυθμικής οργάνωσης, δραματικής έντασης και ειδολογικής αυτεπίγνωσης.

Ακολουθώς, ένα μέλος του Χορού εκφέρει σε υψηλή φωνητική ένταση τους στίχους 569 κ.εξ: «κλάψε με λυγμούς, βόγγηξε, σπάραξε, σήκωσε τον πόνο σου στα ουράνια, να γίνει η βαρύθυμη φωνή σου μοιρολόι σπαρακτικό». Κατά την εκφορά των στίχων, τα υπόλοιπα μέλη του Χορού, συγκεντρωμένα σε συμπαγή σχηματισμό στο

²⁴³ Όλες οι παραπάνω κινησιολογικές επιλογές και η σκηνική απόδοση του Χορού τεκμηριώνονται πλήρως από τις παρατηρήσεις της Ζιγορούλου (2017: 406), η οποία υπογραμμίζει ότι η χορογράφος της παράστασης, Λία Χαράκη, ακολούθησε πιστά τον ρυθμό του λόγου και διαμόρφωσε την κινητική συμπεριφορά των ερμηνευτών με τρόπο που δημιουργεί «ένα κινητικό σύμπαν γεμάτο ενέργεια και επαναλαμβανόμενους κραδασμούς».

κέντρο της σκηνης,²⁴⁴ συνοδεύουν την εκφορά με χαμηλόφωνο μурμουρίσμα, επαναλαμβάνοντας τη φράση «σήκωσε τον πόνο σου» και παράλληλα επιτελούν μια απολύτως συγχρονισμένη και ιδιότυπη κινητική ακολουθία, σε άμεσο συσχετισμό με τον ρυθμό του τυμπάνου· τα σώματά τους συνδέονται μεταξύ τους μέσω της επαφής στους ώμους, συγκροτώντας ένα ενιαίο, συμπαγές σώμα. Ως τέτοιο, εκτελούν επαναλαμβανόμενα την κίνηση της έντονης κάμψης του κορμού προς τα εμπρός, ακολουθούμενη από την ανύψωση και όρθωση του σώματος.²⁴⁵ Η προσταγή *στένε καὶ δακνάζου* (στ. 571) πραγματώνεται σκηνικά μέσω αυτής ακριβώς της έντονα καταπονητικής κινησιολογίας του Χορού: τα συγχρονισμένα σκυψίματα και η επαναλαμβανόμενη κάμψη του κορμού, σε συνδυασμό με τη σύμπλεξη των μελών.

Η κίνηση αυτή πραγματοποιείται ταυτόχρονα από όλα τα μέλη, με ελαφρώς σκυμμένα κεφάλια, και επαναλαμβάνεται με σταδιακή ενίσχυση της έντασής της – σωματικής και φωνητικής – προσδίδοντας στον σχηματισμό έναν παλμικό, σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα, αλλά και μεταφέροντας σκηνικά την ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία του κειμένου για παρατεταμένο και σπαρακτικό θρήνο (στ. 574-575: *τεῖνε δὲ δυσβάγκτον / βοᾷτιν τάλαιναν αὐδάν*).

Η σκηνική συμπεριφορά του Χορού καταδεικνύει ότι υπακούει στις εντολές που του δόθηκαν (στ. 571-575: *στένε καὶ δακνάζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον [...] τεῖνε δὲ*

²⁴⁴ Στη συγκεκριμένη σκηνική στιγμή, τα μέλη του Χορού παρουσιάζονται ενωμένα σε συμπαγή σχηματισμό, με έντονη σωματική σύμπλεξη, στοιχείο που ευθυγραμμίζεται με την παρατήρηση της Ziropoulou (2017: 406) ότι ο Χορός συχνά «ενωνόταν» μέσα από συλλογικές και συγχρονισμένες κινήσεις. Ωστόσο, όπως επίσης επισημαίνει η ίδια, σε άλλα σημεία της παράστασης —ενδεικτικά κατά τις επαναληπτικές αναφορές στα πλοία και στον Ξέρξη— τα μέλη του Χορού διασκορπίζονται στον σκηνικό χώρο, κινούνται με δυναμικές και συχνά απότομες κινήσεις.

²⁴⁵ Βλ. Ziropoulou (2017: 406), η οποία επισημαίνει ότι οι έντονα συγχρονισμένες κινήσεις λειτουργούν ως βασικό μέσο ανάδειξης του συλλογικού βιώματος του πόνου, αλλά και της παρηγορητικής διάστασης που απορρέει από την εμπειρία της κοινής συμμετοχής στο πένθος· Η Ziropoulou (2017: 404, σημ. 54) σημειώνει ακόμη ότι η έντονη αυτή κινητική ακολουθία συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία του ρυθμού ως οργανωτικής αρχής της σκηνικής δράσης. Η ίδια παραθέτει την θέση της Erika Fischer-Lichte (2014), σύμφωνα με την οποία η ισχύς του ρυθμού εδράζεται στη θεμελιώδη του σχέση με το ανθρώπινο σώμα, καθώς βασικές βιολογικές λειτουργίες —όπως ο παλμός, η αναπνοή και η κίνηση— διέπονται από ρυθμικότητα. Στο συγκεκριμένο σκηνικό παράδειγμα, η συγχρονισμένη κάμψη και ανύψωση των σωμάτων των μελών του Χορού, σε άμεση συνάρτηση με τον ρυθμό του τυμπάνου, ενεργοποιεί ακριβώς αυτή τη σωματική διάσταση του ρυθμού.

δυσβάυκτον βοᾷτιν [...]). Διατηρώντας τον ίδιο κινητικό παλμό, επαναλαμβάνει ρυθμικά τη φράση «χτυπούν τα κύματα» σε συγχρονισμό με το τύμπανο. Ένα μέλος από το ενιαίο χορικό σώμα, παραμένει όρθιο και εκφέρει με ένταση τους στίχους 576 κ.εξ. («τους χτυπούν τα κύματα σκληρά, τους ξεσκίζουν τα άφωνα παιδιά του άσπλου πελάγους [...]]»), ενώ τα υπόλοιπα μέλη συνεχίζουν αδιάκοπα την ρυθμική, παλμική κίνηση της κάμψης και όρθωσης του κορμού. Κατόπιν, δύο μέλη του Χορού αποκόπτονται από το συμπαγές σύνολο και εκφέρουν το περιεχόμενο των στίχων 584–590, ενώ τα υπόλοιπα μέλη, επαναλαμβάνουν με ρυθμό και – σχεδόν εμμονικά – τη φράση «ματωμένο μνήμα» (στ. 595: *αἵμαχθεῖσα δ' ἄρουραν*). Κατά τη διάρκεια αυτής της ενότητας, το συμπαγές σύνολο του Χορού εκτελεί συγχρονισμένο και επαναλαμβανόμενο βηματισμό: τα σώματα κάμπτονται ελαφρά προς τα εμπρός και η κίνηση πραγματοποιείται με προώθηση του δεξιού ποδιού, σε σταθερό ρυθμό που υπογραμμίζεται από τον ήχο του τυμπάνου. Ενώ εκτυλίσσονται τα ανωτέρω, ένα μέλος του Χορού παραμένει πεσμένο στο έδαφος, παίζοντας τον τζουρά, ενώ ένα ακόμη μέλος συνοδεύει με τύμπανο. Η μουσική αυτή υπόκρουση, σε συνδυασμό με τον απόλυτο συγχρονισμό της κίνησης μετατρέπει τον θρήνο σε σωματοποιημένο, ρυθμικά οργανωμένο σκηνικό γεγονός.

Τα τελευταία δευτερόλεπτα της συγκεκριμένης θρηνητικής σκηνής σηματοδοτούνται από τον αιφνίδιο διασκορπισμό των μελών του Χορού σε ολόκληρο τον σκηνικό χώρο. Εκεί όπου προηγουμένως ήταν οργανωμένοι σε συμπαγές σύνολο, τα μέλη του Χορού διαλύονται ταυτόχρονα, με εξαίρεση το μέλος που χειρίζεται το τύμπανο, το οποίο παραμένει στο βάθος της σκηνής. Ακολουθεί μια έντονη κινητική δραστηριότητα, κατά την οποία τα μέλη του Χορού κινούνται τρέχοντας σε όλη τη σκηνή, ενώ ορισμένα από αυτά εκτελούν και περιστροφικές κινήσεις γύρω από τον άξονα του σώματός τους. Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνικής δράσης εκφέρεται σε επανάληψη το περιεχόμενο των στίχων 595-597: «το νησί του Αίαντα, ματωμένο μνήμα, έχει καταπιεί των Περσών την ισχύ». Στο τέλος της ενότητας, ο ήχος του τυμπάνου παύει, και τα μέλη του Χορού, σε κατάσταση αποδιοργάνωσης, περιφέρονται αργά και περιστροφικά στον σκηνικό χώρο. Παράλληλα, ακούγεται κατ'

επανάληψη η φράση «ματωμένο μνήμα», η οποία διατηρείται ως ηχητικό στοιχείο μέχρι την ολοκλήρωση της σκηνής.²⁴⁶

iv. Κομμός

Στην Έξοδο της παράστασης του Μπινιάρη, ο Χορός σχηματίζει έναν κύκλο. Τα μέλη του είναι πιασμένα μεταξύ τους, καθώς καθένας κρατά με το δεξί του χέρι τη μέση του διπλανού του, ενώ το αριστερό χέρι τοποθετείται στην περιοχή της καρδιάς. Παράλληλα, εκτελούν συγχρονισμένες κινήσεις της κεφαλής δεξιά–αριστερά και ψάλλουν πένθιμη μελωδία. Ο φωτισμός της σκηνής παραμένει χαμηλός, ενισχύοντας τη σκοτεινή ατμόσφαιρα της σκηνής. Στη συνέχεια, ο κυκλικός σχηματισμός διαλύεται, και όλα τα μέλη του Χορού στρέφονται προς το σημείο της σκηνής από το οποίο πρόκειται να εμφανιστεί ο Ξέρξης [εικ. 6]. Με την είσοδό του επικρατεί απόλυτη σιωπή, ενώ ακούγεται η προτροπή του Ξέρξη: «κλάψε, κλάψε, κλάψε» και ο Χορός συνοδεύει χαμηλόφωνα με το πένθιμη μελωδία που είχε προηγουμένως ψάλει. Η μελωδία αυτή συνεχίζεται ως ηχητικό υπόστρωμα κατά τη διάρκεια της ομιλίας του Ξέρξη (στ. 907-917: «εγώ, ο δύστυχος, τι μαύρη μοίρα απρόβλεπτη με βρήκε [...])»).

²⁴⁶ Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Τα Νέα*, 28/08/2017. Ο ίδιος αναφέρει: «Ο Χορός από τους καλύτερους των τελευταίων ετών με κορυφαίο τον σκηνοθέτη, ο οποίος εκτός από χορωδός, σκηνοθέτης, είναι και μουσικός, μιας μουσικής που παράγεται, όπως εξάλλου και η αισχύλεια, από τη μουσική της γλώσσας και των ήχων της».



Εικ. 6. *Πέρσες* (2017), σκηνοθεσία Άρης Μπινιάρης, σκηνικά Κωνσταντίνος Λουκάς, Θ.Ο.Κ., Πηγή: *Πέρσες*. Η μεγάλη επιτυχία του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου έρχεται στο Αρχαίο Θέατρο των Φιλίππων. Η παράσταση-σταθμός του Άρη Μπινιάρη για μία και μοναδική βραδιά στο πλαίσιο του 61ου Φεστιβάλ Φιλίππων», Kavalapost, 14/07/2017. Διαθέσιμη στον σύνδεσμο: https://www.kavalapost.gr/politismos/205915/perses-i-megali-epitychia-toy-theatrikoy-organismoy-kyproy-erchetai-sto-archaio-theatro-ton-filippon/?utm_source=chatgpt.com

Ο Χορός, σχεδόν ακίνητος, απευθύνεται στον Ξέρξη με τους στίχους 918–930, με ένα θρήνο για την απώλεια του γενναίου στρατού, της ισχύος και του «κοσμήματος» της Περσίας, καθώς και για τη χαμένη νεότητα της χώρας, η οποία αφανίστηκε εξαιτίας της μοίρας και των πράξεων του βασιλιά. Κατά την εκφορά του χορικού λόγου, η πένθιμη μελωδία συνεχίζει να ακούγεται χαμηλόφωνα στο βάθος. Είναι αξιοσημείωτο ότι, κατά την σκηνική απόδοση απαλείφονται όλα τα θρηνητικά επιφωνήματα, όπως *ιώ* (στ. 907, 976, 1004, 1005, 1070, 1074), *οίοι* (στ. 931, 1067), *οίοιοι* (στ. 955, 967), *έε*, *έε* (στ. 977), *ώ* *ώ* (στ. 985), *ιή* *ιή*, *ιώ* *ιώ* (στ. 1004), *παπαῖ* *παπαῖ* (στ. 1031), *αἰαῖ* *αἰαῖ* (στ. 1039), *ότοτοτοτοῖ* (στ. 1043, 1051), *ιώ* *ιώ* (στ. 1070), *ιώα* (στ. 1071, 1072) και *ήή* *ήή* (στ. 1075, 1076). Η σκηνική επιλογή της συστηματικής απαλοιφής των θρηνητικών επιφωνημάτων συνιστά μια συνειδητή μετατόπιση του εκφραστικού κέντρου του θρήνου από το λεκτικό στο ηχητικό–μουσικό επίπεδο. Στην αρχαία τραγωδία τα επιφωνήματα αυτά λειτουργούν ως κατεξοχήν σήματα του θρήνου. Η απουσία τους, επομένως, στη συγκεκριμένη σκηνική εκδοχή, αναπληρώνεται μέσω της πένθιμης

μελωδίας, η οποία λειτουργεί ως σταθερό θρηνητικό ηχητικό υπόστρωμα και αναλαμβάνει τον ρόλο που στο αρχαίο κείμενο επιτελούσαν οι ολοφυρμοί. Η μελωδία αυτή καθίσταται αναγνωρίσιμο σήμα του θρήνου, καθώς, συγκροτείται μέσα από τη δημιουργική αφομοίωση στοιχείων που ανάγονται σε ανατολικές θρησκευτικές τελετουργίες, επεξεργασμένες στο πλαίσιο σύγχρονων προσεγγίσεων. Ιδίως η αξιοποίηση μοτίβων από τον ευρύτερο ιρανικό πολιτισμικό χώρο —όπου η θρηνητική μουσική συνδέεται άμεσα με τελετουργικές πρακτικές και ρυθμικά σχήματα συλλογικής έκφρασης του πένθους— ενισχύει τον μυστικιστικό χαρακτήρα της παράστασης και παράγει ένα ισχυρό συγκινησιακό αποτέλεσμα.²⁴⁷ Η επιλογή αυτή δεν αναιρεί την τελετουργική διάσταση του θρήνου, αλλά την ανασυνθέτει σε όρους σύγχρονης σκηνικής αισθητικής, όπου η μουσικότητα αναλαμβάνει να μεταδώσει το συναίσθημα που άλλοτε εκφραζόταν μέσω των άναρθρων κραυγών.

Ο Χορός παραμένει σε συμπαγή σχηματισμό [εικ. 7-8] και υποδέχεται τον Ξέρξη με μια πένθιμη κραυγή, όπως αυτή αρθρώνεται στους στίχους 935–939 (νόστου σοι τὰν πρόσφθογγον / κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν / Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος / πέμψω πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν, «για σένα βγάζω πένθιμη κραυγή, χαιρετισμό στο γυρισμό σου· για σένα το δάκρυ πνίγω μες στον θρήνο»). Από τον στίχο 940 και εξής, ο Ξέρξης προστάζει με ρητό τρόπο τον Χορό να εντείνει τον θρήνο του («κλάψε σπαρακτικά, με κοπετούς και ολοφυρμούς [...])). Η άμεση συμμόρφωση προς τις εντολές αυτές δηλώνεται με την ανταπόκριση «κλάψε σπαρακτικά» / «σπαρακτικά **θα κλάψω· θα θρηνήσω** τη χώρα μου και τη φυλή μου»), ενώ επανέρχεται επαναληπτικά στη δέσμευση αυτή («σπαρακτικά **θα κλάψω** για το πένθος που η θάλασσα μάς έχει φέρει»). Η στιχομυθία εκτυλίσσεται υπό τη συνεχή συνοδεία πένθιμου ψαλμού, ο οποίος ηχεί σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια του κομμού.

²⁴⁷ Βλ. Ziropoulou (2017: 404).



Εικ. 7-8. *Πέρσες* (2017), σκηνοθεσία Άρης Μπινιάρης, σκηνικά Κωνσταντίνος Λουκά, Θ.Ο.Κ., Πηγή: στιγμιότυπο από την παράσταση που μου παραχωρήθηκε από τον Θ.Ο.Κ.

Στη συνέχεια, ο Χορός ζητά πληροφορίες για τη μοίρα επιφανών Περσών στρατηγών. Τα μέλη του παραμένουν συσπειρωμένα σε έναν συμπαγή σχηματισμό και ένα μόνο μέλος, τοποθετημένο μπροστά από τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, απευθύνει στον Ξέρξη τις αλληπάλληλες και αμείλικτες ερωτήσεις (στ. 955 κ.εξ.: «που είναι των φίλων μας το πλήθος; που είναι οι ακόλουθοι σου;»). Την ίδια στιγμή, ολόκληρος ο Χορός, λειτουργώντας ως ενιαίο σώμα, κινείται αργά προς τον Ξέρξη, με αποτέλεσμα να φαίνεται πιο έντονα ότι τελευταίος καθίσταται αντικείμενο της κριτικής τους. Συμπερασματικά, ο Μπινιάρης διατηρώντας την επαναληπτική χρήση του ερωτηματικού «*ποῦ*;» (το οποίο εντοπίζεται στο αισχύλειο κείμενο στους στίχους 955, 956, 966 και 968), αξιοποιεί ένα μορφολογικό και λειτουργικό γνώρισμα το οποίο,

σύμφωνα με την Αλεξίου, απαντά ως παραδοσιακό δομικό στοιχείο στους θρήνους για τις πόλεις.²⁴⁸

Κατόπιν, ο Ξέρξης προσεγγίζει τον Χορό, έρχεται σε σωματική επαφή με τα μέλη του και επιδίδεται σε κινήσεις έντονου σπαραγμού: σωριάζεται και καταρρέει, ενώ τα μέλη του Χορού τον συγκρατούν πιάνοντάς τον από τα χέρια [εικ. 9]. Κατά την εκφορά της φράσης «βογγάει, βογγάει, βογγάει στα σπλάχνα μου η καρδιά» (στ. 991-992), το σώμα του Ξέρξη σπαρταρά από την οδύνη. Αιφνιδίως, αποσπάται από τον Χορό, εκτινάσσεται και απομακρύνεται από τον σχηματισμό με απότομη κίνηση, για να προστάξει εκ νέου «κλάψε, κλάψε», γεγονός που οδηγεί τον Χορό στην επανεκκίνηση του πένθιμου ψαλμού. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι, στην παράσταση του Μπινιάρη, ο Ξέρξης απευθύνει στον Χορό την προσταγή «κλάψε» ακόμη και σε σημεία όπου μια τέτοια προστακτική δεν απαντά στο πρωτότυπο κείμενο, πιθανόν με στόχο να τονιστεί ο ρόλος του ως *ἐξάρχωντος* του θρήνου.²⁴⁹



Εικ. 9. *Πέρσες* (2017), σκηνοθεσία Άρης Μπινιάρης, σκηνικά Κωνσταντίνος Λουκάς, Θ.Ο.Κ., Πηγή: «*Πέρσες*, του Αισχύλου από τον Άρη Μπινιάρη στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου», *Culturenow*, 12/07/2017. Διαθέσιμη στον σύνδεσμο: <https://www.culturenow.gr/perses-toy-aisxyloy-apo-ton-ari-mpiniari-sto-arxaio-theatro-epidayroy/>

²⁴⁸ Alexiou (2002: 155)· Κορνάρου (2008: 147).

²⁴⁹ Ενδεικτικά, και μετά τον στ. 965, στο σημείο όπου ο Ξέρξης αναφέρεται στο γεγονός ότι άφησε τους συντρόφους του νεκρούς να παραδέρνουν στις ακτές της Σαλαμίνας, η σκηνοθεσία εισάγει την προσταγή «κλάψε», παρότι στο πρωτότυπο κείμενο δεν απαντά αντίστοιχη προστακτική διατύπωση.

Από τον στ. 1002 ξεκινά το δεύτερο τμήμα του κομμού, στο οποίο παρατηρείται επιτάχυνση του ρυθμού. Ο Ξέρξης εκφέρει το περιεχόμενο του στίχου 1002: «Χάθηκαν του στρατού μου οι αρχηγοί», ενώ ο Χορός ανταπαντά: «χάθηκαν με άδοξο τέλος». Ο σκηνοθέτης τονίζει την αντιφωνική εναλλαγή μεταξύ των συμμετεχόντων, η οποία συνεχίζεται στίχο προς στίχο. Επιπλέον, διατηρείται η επαναληπτική χρήση λέξεων και φράσεων, όπως το «χάθηκαν – χάθηκαν», ακολουθώντας την πρωτότυπη δομή (στ. 1002–1003: *βεβᾶσι – βεβᾶσι*). Όμοια, και στους στίχους 1008–1009, η σκηνική απόδοση αναδεικνύει τη τεχνική της αντιφωνικής επανάληψης λέξεων ή φράσεων· ο Ξέρξης διατυπώνει τη φράση «μας χτύπησε για πάντα το κακό», ενώ ο Χορός επιβεβαιώνει «μας χτύπησε – είναι όλα φανερά», ακολουθώντας πιστά το επαναληπτικό σχήμα του πρωτοτύπου (στ. 1008-1009: *πεπλήγμεθ' [...] πεπλήγμεθ'*).

Στον στίχο 1038 ο Ξέρξης απευθύνει εκ νέου προσταγή προς τον Χορό να θρηνήσει (*δίαινε δίαινε πῆμα*, «κλάψε τα πάθη μας»), και ο Χορός επανεκκινεί το πένθιμο άσμα χαμηλόφωνα. Έμφαση δίνεται στους στίχους 1040 και 1048 (*βόα νυν ἀντίδουπά μοι*), καθώς το περιεχόμενό του εκφέρεται αρχικά από τον Ξέρξη («να είναι η φωνή σου ηχώ στο θρήνο μου») και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται από τον Χορό σε αντιφωνική μορφή («να είναι η φωνή μου ηχώ στον θρήνο σου»), όπως υπογορεύεται από τον όρο *ἀντίδουπα*. Η ίδια αντιφωνική ανταλλαγή επαναλαμβάνεται εκ νέου, με τον Ξέρξη να επαναδιατυπώνει την προσταγή και τον Χορό να αποκρίνεται αντίστοιχα. Μέσω αυτής της επιλογής, υπογραμμίζεται από τον Μπινιάρη η αντιφωνικότητα του κομμού, καθώς και η λειτουργία της αντήχησης ως δομικού στοιχείου του θρηνητικού λόγου.

Η αντιφωνική αυτή δομή συνεχίζεται, καθώς ο Ξέρξης απευθύνει εντολές («μαζί μου πες το μοιρολόι», «χτύπα, χτύπα το στήθος σου, κλάψε για μένα»), και ο Χορός ανταποκρίνεται, επικυρώνοντας το γεγονός ότι έχουμε ένα αμοιβαίον άσμα («χτυπώ το στήθος μου, κλαίω για σένα»). Ιδιαίτερη σημασία έχει και η χωροταξική οργάνωση της σκηνής: όσο ο Ξέρξης απευθύνει τις προσταγές του, περιφέρεται περιμετρικά του σκηνικού χώρου, ενώ ο Χορός παραμένει συγκεντρωμένος στο κέντρο και προσανατολίζεται συλλογικά προς την κατεύθυνση της κίνησής του. Η σκηνική αυτή διάταξη ενισχύει οπτικά τον ρόλο του Ξέρξη ως *ἐξάρχοντος* και ρυθμιστή του θρήνου. Ωστόσο, κατά τη σκηνική μεταφορά δεν αναπαράγονται από τη παραγωγή του Θ.Ο.Κ. τα ενοφθαλμισμένα στο κείμενο σχόλια που αφορούν την έντονη εκφραστικότητα – βίαιη χειρονομιακότητα που εντοπίζεται στις εντολές του Ξέρξη

προς τον Χορό (στ. 1046: *ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν* «Χτύπα, χτύπα το στήθος σου! Κλάψε για μένα!», στ. 1054: *καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον*. «Χτύπα το στήθος σου! Πες μοιρολόγια Μυσιανά!»), αλλά μεταφέρονται μόνο μέσω του λόγου. Ο Χορός δεν εκτελεί πραγματικά τις χειρονομίες, όπως το χτύπημα στο στήθος, αλλά παραμένει στατικός και απλώς απαντά αντιφωνικά στον Ξέρξη.

Αξιοσημείωτο είναι, ακόμη, ότι ο Μπινιάρης εσκεμμένα αποφεύγει να αποδώσει τις λοιπές εκφράσεις σπαραγμού και έντονης χειρονομιακότητας, απαλείφοντας εντελώς τους στίχους 1056 (*καὶ μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα*), 1057 (*ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοεδνά*), 1060 (*πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῇ χερῶν*) και 1062 (*καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν*). Η επιλογή αυτή είχε ως αποτέλεσμα η σκηνή του θρήνου να στερείται οποιασδήποτε σωματικής εκφραστικότητας, υπογραμμίζοντας έτσι κυρίως την φωνητική και αντιφωνική διάσταση του θρήνου, αντί για την κινησιολογική και χειρονομιακή. Μόνο από τον στίχο 1054 (*καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον*) έως τον στίχο 1070, για αρκετά δευτερόλεπτα, επικρατεί έντονη αναστάτωση: ο Ξέρξης και τα μέλη του Χορού κινούνται με φρενήρη σπρωξίματα και στριφογυρίσματα, δημιουργώντας ένα χαοτικό σκηνικό, όπου τα σώματά τους φαίνεται να μην έχουν σαφή προσανατολισμό.

Η παράσταση ολοκληρώνεται όταν, ενώ έχει παύσει η πένθιμη μελωδία και ο Χορός στέκεται ακίνητος, ο Ξέρξης εκτελεί μερικές κινήσεις με τα χέρια του. Σε αυτή την κατάσταση, εκφωνεί τον στίχο 1073: «θρηνώντας, κλαίγοντας, προχώρα, προχώρα με βήμα απαλό» (*γοᾷσθ' ἀβροβάται*), προσθέτοντας στη συνέχεια «οδήγησε με τώρα, οδήγησε με, οδήγησε με τώρα στο παλάτι» (*πρόπεμπέ νύν μ' [...]*), ενώ πέφτει στο πάτωμα και επαναλαμβάνει τη φράση «οδήγησε με» άλλες τέσσερις φορές απευθυνόμενος στον Χορό, ενώ επικρατεί σιγή. Στο αισχύλειο κείμενο η προσταγή διατυπώνεται μόνο μία φορά, ωστόσο ο σκηνοθέτης επιλέγει να την πολλαπλασιάσει σκηνικά μέσω επαναλήψεων, εντείνοντας τη δραματική ένταση και αποδίδοντας με μεγαλύτερη έμφαση την κατάσταση ψυχικής κατάρρευσης και εξάρτησης του Ξέρξη. Ο Χορός, παρότι ο Ξέρξης βρίσκεται πεσμένος σε κατάσταση απόγνωσης, παραμένει όρθιος και ακίνητος πάνω από αυτόν, με το βλέμμα χαμηλωμένο και στραμμένο στον Ξέρξη, που γίνεται το μοναδικό επίκεντρο της σκηνικής προσοχής. Τελικά, ο Ξέρξης σηκώνεται, εκφράζει με βλέμμα απόγνωσης την οδύνη του για τους χαμένους («για αυτούς που έχουν χαθεί», στ. 1075: *ἦ ἦ ἦ, τρισκάμοισιν, ἦ ἦ ἦ, βάρισιν ὀλόμενοι*) και

αποσύρεται σιωπηλά από τη σκηνή. Ο Χορός παραμένει ακίνητος αλλά στρέφει το βλέμμα και ολόκληρο το σώμα του προς τον Ξέρξη, ενώ αποχωρεί.

Συνολικά, η σκηνική απόδοση του κομμού στην παράσταση του Μπινιάρη αναδεικνύει βασικά μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά του αισχύλειου σχεδιασμού, όπως η αντιφωνική διάρθρωση, η επαναληπτικότητα και η λειτουργία του Ξέρξη ως *έξάρχοντος* του θρήνου. Από την άλλη, παρατηρείται μια συνειδητή σκηνοθετική μετατόπιση, η οποία αφορά κυρίως την απουσία της έντονης χειρονομιακότητας και των άναρθρων θρηνητικών επιφωνημάτων, προς όφελος μιας μουσικά και ρυθμικά οργανωμένης εκφραστικότητας. Η επιλογή αυτή δεν συνεπάγεται αποδυνάμωση της τελετουργικής διάστασης του κομμού αλλά, αντιθέτως, τον επαναπροσδιορισμό της μέσα από σύγχρονους σκηνικούς κώδικες.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την εξέταση της ποιητικής του θρήνου στους *Πέρσες* του Αισχύλου και έχοντας μελετήσει τις δύο σύγχρονες παραστάσεις του έργου (Εθνικό Θέατρο, 1999 – Θ.Ο.Κ., 2017), οδηγούμαστε στα παρακάτω συμπεράσματα:

1. Από την εξέταση των θρήνων στο έργο του Αισχύλου, αποδεικνύεται ότι η ενσωμάτωση άναρθρων κραυγών – επιφωνημάτων θρήνου και σπαραγμού στη χορική αφήγηση λειτουργεί ως σαφής ενδοκειμενικός δείκτης που προσδιορίζει την ταυτότητα και το είδος του άσματος, συγκροτώντας ταυτόχρονα την τυπολογία του τελετουργικού θρήνου. Η επαναληπτική χρήση τους, μάλιστα, – πολλές φορές στις ίδιες μετρικές θέσεις – συνιστά κατ' εξοχήν ειδολογικό γνώρισμα του θρήνου, αφού το συγκεκριμένο υφολογικό μέσο (η επανάληψη) εντάσσεται μεταξύ των τυπικών σημάτων για την αναγνώριση του θρήνου. Σαφείς δείκτες θρήνου αποδείχθηκε ότι αποτελούν και άλλα υφολογικά μέσα, όπως η αναδίπλωση και το πολύπτωτο. Από την ανάλυση μας προκύπτει, επίσης, ότι ο Αισχύλος αξιοποιεί μεθοδικά και τα σχήματα λόγου, και ειδικότερα την μεταφορά, την παρήχηση και την συνήχηση προκειμένου να αποδώσει την ιδιαίτερη οπτική αξία του πένθους. Ενδεικτική είναι η επιλογή της φράσης *ταῦτά μου μελαγχίτων φρήν ἀμύσσεται φόβω*.
2. Ακόμη, συμπεραίνεται πως ο ποιητής χρησιμοποιεί συστηματικά μια ποιητική μεταγλώσσα που σηματοδοτεί τον τρόπο θεατρικής επιτέλεσης (φωνητικά και χειρονομιακά σήματα). Ειδικότερα, εγγράφει συνειδητά στο κείμενο τον τρόπο υπόκρισης και πρόσληψης, παραπέμποντας σε συγκεκριμένα φωνητικά σχήματα που συνδέονται με την έκφραση του συναισθήματος. ενώ παράλληλα υπαγορεύει συγκεκριμένες κινησιολογικές πρακτικές (όπως χειρονομίες, στάσεις και τελετουργικές κινήσεις) που αποδίδουν σωματικά το πένθος. Με τον τρόπο αυτό, το κείμενο λειτουργεί και ως επιτελεστικό υπόδειγμα, καθοδηγώντας τη σκηνική πραγμάτωση του θρήνου.
3. Επιπλέον, η αυτοαναφορική τάση του κειμένου είναι εμφανής, στα τμήματα όπου η έμφαση τίθεται τόσο στα ιδιαίτερα ειδολογικά χαρακτηριστικά τους (αντιφωνικός χαρακτήρας του τελετουργικού θρήνου), όσο και στον ενδεδειγμένο τρόπο επιτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα, σε αρκετά σημεία του κειμένου ανιχνεύθηκαν αυτοαναφορικές διατυπώσεις σχετικά με τη χειρονομιαικότητα της σωματικής

θεατρικής έκφρασης θρήνου. Ενδεικτικά αναφέρω τις εντολές του Ξέρξη προς τον Χορό στον κομμό (στ. 1046: *ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν*).

4. Τέλος, αποδείχθηκε ότι ο τυπικός τ ό π ο ς της αντίθεσης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος αναδεικνύεται από τον ποιητή ως κεντρικός δομικός άξονας του θρήνου. Η αντίθεση μεταξύ προηγούμενης δόξας και τωρινής συμφοράς αποτελεί αναγνωριστικό σήμα του θρηνητικού είδους, δηλαδή χαρακτηριστικό γνώρισμα που καθορίζει τον θρηνητικό χαρακτήρα του κειμένου. Παράλληλα, ανιχνεύθηκε η αξιοποίηση και ενός άλλου τυπικού τ ό π ο υ, της τεχνικής των διαδοχικών εναγώνιων ερωτήσεων που εισάγονται με το ερωτηματικό επίρρημα *ποῦ*, οι οποίες αναπαράγουν τη παραδοσιακή θρηνητική φόρμουλα που τονίζει την απώλεια, εντάσσοντας το άσμα στο θρηνητικό είδος.

Αξιοπρόσεκτα είναι και τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παραστασιογραφική έρευνα, τα οποία συνοψίζονται ως εξής:

α) *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, Εθνικό Θέατρο (1999)

1. Η σκηνοθετική ανάγνωση της Παρόδου από τον Λευτέρη Βογιατζή αναδεικνύει με συνέπεια κομβικά δομικά και ποιητικά χαρακτηριστικά του αισχύλειου κειμένου, όπως τον τελετουργικό χαρακτήρα του θρήνου και την αντιφωνική του δομή.
2. Η σκηνική απόδοση του θρήνου στο Α΄ Επεισόδιο συγκροτείται μέσω ενός σύνθετου συστήματος φωνητικής εκφοράς, το οποίο βασίζεται σε μια ιδιότυπη μορφή συνεκφώνησης μεταξύ των μελών του Χορού. Παράλληλα, τα θρηνητικά επιφωνήματα (*ότοτοτοῖ, αἰαῖ, φεῦ*) κατέχουν κεντρική λειτουργία και αποδίδονται μέσω παρατεταμένων φωνηεντικών ηχητικών σχημάτων. Η φωνητική προσέγγιση του Σπύρου Σακκά επιτρέπει στον λόγο να αναπτύσσει εσωτερική μουσικότητα, με ποικίλες διαβαθμίσεις έντασης, τόνου και ρυθμού, ενισχύοντας έτσι τον τελετουργικό χαρακτήρα του θρήνου.
3. Στο Α΄ Στάσιμο δίνεται έμφαση πρωτίστως στην ακουστική διάσταση του θρήνου, μέσω της πένθιμης ψαλμωδίας και των παρατεταμένων επιφωνημάτων. Παράλληλα, αναδεικνύεται η δομική οργάνωση του αισχύλειου λόγου, καθώς η σκηνοθεσία υπογραμμίζει την επανάληψη και την αντιστικτική διάταξη (*Ξέρξης – νᾶες*). Ακόμη, οι σωματικές εκφράσεις των δραματικών προσώπων περιορίζονται, καθώς ο σκηνογραφικός σχεδιασμός δυσχεραίνει την κίνηση. Τέλος, υπογραμμίζεται κατά την σκηνική μεταγραφή η αντίθεση παρελθόντος–παρόντος, ως βασικό γνώρισμα του θρηνητικού λόγου.

4. Στην παράσταση του Βογιατζή, ο κομμός συγκροτείται ως ένα σύνθετο οπτικοακουστικό σύστημα, όπου η πολυφωνική, εκκλησιαστικού τύπου ψαλμωδία λειτουργεί ως βασικό πένθιμο υπόστρωμα, ενώ τα επιφωνήματα και οι ολοφυρμοί οργανώνουν τη θρηνητική ηχητική δομή. Ο σκηνογραφικός σχεδιασμός παρεμβαίνει καθοριστικά, επηρεάζοντας την κινησιολογία. Παράλληλα, αναδεικνύονται συστηματικά τα τυπικά γνωρίσματα του τελετουργικού θρήνου, όπως η αντιφωνικότητα, η επανάληψη και η ακολουθία εναγώνιων ερωτήσεων. Μέσα από αυτή τη σύνθεση φωνής, λόγου και σώματος, ο κομμός αποκτά έντονα τελετουργικό χαρακτήρα.

β) *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη, Θ.Ο.Κ. (2017)

1. Από την μελέτη της παράστασης του Θ.Ο.Κ. αποδείχθηκε ότι η σκηνική απόδοση της Παρόδου αναδεικνύει πρωτίστως τη ρυθμικότητα ως βασικό οργανωτικό άξονα. Η μετάβαση στον θρήνο σηματοδοτείται με σαφή σκηνικά μέσα (σιγή, αλλαγή διάταξης, διαφοροποίηση κινησιολογίας), σηματοδοτώντας και τη μετρική μεταβολή του κειμένου. Ταυτόχρονα, ο θρήνος αποδίδεται μέσω ημί-συνεκφώνησης, ενώ κυρίαρχη είναι και η τεχνική της επανάληψης, χωρίς να πραγματώνεται πλήρως η αντιφωνική δομή του πρωτοτύπου. Η σκηνοθεσία απομακρύνεται συνειδητά από την παραδοσιακή οπτική και σωματική κωδικοποίηση του πένθους (ενδυματολογία, χειρονομίες), μετατοπίζοντάς το στο ηχητικό και λεκτικό επίπεδο. Συνολικά, ο θρήνος δεν ενσαρκώνεται άμεσα, αλλά παρουσιάζεται ως αφηγηματικό σκηνικό γεγονός.
2. Στο Α' επεισόδιο, ο θρήνος συγκροτείται ως ένα σύνθετο ηχητικό και ρυθμικό σύστημα, στο οποίο η αναπνοή, το συλλογικό μουρμουρητό και η μουσική υποκρούση λειτουργούν ως βασικοί φορείς συγκινησιακής έντασης. Σε κινησιολογικό επίπεδο, κατά τη σκηνική μεταγραφή του θρήνου, κυριαρχεί η έντονη ρυθμική σωματική δράση, που σωματοποιεί και μεταφέρει τη συναισθηματική φόρτιση. Η πολυφωνική και διαχεόμενη φωνητική εκφορά ενισχύει τον συλλογικό χαρακτήρα του πένθους, ενώ η ρυθμικότητα λειτουργεί γενικά ως κεντρική οργανωτική αρχή, ενοποιώντας λόγο, ήχο και κίνηση. Με τον τρόπο αυτό, ο θρήνος αποδίδεται ως σωματοποιημένο και τελετουργικά δομημένο σκηνικό γεγονός. Η ενότητα κορυφώνεται με μια εκρηκτική συναισθηματική έξαρση, η οποία συνάδει με το μετρικό σχήμα του αισχύλειου πρωτοτύπου.

3. Η σκηνική απόδοση του Α΄ Στάσιμου διέπεται από έντονη ρυθμικότητα, η οποία συντονίζει τη φωνητική εκφορά, τη μουσική (τζουράς και τύμπανο) και την κινησιολογία. Οι ηθοποιοί μεταδίδουν έντονα συναισθήματα μέσω μιας πολυφωνικής και συλλογικής έκφρασης της συμφοράς, όπου η ομαδική συνεκφώνηση και η ρυθμική επανάληψη φράσεων προσδίδουν στον θρήνο τυπολογική και τελετουργική αρτιότητα. Παράλληλα, οι συγχρονισμένες, συχνά έντονες σωματικές κινήσεις μετατρέπουν τον θρήνο σε σωματοποιημένο, ρυθμικά οργανωμένο σκηνικό γεγονός. Η έντονη επαναληπτικότητα, τόσο σε φωνητικό όσο και σε κινησιολογικό επίπεδο, αναπληρώνει σκηνικά τη λειτουργία των θρηνητικών επιφωνημάτων που έχουν απαλειφθεί.
4. Ο κομμός οργανώνεται κυρίως γύρω από ένα μουσικό και ρυθμικό υπόστρωμα, όπου η πένθιμη μελωδία λειτουργεί ως βασικός φορέας του θρήνου. Η αντιφωνική δομή, ως δομικό στοιχείο του θρηνητικού λόγου, και η έντονη επαναληπτικότητα διατηρούνται, αναδεικνύοντας τη συλλογική και τελετουργική διάσταση του πένθους, με τον Ξέρξη να λειτουργεί ως *ἑξάρχων* και ρυθμιστής του θρήνου. Παράλληλα, η σκηνική εκδοχή περιορίζει αισθητά τη χειρονομακότητα και τη κινησιολογική έκφραση, δίνοντας έμφαση κυρίως στη φωνητική διάσταση. Η ρυθμικότητα εξακολουθεί να οργανώνει τη σκηνική δράση. Μόνο σε ορισμένα σημεία παρατηρείται κινητική έξαρση, που αποδίδει τη συναισθηματική κορύφωση. Συνολικά, ο θρήνος ανασυντίθεται ως ένα μουσικά δομημένο και αντιφωνικά οργανωμένο σκηνικό γεγονός.

Η διερεύνηση της ποιητικής και της σκηνικής πραγμάτωσης του θρήνου στους *Πέρσες* ανέδειξε τη στενή αλληλεπίδραση ανάμεσα στα ειδολογικά γνωρίσματα του θρηνητικού λόγου και στους μηχανισμούς της θεατρικής επιτέλεσης. Ο Αισχύλος εγγράφει στο ίδιο το κείμενο δείκτες που καθοδηγούν τη φωνητική, μουσική και σωματική έκφραση του πένθους, ενώ οι σύγχρονες παραστάσεις αποδεικνύουν ότι οι επιτελεστικές αυτές δυνατότητες παραμένουν ενεργές και πρόσφορες για νέες σκηνικές αναγνώσεις. Έτσι, οι *Πέρσες* αναδεικνύονται ως ένα προνομιακό πεδίο μελέτης της συνάντησης ποιητικής σύνθεσης, θρηνητικής παράδοσης και θεατρικής επιτέλεσης.

Βιβλιογραφία

Στερεότυπες εκδόσεις–Μεταφράσεις–Υπομνήματα

- Αδάμος, Ε. (2005), *Αισχύλος Πέρσες*, Αθήνα.
- Belloni, L. (1988), *Eschilo. I Persiani*, Μιλάνο.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. (μτφρ.) (2004), *Οι τραγωδίες του Αισχύλου*, τ. 1–2, Αθήνα.
- Dähnhardt, O. (έκδ.), (1894), *Scholia in Aeschyli Persas. Recensuit, apparatu critico instruxit*, Λειψία.
- Dindorf, G. (έκδ.), (1832), *Aeschyli Tragoediae Superstites et Deperditarum Fragmenta*, τ. 1, Οξφόρδη.
- Garvie, A. F. (2009), *Aeschylus Persae: With Introduction and Commentary*, Οξφόρδη.
- Groeneboom, D^r P. (1930), *Aeschylus' Persae. Met Inleiding, Critische Noten en Commentaar*, Groningen.
- Hall, E. (έκδ.) (1996), *Aeschylus Persians*, Warminster.
- Λυπουρλής, Δ. (2008), *Αριστοτέλης Ποιητική*, Θεσσαλονίκη.
- MacDowell, D. M. (1982), *Aristophanes. Wasps*, Λονδίνο.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2009), *Ομήρου Ιλιάς*, Αθήνα.
- Μουλλάς, Π. (2000), *Αισχύλου Πέρσες*, Αθήνα.
- Page, D. (έκδ.) (1972), *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Οξφόρδη.
- Rosenbloom, D. (επιμ.) (2023), *Αισχύλος Πέρσες*, μτφρ. Α. Κ. Πετρίδης, Αθήνα.
- Stanford, W. B. (έκδ.) (2010), *Αριστοφάνους Βάτραχοι*, μτφρ. Μ. Μπλέτας, 2η έκδ., Αθήνα.
- Ταμβάκης, Κ. Σ. (1940), *Αισχύλου Πέρσαι. Αρχαίον Κείμενον. Εισαγωγή – μετάφρασις – σημειώσεις*, Αθήνα.
- Τοπούζης, Κ. (1991), *Αισχύλος Πέρσαι. Μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια*, Αθήνα.
- Ζερβός, Ι. (1937), *Αισχύλου Πέρσαι. Νέα μετάφρασις Ιωάννου Ζερβού, με εισαγωγή και σημειώσεις*, Αθήνα.

Λεξικά

- Chantraine, P. (επιμ.) (2022), *Ετυμολογικό Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής. Ιστορία των Λέξεων*, μτφρ. Γ. Δάρλας – Α. Πέτρου, Θεσσαλονίκη.

- Liddell, H. G., Scott, R. & Jones, H. S. (1996), *A Greek-English Lexicon*, Οξφόρδη.
- Montanari, F. (επιμ.) (2016), *Σύγχρονο λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα.

Δευτερεύουσα Βιβλιογραφία

- Akhapkin, D. & Prokopenya, V. & Saenko, E. & Zhunussova, A. (2021), “Deixis am Phantasma as a Background Element and its Influence on the Processing of Poetry”, *The Russian Journal of Cognitive Science*, 8(3): 46–59.
- Alexiou, M. (2002), *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Αθήνα.
- Αλεξοπούλου, Χ. (2015), “Η δραματική λειτουργία της έκφρασης του σώματος στον Ευριπίδη (Μήδεια, Ίππόλυτος, Έκάβη)”, στο Κ. Κυριακός (επιμ.), *Πρακτικά του Δ' πανελλήνιου θεατρολογικού συνεδρίου. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πάτρα, σσ. 137-48.
- Αρβανίτη, Κ. (2011), “Το θρηνούν σώμα. Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος”, στο Μ. Κόρπη (επιμ.), *Πρακτικά 1ης & 2ης Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος*, Κιάτο, σσ. 99-120.
- Αρβανίτη, Κ. (2019), “Η αρχαία ελληνική τραγωδία στη «νέα ΣΚΗΝΗ» του Λευτέρη Βογιατζή”, στο Κ. Αρβανίτη κ.ά., *Λευτέρης Βογιατζής. Ο Σκηνοθέτης – Ο Ηθοποιός*, Αθήνα.
- Αρβανίτη, Κ. (2023), “Μορφικές επιβιώσεις σε σύγχρονα σκηνικά συμφραζόμενα: Η σκηνοθεσία των Περσών του Αισχύλου από τον Άρη Μπινιάρη (2017) και τον Δημήτρη Λιγνάδη (2020)”, στο Ε. Προύσαλη (επιμ.), *Παραστατικές Τέχνες στον 21ο αιώνα. Σύγχρονες Πρακτικές και Νέες Προοπτικές*, Αθήνα, σσ. 288-293.
- Avery, H. C. (1964), “Dramatic Devices in Aeschylus’ Persians”, *AJPh*, 85(2): 173–184.
- Bachvarova, M. R. & Dutsch, D. (2016), “Mourning a city ‘empty of men’: stereotypes of Anatolian communal lament in Aeschylus’ *Persians*”, στο Μ. R. Bachvarova & D. Dutsch & A. Suter, (επιμ.) (2016), *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in Literature, Folk-Song and Liturgy*, Cambridge, σσ. 79-105.

- Bühler, K. (1934), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, μτφρ. D. F. Goodwin, Στουτγάρδη.
- Burian, P. & Shapiro, A. (έκδ.) (2009), *The Complete Aeschylus, Volume II. Persians and Other Plays*, τ. 2, Οξφόρδη.
- Calame, C. (2014), *Choral Tragedy. Greek Poetics and Musical Ritual*, μτφρ. V. Casato, Cambridge.
- Centanni, M. (2012), “Il ritmo incongruo. Metro e testo nella sezione lirica della parodos dei Persiani di Eschilo”, στο Hakkert, A. M. (επιμ.), *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, Βενετία, σσ. 105-116.
- Γκαστή, Ε. (2021), *Αισχύλου Χοηφόροι: Πρόταση ανάγνωσης*, Αθήνα.
- Collard, C. (2008), *Aeschylus: Persians and Other Plays*, μτφρ. C. Collard, Οξφόρδη.
- Cornford, F. M. (1913), “The So-Called Kommos in Greek Tragedy”, *CR* 27(2): 41-45.
- Di Benedetto, V. (1978), *L' ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Τορίνο.
- Dué, C. (2006), *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin.
- Elam, K. (2021), *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μτφρ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα.
- Encinas Reguero, M. del C. (2023), “Las armas en Persas de Esquilo”, *Synthesis*, 30(2): 1-14.
- Fischer-Lichte, E. & Mosse, R. & Arjomand, M. (2014), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, μτφρ. M. Arjomand, Λονδίνο.
- González, M. (2022), “Persians, a Long Thrēnos”, *CW* 116: 1–22.
- Gurd, S. (2014), “Resonance. Aeschylus' Persae and the Poetics of Sound”, *Ramus* 42: 122-137.
- Hainsworth B. & Kirk, G. S. (2018), *Ομήρου Ιλιάδα. Ραψωδίες Α-Μ*, τ. 1, 2η έκδ., μτφρ. Η. Τσιριγκάκης – Φ. Φιλίππου – Μ. Καίσαρ, Θεσσαλονίκη.
- Hopman, M. G. (2013), “Chorus, conflict, and closure in Aeschylus' Persians”, στο R. Gagné & M. G. Hopman, (2013), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, σσ. 58-77.

- Janko, R. & Edwards, M. W. & Richardson, N. (2018), *Ομήρου Ιλιάδα. Ραψωδίες Ν-Ω*, τ. 2, 2^η έκδ., μτφρ. Ρ. Χαμέτη – Μ. Καίσαρ – Μ. Νούσια, Θεσσαλονίκη.
- Κορνάρου, Ε. (2008), ‘Η αναπαράσταση του θρήνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία: η περίπτωση των Περσών του Αισχύλου’, στο Γ. Ζωγραφίδης & Γ. Κουγιουμουτζάκης, (επιμ.), *Αισθητική και Τέχνη. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη και Έφης Μιχελή*, Ηράκλειο, σσ. 139-154.
- Kurtz, D.C. (1984), ‘Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C.’, στο Brijder, H.A.G. (επιμ.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam 12-15 April 1984*, Amsterdam, σσ. 314–328.
- Kurtz, D. C., & Boardman, J., (επιμ.) (1994), *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφρ. Ο. Βιζυηνού – Θ. Ξένος, Αθήνα.
- Lees, J. T. (1895), “The Metaphor in Aeschylus”, στο B. L. Gildersleeve, *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*, Λονδίνο, σσ. 483-496.
- Lesky, A. (1987), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Από τη Γένεση του Είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, τ. 1, Αθήνα.
- Lévy, E. (1994), “La mort en Grèce” στο M.C. Amouretti - P. Villard (έκδ.), *Eukrata. Mélanges offerts à Claude Vatin*, Provence.
- Lloyd, M. (2007), *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford.
- Lossau, M. J. (2009), *Αισχύλος*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα.
- Λυπουρλής, Δ. (1983), *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Μία πρώτη προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη.
- McCallum – Barry, C. (2023), “Words and Pictures”, στο D. Stuttard (επιμ.), *Looking at Persians*, Λονδίνο, σσ. 163-176.
- Μπέλλα, Σ. (2021), *Η Δείξη στη Νέα Ελληνική*, Διδ. Δ., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μπριάκου, Ε. (2024), *Ενδοδραματικές Κατευθυντήριες Ενδείξεις της Ανταπόκρισης του Κοινού στις Τρωάδες του Ευριπίδη. Από το Κείμενο στην Παράσταση*, Διδ. Δ., Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Murray, G. (1993), *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας*, μτφρ. Β. Γ. Μανδηλαράς, 2η έκδ., Αθήνα.

- Nagy, G. (1990a), *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore.
- Nelson T. J. (2019), 'Most musicall, most melancholy': Avian aesthetics of lament in Greek and Roman elegy', *Dictynna* 16: 1-47.
- Nordgren, L. (2015), *Greek Interjections*, Βερολίνο.
- Ντουσιοπούλου, Α. Δ. (2020), *Ο θρήνος στην αρχαία Ελλάδα των ιστορικών χρόνων*, Διδ. Δ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Olson, S. D. (2002), *Aristophanes. Acharnians*, Οξφόρδη.
- Παπαδογιαννάκη, Ε. (2005), "Ο θρήνος στους Πέρσες του Αισχύλου. Οι απαρχές του επιτάφιου λόγου", *Αριάδνη* 11: 77-89.
- Παπάζογλου, Ε. (2022), *Μία γνώριμη Κυρά της ιθαγένειας μας*, Αθήνα.
- Παπακυριακού, Κ. (2018), *Ο ρόλος και η λειτουργία του θρήνου στους Πέρσες του Αισχύλου*, μεταπτυχιακή διατριβή.
- Πιπεριάς, Π. (2020–21), "Όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας στην Ιφιγένεια την εν Αυλίδι του Ευριπίδη", *Αριάδνη* 27: 81-94.
- Πούχγερ, Β. (χχ), *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα.
- Prezotto, J. M. (2022), "Lamento trágico masculino. Os Persas de Ésquilo", *Aletria* 32: 128-148.
- Said, E. W., (1996), *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Αθήνα.
- Saïd, S. (2014), "Η τραγωδία του Αισχύλου", στο Δ. Ι. Ιακώβ (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ – Ο. Μπεζεντάκου – Γ. Φιλίππου, 3^η έκδ., Αθήνα, σσ. 296–319.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2019), Πικροθρηνηδώντας ως βαριόμοιρη. Το ιδεολόγημα των εθνικών τραγωδών και η επιτέλεση του θρήνου, στο ΚΚΔΙΘ, "*Πρακτικά 14ου Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Ελληνικού Δράματος. Ο θρήνος στο αρχαίο ελληνικό δράμα*", Λευκωσία, σσ. 135–150.
- Shapiro, H. A. (1991), "The Iconography of Mourning in Athenian Art", *AJA* 95: 629-656.
- Sommerstein, A. H. (επιμ.), (2016), *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφρ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα.
- Spatafora, G. (1997), "Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lament nei poemi omerici. (Studio sul significato di κλαίω, γοάω, στένω, οϊμώζω/κωκύω, ὀδύρομαι)", *L'antiquité classique* 66: 1-23.

- Stuttard, D. (επιμ.), (2023), *Looking at Persians*, Λονδίνο.
- Suter, A. (2003), “Lament in Euripides' "Trojan Women"”, *Mnemosyne* 56: 1-28.
- Suter, A. (2008), “Male Lament in Greek Tragedy”, στο A. Suter, (επιμ.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Οξφόρδη, σσ. 156-180.
- Taplin, O. (1977β), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Οξφόρδη.
- Tsagalis, C. C. (2004), *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Βερολίνο.
- Τσαγγάλης, Χ. (2008), “Μεταμορφώσεις του Μύθου. Ο Τρωικός Κύκλος στους Τρεις Μεγάλους Τραγικούς”, στο Α. Γ. Μαρκαντωνάτος, & Χ. Τσαγγάλης, (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, σσ. 33-115.
- Τσαντσάνογλου, Κ. (1975), “*Αίσχύλου Πέρσαι 935-940, 944-947*”, στο *Φίλτρα. Τιμητικός τόμος Σ. Γ. Καψομένου*, Θεσσαλονίκη.
- Valakas, K. (2002), “The use of the body by actors in tragedy and satyr – play”, στο P. E. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an ancient Profession*, Cambridge, σσ. 69-92.
- Weiss, N. (2017), “Noise, Music, Speech. The Representation of Lament in Greek Tragedy”, *AJPh* 138: 243-266.
- Wright, E. (1986), *The Forms of Laments in Greek Tragedy*, Διδ. Δ., University of Pennsylvania.
- Xygalatas, D. (2023), *Η δύναμη της τελετουργίας. Συμβολικές πράξεις που μας ενώνουν, μας χωρίζουν και μας εμπνέουν*, μτφρ. Μ. Καλοφωλιά, Αθήνα.
- Ziropoulou, C. (2017), “Music at the Forefront. Aeschylus, the Persians, by the Cyprus Theatre Organization (2017)”, *Logeion: A Journal of Ancient Theatre* 7: 301-412.

Κριτικογραφία παραστάσεων

- Αγγελικόπουλος, Β. «Η ανάγκη να καταστρέφουμε», *Η Καθημερινή*, 8/1999.
- Αδαμίδου, Σ. «Την τελειότητα δεν μπορεί κανείς να τη φτάσει», *Ριζοσπάστης*, 17/5/1992.

- Αϊβαλιώτου, Ε. «Πέρσες, θέαμα και ακρόαμα από τον Άρη Μπινιάρη», *Cat Is Art*, 24/08/2017.
- Αναγνωστάκη, Κ. «Πέρσες, σαν μια ηχώ μέσα στην ερημιά...», *Ελεύθερος τύπος*, 16/08/1999.
- Ανδριανού, Μ. «Επευφημίες για τους... Αθηναίους. Χειροκροτήματα για τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή», *Εξουσία*, 16/08/1999.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. «Περσικό χαλί», *Τα Νέα*, 23/07/1999.
- Θυμέλη, «Πέρσες από το Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 26/09/1999.
- Καλτάκη, Μ. «Κατέπληξαν οι Πέρσες στην Επίδαυρο. Επιτυχημένη η παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Επενδυτής*, 22/09/1999.
- Κατσουνάκη, Μ. «Περίσσευμα δακρύων και επαίνων. Χειροκροτήθηκαν οι Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 17/08/1999.
- Λογοθέτης, Η. «Πέρσες», *Αθηνόραμα*, 03/09/1999.
- Λοΐζου, Σ. «Αντίρροπα ρεύματα. Πέρσες του Αισχύλου στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή», *Το Βήμα*, 22/08/1999.
- Μαυράκης, Α. «Οι Πέρσες και το είδωλό τους», *Αθηναϊκή*, 18/08/1999.
- Σαρρηγιάννης, Γ. «Μια παράσταση "αλλιώτικη". Οι Πέρσες του Λευτέρη Βογιατζή από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *Τα νέα*, 16/08/1999.
- Χρηστίδης, Μ. «Η "ήττα" των Περσών στην Επίδαυρο. Πέρσες του Αισχύλου, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 16/08/1999
- χ.σ., «Πέρσες του Βογιατζή ή πώς ο σκηνογράφος σώζει την παράσταση», *Το Ονομα*, 18/08/1999.