

ΚΡΙΣΗ ΣΤΟΥΣ ΠΕΡΣΕΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ: Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΞΕΡΞΗ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ



ABSTRACT: In this paper by focusing on Xerxes' appearance on stage and the language which the hero and the other Aeschylean characters in the *Persians* use to describe his desperate feelings I shall attempt to approach the notion of crisis in terms of the crucial bend in the plot and the character's decision. My study will address a variety of fundamental questions. Is crisis gender-related? Do men and women, e.g., Xerxes and his mother, Atossa, react in the same way in a crucial moment of the play? Do they use the same language to express themselves? What is the relation between poet and audience? I shall do this by narrowing my scope and focusing on a selection of crucial passages in the *Persians*.

Η ΣΥΓΓΕΚΡΙΜΕΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ είναι μοναδική, γιατί είναι η μόνη που έχει επιβιώσει με θέμα εμπνευσμένο από την ιστορία, την δεύτερη πιο σημαντική μάχη της δεύτερης εισβολής των Περσών κατά της Ελλάδας, τη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π.Χ., μόλις οκτώ χρόνια πριν από τη διδασκαλία του έργου του Αισχύλου. Μια ναυμαχία, στην οποία πολέμησε και ο ίδιος ο Αισχύλος. Ο Φινεύς και ο Γλαύκος, οι δύο άλλες τραγωδίες στην τριλογία, πρέπει να είχαν μυθολογικό θέμα, ενώ οι Πέρσες αντλούν το θέμα τους από το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν.¹ Συγκεκριμένα, στο έργο δραματοποιείται η ήττα των Περσών και η επιστροφή του Ξέρξη.

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή Άγγελο Χανιώτη για την επιστημονική και την ηθική υποστήριξή του, καθώς και τον “άνωνυμο κριτή” του περιοδικού. Η παρούσα μελέτη συνιστά εκτεταμένη επεξεργασία του νόστου στους Πέρσες ως προς την διαχείριση κρίσεων, η οποία βεβαίως δεν εξαντλεί όλο το φάσμα των ζητημάτων, για τα “έργα νόστου” και την έννοια της κρίσης, με τα οποία σκοπεύω να ασχοληθώ σε επιμέρους μελετήματα.

1. Παρ' όλο που οι Πέρσες είναι το μόνο σωζόμενο παράδειγμα, υπήρχαν διάφορες αρχαίες τραγωδίες με ιστορικά θέματα όπως η *Μιλήτου Άλωσις* που δίδαξε ο Φρόνιχος (Ηρόδ. 6.21.2).

Σ' αυτό το άρθρο θα υποστηρίξω την άποψη ότι η έννοια της κρίσης διαφωτίζει τα νήματα της πλοκής στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Εφόσον θα χρησιμοποιήσω την λέξη 'κρίση' στην ερμηνεία ορισμένων χωρίων των *Περσών* του Αισχύλου, θα αναφερθώ σύντομα στο υπόβαθρο της λέξης.² Η κρίσις προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα *κρίνω*: "επιλέγω", "κρίνω", "αποφασίζω", στη μέση φωνή: "αναμετριέμαι", "μάχομαι". Η λέξη *κρίσις* στην ελληνική αρχαιότητα σήμαινε απόφαση (με την έννοια της ετυμηγορίας και της στάθμισης) ή και χωρισμό ή διαμάχη.³ Οπότε αυτό που γοήτευε τους αρχαίους Έλληνες δεν είναι η ξαφνική δυσλειτουργία ή αμφισβήτηση των παραδεδομένων αξιών,⁴ αλλά η κρίσιμη καμπή, το αποφασιστικό σημείο, η τροπή στη μάχη, η περιπέτεια στην αρχαία τραγωδία, η κρίσις στη δίκη και στη λήψη αποφάσεων αλλά και η κρίση στην ασθένεια, η οποία σε συγκεκριμένες μέρες οδηγεί στην απόφαση αν ο ασθενής θα επιβιώσει ή θα πεθάνει.⁵

Στην αρχαία τραγωδία η ιδέα της κρίσης είναι από μόνη της ευρεία. Στο αρχαίο θέατρο, με τον όρο *κρίση* εννοώ την κρίση που βιώνουν οι χαρακτήρες των έργων, όταν βρίσκονται σε μια αποφασιστική καμπή της ζωής τους. Η ιστορία ενός ήρωα ο οποίος βιώνει ή είναι σε κίνδυνο να νιώσει ότι βρίσκεται σε κρίσιμη καμπή εμφανίζεται σε πολλούς μύθους και κλασικές παραδόσεις. Η κρίση σε όλη την αρχαία ελληνική γραμματεία από τον 5ο αιώνα π.Χ. μέχρι την ύστερη αρχαιότητα θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο ενός τεράστιου ερευνητικού προγράμματος. Για τον λόγο αυτό, σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να ορίσω το υλικό που θα συζητηθεί: η κρίση, ως καμπή, στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Η έρευνά μου στο αισχυλικό αυτό έργο θα εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας παρουσιάζεται επί σκηνής και την γλώσσα που χρησιμοποιεί και ο ήρωας αλλά και οι άλλοι χαρακτήρες για να περιγράψουν την κρίσιμη

2. Το έργο του Koselleck με θέμα την κρίση ξεκινά από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία (2006, 358-361), στο οποίο ο συγγραφέας περίτεχνα διαχωρίζει τρεις έννοιες της κρίσης (*κρίσις* στα ελληνικά) στη θεολογία, στη νομική και στην ιατρική σύμφωνα με παραπομπές στον Θουκυδίδη, στον Πλάτωνα, στον Αριστοτέλη και αργότερα στις *Πράξεις των Αποστόλων*.

3. LSJ λ. *κρίσις*.

4. "Η σύγχρονη έννοια της λέξης κρίσης, της δυσλειτουργίας ή αμφισβήτησης των παραδεδομένων αξιών ή της έντονης εκδήλωσης μιας παθολογικής κατάστασης, πρωτοδιαμορφώθηκε στα χρόνια του διαφωτισμού": Koselleck (2006) 371-2.

5. Παράθεμα από την ομιλία του καθηγητή Άγγελου Χανιώτη (2019: 3), "*Άναγκαῖος καιρός*: η ελληνική έννοια της κρίσης" (Ομιλία κατά την αναγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα του Ιονίου Πανεπιστημίου), που είναι αναρτημένη στο διαδίκτυο.

καμπή στην οποία βρίσκεται, καθώς και την οπτική αναπαράσταση που υπογραμμίζουν αυτήν την κρίσιμη στιγμή.⁶

Συγκεκριμένα, στους *Πέρσες* η έννοια της κρίσης μπορεί να συνδεθεί τόσο με τον Ξέρξη όσο και με τον στρατό του.⁷ Ο Αισχύλος επεξεργάζεται το θέμα της κρίσης ως ένα δομικό μηχανισμό στην πλοκή με διττή εστίαση: το έθνος και τον ίδιο τον βασιλιά. Ο Ξέρξης κάνει την εμφάνισή του στο τελευταίο μέρος του έργου πεζός, σχεδόν μετά βεβαιότητας μόνος και με κουρέλια, τα οποία συμβολίζουν τη συνολική αποτυχία της εκστρατείας του, καθώς και την απώλεια του στρατού του, αλλά και την ατομική του τραγωδία. Ο τελευταίος κομμός ανάμεσα στον ήρωα και στον Χορό σηματοδοτεί την κλιμάκωση του έργου.

Η ιστορία διαδραματίζεται στα Σούσα, την πρωτεύουσα της Περσίας. Οι γέροντες, που έχουν παραμείνει στα μετόπισθεν, οι πιστοί φύλακες της περσικής αυτοκρατορίας, ανησυχούν για τον περσικό στρατό, ο οποίος προσπαθεί να καταλάβει την Ελλάδα. Τα κακά προαισθήματα της βασίλισσας, Άτοσσας, της μητέρας του Ξέρξη και της γυναίκας του νεκρού πια Δαρείου, εκπληρώνονται με την άφιξη του Αγγελιαφόρου. Ο περσικός στρατός έχει ηττηθεί από τους Έλληνες. Ο Αισχύλος συνειδητά επιλέγει να μην έχει Πρόλογο στην αρχή του έργου. Ξεικινώντας το έργο με ένα μεγάλο πρώτο τραγούδι του Χορού μας προετοιμάζει για την αίσθηση του συλλογικού τρόμου.⁸ Με αυτόν τον τρόπο τα νέα της περσικής ήττας πρόκειται να αναβληθούν. Ο χορός αγωνιά για τον περσικό στρατό. Θα επικεντρωθούμε εδώ στη γλώσσα και στα θέματα που χρησιμοποιούνται για να περιγραφεί η κρίσιμη στιγμή της βασίλισσας, η οποία φυσικά ενδιαφέρεται για τον γιο της, τον Ξέρξη. Η φύση των γεγονότων που παρουσιάζονται από τον Χορό στην πάροδο συντελούν στην έννοια του φόβου και του κακού προαισθήματος. Ο Αισχύλος πρώτα φροντίζει να εισαγάγει τις επιπτώσεις της απουσίας του περσικού στρατού στην κοινότητα. Συγκεκριμένα, η πραγματικότητα της βίας του πολέμου και του αριθμού των νεκρών παρουσιάζεται στον πρώτο στίχο με τη μετοχή *οίχομένων*.⁹ Ένταση δημιουργείται από την αρχή του έργου.

6. Βλ. τον Collard για τις εκφράσεις της σωματικής και της συναισθηματικής κατάρρευσης σε αποσπάσματα της αρχαίας τραγωδίας γενικότερα, στον τόμο *Dionysalexandros*, σε επιμέλεια του D. Cairns και του V. Liapis (2006) 49-62.

7. Βλ. Αλεξοπούλου (2009) και Garvie (2009): Οι *Πέρσες* είναι ένα έργο με θέμα τον νόστο που έχει διττή όψη, την Περσία και τον Ξέρξη.

8. Βλ. Taplin (1977) 61: “Η αίσθηση ότι υπάρχουν ευάλωτα σημεία είναι το κλειδί στην ερμηνεία του μεγαλύτερου μέρους του έργου”.

9. Πβ. *βεβηκότων* στον πρώτο στίχο του Φρυνίχου στις *Φοίνισσες*, όπως αναφέρεται στην

Ο Broadhead σημειώνει ότι το *οίχομένων* αναπαριστά εδώ τα ακριβή γεγονότα.¹⁰ Ωστόσο, πιστεύω πως η χρήση του όρου *οίχομένων* υποβάλλει εσκεμμένα μια ειρωνική αμφισημία, εφόσον ο *οίχομενος* σημαίνει και τον νεκρό,¹¹ και εισάγει το θέμα της αγωνίας, ενώ τα συναισθήματα του κοινού μένουν μετέωρα μες στο χρόνο.

Αυτό το πρώτο μέρος του έργου εγκαινιάζει το θέμα της πολυτέλειας και του πλούτου της περσικής αυτοκρατορίας,¹² ενώ ένας μακρύς κατάλογος των στρατιωτών αποκαλύπτει τη δύναμη του στρατού της. Ο Αισχύλος ηθελημένα επαναλαμβάνει τον εαυτό του στους στίχους 3, 45 και 53, οπότε επανεμφανίζεται το επίθετο *πολύχρυσος* σε διαφορετικά συμφραζόμενα κάθε φορά με στόχο να επιτείνει το θέμα του πλούτου.¹³ Η απουσία του Ξέρξη και του στρατού του (πολύχρυση στρατιά) προκαλεί ολοφάνερα αγωνία στους εναπομείναντες γέροντες. Η σταδιακή αύξηση της έντασης στο έργο οδηγεί σε αμφιλεγόμενα συναισθήματα για την κοινότητα και τον βασιλιά. Οι πιστοί ακόλουθοι βρίσκονται σε ένα κρίσιμο στάδιο, γιατί δεν έχουν νέα για τον περσικό στρατό. Αναφερόμενος ο ποιητής στην ευημερία της περσικής αυτοκρατορίας στο ξεκίνημα του έργου μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε την εύθραστη πλευρά της συγκεκριμένης συνθήκης. Το ρήμα *οίχεται*, που εμφανίζεται (59) με μια μορφή κυκλικής σύνθεσης, εφόσον στον πρώτο κιόλας στίχο

υπόθεση (τάδ' ἔστι Περσῶν τῶν πάλοι βεβηκότων). Στο έργο του Φρυνίχου, όμως, το ακραοτήριο γνωρίζει ότι σημαίνει νεκροί, αφού τα νέα της ήττας έχουν ανακοιωθεί αμέσως από τον ευνούχο. Βλ. Stanford (1942) 36: "Η αλλαγή από *βεβηκότων* σε *οίχομένων*, που με την πρώτη ματιά μοιάζει απλώς να ταιριάζει με την αισχυλική αναπαιστική πάροδο, είναι σημαντική. Το *οίχομένων* υποδηλώνει ένα ειρωνικό *arrière pensée* του θανάτου (όπως στα αγγλικά *departed* αντί για απλώς *gone*), και η λέξη επανέρχεται με δυσόλινο τρόπο (11, 13, 60, 178, 252, 546, 916) μέχρι που στο τέλος σημαίνει απλώς και ξεκάθαρα νεκροί". βλ. επίσης Winnington-Ingram (1983) 198-99, που δείχνει πώς ο Αισχύλος σταδιακά ξετυλίγει στη διάρκεια του έργου τις επιπτώσεις του *οίχεσθαι*.

10. Broadhead (1970) 1-2· πβ. Smethurst (1989) 26-75.
11. Σύμφωνα με το LSJ στην *Οδύσσεια* έχει τη σημασία "είμαι αφανισμένος, κατεστραμμένος"· στον Σοφοκλή ιδίως στα *Όχιωκα* ή *οίχιωκα*, πβ. *οίχιωκε* στο στίχο 13 στους *Πέρσες* του Αισχύλου.
12. Για την κυρίαρχη έννοια του *όλβου* αναφέρω ενδεικτική βιβλιογραφία: Garvie (2001) 3-4· Gagarin (1976) 44-45· Petrounias (1976) 23-24· για μια γενικότερη θεώρηση της πολυτέλειας όπως προβάλλεται μέσα από τα επίθετα *ἀφνειός* και *πολύχρυσος* (στ. 3-4) βλ. την υπομνηματισμένη έκδοση του Garvie (2009) σελ. 50-51.
13. Στο στίχο 3 τα μέλη του Χορού αποκαλούν τον εαυτό τους *φύλακες και τῶν ἀφνειῶν και πολυχρόσων ἐδράνων* (πβ. στίχο 45 *πολύχρυσοι Σάρδεις*, και στίχος 53 *πολύχρυσος πάμμικτον ὄχλον*). — Ως προς το κείμενο των Περσών ακολουθώ την έκδοση του A. F. Garvie (2009).

επισημαίνεται ότι ο στρατός έχει φύγει (*οίχομένων*), αλλά η επιστροφή του δεν είναι εγγυημένη, το οποίο επισημαίνεται και στο στίχο 13 (*οἴχω-κε*). Αυτού του είδους η κυκλική σύνθεση σημειώνει την δυσοίωση φύση της αναχώρησης και ενισχύει το αίσθημα ότι ο περσικός στρατός βρίσκεται σε κίνδυνο και γι' αυτό σε κρίσιμη καμπή.

Όταν η βασίλισσα πρωτοεμφανίζεται βρίσκεται σε αποφασιστικό σημείο, γιατί δεν έχει νέα του περσικού στρατού. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι απευθύνεται στον Χορό μόνη της και δεν υπάρχει δεύτερος ηθοποιός επί σκηνής.¹⁴ Αυτό δημιουργεί περισσότερη ένταση στη διαχείριση του θέματος της κρίσης σε σύγκριση με την ενδεχόμενη συμμετοχή δεύτερου υποκριτή ή, όπως, στη σοφόκλεια τραγωδία, και τρίτου ηθοποιού.¹⁵ Αυτό που είναι σημαντικό στους *Πέρσες* του Αισχύλου είναι να καταλάβει κανείς την φύση των γεγονότων που δημιουργούν την αίσθηση ενός κακού προμηνήματος. Το αυθεντικό ακροατήριο ήταν εξοικειωμένο με την περσική καταστροφή. Αυτό όμως που είναι μοναδικό στον Αισχύλο είναι ότι μας προσκαλεί να συναισθανθούμε τον εχθρό σ' αυτήν την καταστροφή.

Η Άτοσσα, η βασιλομήτωρ, επανέρχεται στο θέμα της αγωνίας του Χορού (*καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς*, “κι εμένα η αγωνία μου σκίζει την καρδιά”, 161). Αυτός ο στίχος είναι ένας στενός απόηχος των λέξεων του Χορού στο στίχο 115 *ἀμύσσεται*. Ένα κρίσιμο θέμα του έργου, το σκίσιμο των ρούχων, μεταφέρεται στην *καρδία* ή *φρένα*. Ιδιαίτερα σημαντικό, το ίδιο ρήμα (161 *ἀμύσσει*) χρησιμοποιείται για να περιγράψει την αγωνία της βασίλισσας εξαιτίας της απουσίας του γιου της. Αναφέρεται στην ευάλωτη πλευρά της ευημερίας και δηλώνει ότι χωρίς τους άνδρες τα χρήματα δεν έχουν νόημα (166). Μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η βασίλισσα και ο Χορός χρησιμοποιούν την ίδια γλώσσα για να εκφράσουν τους φόβους τους σ' αυτό το κρίσιμο στάδιο. Το θέμα του σχισίματος των ρούχων έχει μια ιδιαίτερη οπτική σημασία για το έργο.¹⁶ Οι επαναλαμβανόμενες παραπομπές στα ρούχα του Ξέρξη (199, 468, 832-6,

14. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο ηθοποιό (*Ποιητική* 1449a15-16). Όπως σημειώνει η Said (2008: 218), στους *Πέρσες* ο δεύτερος ηθοποιός γενικά απευθύνεται στον χορό.

15. Γνωρίζουμε ότι ο Σοφοκλής έχει προσθέσει τον τρίτο ηθοποιό (Αριστοτ. *Ποιητική* 1449a15-16).

16. Βλ. *πέπλος*: 125, 182, 199, 468, 1030, 1060: *εσθήματα* 836, 848: *καλύπτραι* 537. Πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι ο Αισχύλος στο όνειρο της Άτοσσας διαφοροποιεί την Ελληνίδα από την Περσίδα γυναίκα, περιγράφοντάς τις με δωρικούς και περσικούς χιτώνες αντίστοιχα.

845-50, 1017, 1030) δραματοποιούνται εντέλει από τον Χορό στα λυρικά μέρη του τελευταίου θρήνου, όπως θα δούμε. Αυτό είναι ένα εξαιρετο παράδειγμα που δείχνει πώς ο Αισχύλος ενεργοποιεί λεκτικά και οπτικά την φαντασία για να δημιουργήσει έντονες στιγμές όσον αφορά στα συναισθήματα των χαρακτήρων του έργου.

Η βασίλισσα φυσικά ανησυχεί για τον γιο της, και το όνειρό της διαδέχεται μια αίσθηση αγωνίας και φόβου. Οι ανησυχίες που συνδέονται με το όνειρο και τον οιωνό δίνουν πιο συγκεκριμένη έκφραση στους φόβους που υπονοούνται από τον Χορό στην πάροδο.¹⁷ Αρχίζουμε να αισθανόμαστε ότι ο Ξέρξης είναι ο ηθοποιός στα παρασκήνια. Εκείνη φοβάται, όπως και οι γέροντες, μια ανατροπή της τύχης (163-4). Ο Ξέρξης είναι στο μυαλό μας, όταν η Άτοσσα σκέφτεται ότι το “μάτι” (169 *ὄμμα*) του σπιτιού είναι η παρουσία του δεσπότη. Το “φως” (169) του σπιτιού λείπει τώρα και η βασίλισσα βυθίζεται σε αγωνιώδη αναμονή. Στο μυαλό της ζωντάνεψε τον Ξέρξη, το όνειρο που είδε. Το όνειρο της Άτοσσας εκφράζει την κρίσιμη καμπή, στην οποία βρίσκεται ο Ξέρξης — αν δηλαδή μαζί με τον στρατό θα βγει νικητής και θα επιστρέψει ή θα ηττηθεί και πιθανόν θα πεθάνει— και, όπως με τον οιωνό, μας προϊδεάζει ότι η τύχη του Ξέρξη είναι αβέβαιη. Το όνειρο εξυπηρετεί την κορύφωση της δραματικής έντασης. Το χαρακτηρίζει μάλιστα *ἐναργές* (179), δίνοντας έμφαση στην διαυγή εμπειρία του ονείρου. Πιο σημαντικό να αναφερθεί είναι ότι στο όνειρο της βασίλισσας οι εικόνες που σχετίζονται με το ζυγό συντελούν στην κλιμάκωση του κακού προαισθήματος. Ο Ξέρξης προσπαθεί να ζέψει στο ίδιο άρμα την Ελλάδα και την Ασία (*ζεύγνυσιν αὐτῶ, “ζεύει στο άρμα του”* 191, πβ. 68-72, 722, 736) αλλά η Ελλάδα σπάει τον ζυγό (196). Ο ζυγός, η μεταφορά που είναι από τις πιο κυρίαρχες εικόνες στο έργο,¹⁸ ρίχνει μια δυσοίωνη σκιά στην εκστρατεία του Ξέρξη εναντίον της Ελλάδας. Στο όνειρό της ο Δαρειός εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο, ενώ ο Ξέρξης στη θέα του πατέρα του σκίζει τα ρούχα του (199). Το όνειρο εισάγει το θέμα του σκισίματος των ρούχων και συνεισφέρει στην εντύπωση ότι η επικείμενη καταστροφή πλησιάζει. Το αυθεντικό ακροατήριο γνωρίζει ότι το σκίσιμο των ρούχων

17. Στον στίχο 116 η λέξη *φόβος* είναι κυρίαρχη, ενώ η παρήχηση έχει μια συγκεκριμένη επίδραση, είτε εσκεμμένα από τον Αισχύλο είτε όχι, βλ. Garvie (2009) 87.

18. Το σύμβολο του ζυγού πρωτοεμφανίζεται στο έργο σαν ένας ζυγός σκλαβιάς (*ζυγὸν ἀμφιβαλλεῖν δούλιον Ἑλλάδι*, 50). Η εικόνα της Περσίδας συζύγου που στηρίζει μόνη της τον ζυγό του γάμου προσφέρει άλλο ένα παράδειγμα της χρήσης του ζυγού (*λείπεται μονόζυξ*, 135). Για τις ποικίλες σημασίες του ζυγού στο έργο βλ. Anderson (1972) 167-8 και Petrounias (1976) 7-15.

αποτελεί ένδειξη θλίψης και ταπείνωσης. Είναι κοινός τόπος ότι τα όνειρα στην αρχαία τραγωδία αποκαλύπτουν όχι μόνο τη θέληση των θεών αλλά και ακόμα τα συναισθήματα και τους ενδόμυχους φόβους των χαρακτήρων στη σκηνή.¹⁹ Η πρώτη αναφορά στην πράξη του Ξέρξη που σκίζει τα ρούχα του συνδέεται με το σπάσιμο του ζυγού στο όνειρο. Αυτό που εδώ υπονοείται συμβολικά θα αποκτήσει συγκεκριμένη υπόσταση οπτικά με την επιστροφή του Ξέρξη στην τελευταία σκηνή. Το όνειρο με το δυσοίωνα περιεχόμενό του μας οδηγεί στην επόμενη σκηνή των σπονδών προς τον Δαρείο και την σκηνή νεκρομαντείας. Η αναδιήγηση του ονείρου της Άτοσσας και του οιωνού με τον αετό και το γεράκι συνεισφέρει στα κακά προαισθήματα του Χορού. Προς το τέλος του λόγου της η βασίλισσα αναλογίζεται τα πιθανά αποτελέσματα της επίθεσης εναντίον της Ελλάδας. Η αναχώρηση εγείρει όχι μόνο το ερώτημα της επιστροφής, αλλά και την φύση αυτής της επιστροφής. Η Άτοσσα, όπως όλοι οι γέροντες, φυσικά κι ανησυχεί για την αλλαγή της τύχης, που μπορεί να είναι το αποτέλεσμα της επίθεσης στην Ελλάδα. Ο κορυφαίος του Χορού συνειδητοποιεί ότι η Άτοσσα βρίσκεται σε κρίσιμη καμπή. Φοβάται την ανατροπή της κατάστασης (*μη μέγας πλοῦτος κοίνας οὔδας ἀντρέψη ποδί, ὄλβον, “μήπως ο μέγας πλούτος σηκώσει σκόνη χάμω και αναστατώσει με το πόδι του την ευημερία”*, 163-4) και βρίσκει καταφύγιο στη συμβατική σοφία του *μηδέν ἄγαν*, “τίποτε σε υπερβολή”.²⁰

Σε αυτό το σημείο φθάνει ο αγγελιαφόρος και με τα νέα της ήττας εκπληρώνει το κακό προαίσθημα και την αγωνία των γερόντων καθώς και της βασίλισσας (249-55). Ο Χορός, που αντιπροσωπεύει την περσική κοινότητα, πρώτα αντιδρά στα νέα της ήττας. Στο επιρρηματικό χωρίο ο Χορός φαντάζεται τις Περσίδες γυναίκες ως συζύγους επί ματαίω (*εὐνίδες μάταν*, 289). Η επιστροφή των συζύγων τους δεν αναμένεται πια κι ο Αισχύλος στρέφει την προσοχή μας τώρα στην περίπτωση του Ξέρξη. Όταν η περσική καταστροφή έχει παρουσιαστεί με συντομία, η Άτοσσα σπάει τη σιωπή της, που έχει προκληθεί από την έκπληξη (290). Δηλώνει ότι νιώθει δύστηνος, *ἐκπεπληγμένη κακοῖς*, και προσπαθεί να αντέξει την συμφορά. Είναι έκπληκτη από τα τραγικά νέα και συμπεραίνει ότι είναι φυσικό για τους ανθρώπους να αντέχουν τις δυστυχίες

19. Οι χαρακτήρες που βλέπουν όνειρα στην αρχαία τραγωδία είναι συνήθως γυναίκες (Πηνελόπη: *Οδύσσεια* 19.559-68, πβ. στην τραγωδία: *Αισχ. Περσ.* 176-200, 517-26· *Χορηφ.* 44-46, 523-50· *Σοφ. Ηλέκτρα* 406-10, 426-7, 630-59). Οι γυναίκες είναι δεσμευμένες να περιμένουν. Όταν εμφανίζεται το όνειρο συνεισφέρει στην αίσθηση του προμηνύματος που έχει ήδη καθιερωθεί στο έργο.

20. Garvie (2009) *ad* 215-16.

που στέλνουν οι θεοί (293-4). Οι φόβοι της ότι ο περσικός στρατός μπορεί να μην είναι ο νικητής έχουν εκπληρωθεί αλλά η αντίδρασή της εδώ φανερώνει τη συμφορά που βιώνει ο Ξέρξης: είτε έχει επιβιώσει της καταστροφής είτε είναι νεκρός. Μαθαίνουμε από τον αγγελιαφόρο ότι είναι ζωντανός (299). Η προοπτική της επιστροφής του φέρνει στην βασίλισσα προσωρινή χαρά. Η κρίσιμη καμπή περιγράφεται ως μαύρη νύχτα (*μελάγχμιος νύξ*), αλλά τα νέα της επιβίωσης του Ξέρξη φέρνουν φως μες στο σκοτάδι (299). Παρ' όλο που το κακό προαίσθημα έχει εκπληρωθεί για όλο το έθνος, εκείνη μπορεί ακόμα να μιλάει για τον γιο της σαν “μεγάλο φως” και σαν “λευκή μέρα από νύχτα θεοσκοτεινή” που φέγγει για το σπίτι της αφού ο Ξέρξης είναι ζωντανός (300-1). Δεν υπάρχει πια η αγωνιώδης αναμονή για τους εξαιρετους άνδρες του περσικού στρατού, εφόσον γνωρίζουμε από την αγγελική ρήση ότι πολλοί από τους άνδρες του Ξέρξη δε θα κατορθώσουν να νοστήσουν. Παρ' όλο που η αγωνία εκπληρώνεται, η ένταση διατηρείται. Ο Ξέρξης έχει ξεφύγει από την καταστροφή (299), αλλά η αξιοπρέπειά του διακυβεύεται, αν καταφέρει να επιστρέψει μέσα στη διάρκεια του έργου. Εκείνος ήταν που πήρε την απόφαση να κατακτήσει την Ελλάδα και μπήκε στη μάχη με εύθυμη καρδιά (372: *ὕπ' εὐθύμου φρενός*, πβ. 351-2). Δεν κατάλαβε (*οὐ ξυνεὶς δόλον*, 361) πώς είχε εξαπατηθεί από έναν Έλληνα, τον Θεμιστοκλή, και ότι οι θεοί τον φθονούν (362). Η τελευταία λεπτομέρεια του Ξέρξη σκίζοντας τα ρούχα του (*δὲ πέπλους*, 468) στη θεά της καταστροφής μας προετοιμάζει για την επιστροφή του Ξέρξη στο τέλος του έργου. Τώρα κάθε λεπτομέρεια του ονείρου της Άτοσσας, εκτός από την εμφάνιση του Δαρείου, πραγματοποιείται.

Οι τελευταίες οδηγίες της βασίλισσας στο Χορό (529-31) “να παρηγορήσει τον Ξέρξη, αν επιστρέψει νωρίτερα από εκείνην”, μας θυμίζουν την ατομική τραγωδία του Ξέρξη. Παρουσιάζει τον εαυτό της ως *τάλαινα*, “δύστυχη”, και συνειδητοποιεί ότι το όνειρο έχει πραγματοποιηθεί. Η βασίλισσα φυσικά ανησυχεί για την επιστροφή του γιου της και φοβάται ότι μπορεί να προσθέσει κι άλλα κακά (*μη καὶ τι πρὸς κακοῖσι προσῆται κακόν*, 531). Αυτή είναι μια διττής φύσεως τραγωδία, της πατρίδας και του βασιλιά. Μέχρι τώρα η τραγωδία της Περσίας έχει αποκαλυφθεί. Οι στίχοι 529-31 μας προϊδεάζουν για την επιστροφή του Ξέρξη, αλλά αυτή προκύπτει πολύ αργότερα στο έργο, στην πραγματικότητα στην τελευταία σκηνή του έργου. Όπως στην επιστροφή του Οδυσσέα, η επιστροφή του Ξέρξη τείνει να γίνει αντικείμενο αξιοσημείωτης προσοχής. Στα έργα νόστων, όπως οι *Πέρσες*, καθώς επίσης ενδεικτικά ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, οι *Τραχίνιες*, η *Ηλέκτρα* του

Σοφοκλή και του Ευριπίδη, υπάρχει μια μορφή προετοιμασίας για την επιστροφή του απόντα ήρωα.²¹ Σε κάθε περίπτωση η διαχείριση κρίσεων ποικίλει ανάλογα με την πλοκή και τον χαρακτήρα του έργου. Συγκεκριμένα, ο Αισχύλος έχει φροντίσει να εγείρει και στη συνέχεια να ματαιώσει τις προσδοκίες μας για μια άμεση επιστροφή του Ξέρξη. Αυτό δημιουργεί ένταση και συνεισφέρει στο συναίσθημα ότι η επιστροφή του Ξέρξη είναι η πηγή της αγωνίας. Μέχρι τώρα η τραγωδία ολόκληρης της Περσίας έχει αποκαλυφθεί. Η ατομική τραγωδία του Ξέρξη πρόκειται να ακολουθήσει. Ο απόντας ήρωας του έργου είναι θύμα της καταστροφής, ως ηττημένος από αυτήν την εκστρατεία, αλλά και αυτός που την προκάλεσε εξαιτίας της μεγάλης του αυταπάτης. Μέσα από τα λόγια των άλλων ηρώων επί σκηνής —τον χορό, την βασίλισσα και τον αγγελιαφόρο κι αργότερα τον Δαρείο— μαθαίνουμε για την καταστροφή του Ξέρξη. Ο Αισχύλος, λοιπόν, κρατά τον Ξέρξη στο μυαλό του ακροατηρίου.²² Αντί για μια ταχεία άφιξη του Ξέρξη παρεμβάλλεται μια μεγάλη σκηνή, η σκηνή του Δαρείου ανάμεσα στα νέα της ήττας και την επιστροφή του Ξέρξη. Ο Αισχύλος διαλέγει να οργανώσει τις σκηνές σε αυτή τη σειρά, για να μας προετοιμάσει για την άφιξη του Ξέρξη ως την εστία και την κατάληξη της τραγωδίας. Ο τραγικός ποιητής αναπτύσσει μια εξιδανικευμένη εικόνα του Δαρείου.²³ Η ερμηνεία που προτείνω εδώ είναι ότι ο Αισχύλος συνειδητά καθυστερεί την εμφάνιση του Ξέρξη.²⁴ Τόσο το πρωτογενές όσο και το σύγχρονο ακροατήριο τρομάζει στη σκέψη της ήττας του παντοδύναμου στρατού του Ξέρξη, στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Ένα ολόκληρο έθνος που υπερτερούσε αριθμητικά έναντι του εχθρού του και κατέληξε να ηττηθεί. Ο βασιλιάς του πρέπει να αναμετρηθεί με τα συναισθήματα της αποτυχίας.

21. Για τις ιδέες σχετικά με το θέμα του νόστου που διέπουν αυτό το άρθρο βλ. Alexopoulos (2009) και Garvie (2009) xxxv.

22. Πβ. την εξήγηση του Sidgwick (1903) 66 για τους στίχους 529-31: “Διατηρούν την αναμονή της επιστροφής του ηττημένου και ταπεινωμένου Ξέρξη.”

23. Βλ. 653 κ.ε., πβ. 555-6, 663: Ο Χορός αγνοεί τον Μαραθώνα και την σκυθική καταστροφή, βλ. Ηρόδ. 4.1. Αυτό είναι απαραίτητο για την δραματική ένταση ανάμεσα στον αλάθητο Δαρείο και στον ηττημένο Ξέρξη. Στη σκηνή της εμφάνισης του Δαρείου αναλύεται η προσωπική καταστροφή του Ξέρξη. Ο Δαρείος έχει ακούσει τις εκκλήσεις του Χορού (668).

24. Αυτό συμβαίνει εξάλλου στα περισσότερα “έργα νόστου”, αρχής γενομένης με την *Οδύσσεια*. Ο απών ήρωας καθυστερεί να επιστρέψει (π.χ. ο Αγαμέμνων στην ομότιτλη τραγωδία, ο Ηρακλής στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, καθυστερημένη είναι και η αναγνώριση Ηλέκτρας και Ορέστη στην σοφόκλεια τραγωδία).

Μια σύγκριση ανάμεσα στον Δαρείο και τον Ξέρξη εμφανίζεται για πρώτη φορά (τίπτε Δαρειός μὲν οὐ καὶ τότε ἄβλαβῆς ἐπὶν / τόξαρχος πολιήταις...; “Γιατί κάποτε κι ο Δαρειός στον καιρό του / δεν προξένησε κανένα κακό ως άρχοντας του τόξου στο λαό του;” 555)²⁵ στην ωδή (532-97) που ακολουθεί. Ο Χορός δεν έχει ποτέ διατυπώσει την άποψη μέχρι τώρα ότι ο Ξέρξης δεν ήταν ένας καλός στρατηγός. Ο ήρωας που επιστρέφει δεν θα περιγράφεται πια ως *ισόθεος φώς* του στίχου 80 και δε θα είναι πια η Άτοσσα η μητέρα, όπως επίσης η γυναίκα, ενός θεού (157). Η λειτουργία της αντίθεσης ανάμεσα στον Δαρείο και τον Ξέρξη συνεισφέρει στην προβολή των απεγνωσμένων συναισθημάτων του Ξέρξη στην τελική σκηνή. Η ήττα του Ξέρξη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας έχει επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο εκείνοι που έμειναν πίσω τον κρίνουν. Ο βασιλιάς ευθαρσώς κατηγορείται από τον Χορό. Με την χρήση του σχήματος της τριπλής αναφοράς στο όνομά του ο Ξέρξης αναγνωρίζεται ως υπεύθυνος για την καταστροφή του στόλου και του στρατού (550-3: *Ξέρξης μὲν άγαγεν, ποποῖ, Ξέρξης δ’ άπώλεσεν, τοτοῖ, Ξέρξης δὲ πάντ’ έπεσπε, τοτοῖ, “Ο Ξέρξης οδήγησε (τον στρατό του), αλί! Τους κατέστρεψε, αλί! Κι όλα τα χειρίστηκε στραβά δίχως γνώση”*). Μετά τα νέα της ήττας ο Ξέρξης κατηγορείται για την καταστροφή. Όταν επιστρέφει η βασίλισσα, μετά την ωδή (532-97), η έλλειψη χλιδής στην εμφάνισή της οπτικοποιεί την καταστροφή των Περσών. Το ακροατήριο προορίζεται να καταλάβει ότι η πομπώδης είσοδός της αντιπαρατίθεται τώρα με την επιστροφή της, η οποία ενσαρκώνει την ανατροπή της τύχης. Οι φόβοι της Άτοσσας εξηγούν γιατί αυτή τη φορά δεν έχει έρθει με την αυτοκρατορική της άμαξα (*άνευ τ’ όχημάτων, “χωρίς τ’ αμάξια”*, βλ. ιδιαίτερα στ. 607-8).²⁶

Προχωράμε, τώρα, στη σκηνή της Νεκρομαντείας, όπου το φάντασμα του Δαρείου προβάλλει από τον τάφο.²⁷ Είναι σύνθητες για την κοινότητα να αναζητά συμβουλές από ένα σεβάσμιο νεκρό αρχηγό. Το ακροατήριο του Αισχύλου ήταν πιθανόν εξοικειωμένο με τέτοιες σκηνές.²⁸ Στους *Πέρσες* του Αισχύλου βρίσκουμε την πρώτη ολοκληρωμένη

25. Είτε αποδεχθούμε την διόρθωση του Page (οὐ καὶ τότε) ή αφήσουμε το κείμενο των χειρογράφων (οὕτω τότε) με την ερώτηση του Χορού η έμφαση εστιάζεται στην επιτυχία του Δαρείου.

26. Για τις δύο αυτές εισόδους της βασίλισσας ως σκηνές αντικατοπτρισμού βλ. Taplin (1977) 98 κ.ε.

27. Για την σκηνική αναπαράσταση της εισόδου του Δαρείου βλ. Rosenbloom (2006) 88-9.

28. Βλ. Ogden (2001) 3, όπου παρέχονται τεκμήρια για τους τάφους ως τις πρωταρχικές τοποθεσίες για την νεκρομαντεία και οι νοητές της οικίες τους στους ελληνικούς και στους ρωμαϊκούς κόσμους. Αρχαιολογικό υλικό μας βοηθάει να φανταστούμε αυτή τη

λογοτεχνική περίσταση της νεκρομαντείας σε έναν τάφο. Εδώ η σκηνή της Νεκρομαντείας μεσολαβεί ανάμεσα στα νέα της ήττας και της επιστροφής του Ξέρξη. Ο Αισχύλος αναπτύσσει μια δραματική αντίθεση ανάμεσα σε μια εξιδανικευμένη εικόνα του Δαρείου και του ηττημένου Ξέρξη. Η αντίθεση ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο υπογραμμίζεται από τη σκηηνική επιχείρηση της εισόδου του φαντάσματος και του ηττημένου Ξέρξη. Ειδικότερα, τα ρούχα του Δαρείου είναι βασιλικά (βλ. 658-64), αντίθετα με του Ξέρξη που εισέρχεται με κουρέλια (βλ. παρακάτω). Στη σκηνή του Δαρείου διερευνάται η ατομική καταστροφή του Ξέρξη. Ο απών ήρωας ζωντανεύει στο μυαλό μας. Ο Ξέρξης περιγράφεται ως θούριος (718, πβ. 754). Τώρα η αμφισημία της λέξης προβάλλεται. Δε χρησιμοποιείται πια με ουδέτερη σημασία όπως στο στίχο 73.²⁹ Ο Ξέρξης κατηγορείται από το Χορό (550 κ.ε.) και θεωρείται υπεύθυνος από τον Δαρείο ειδικά ως προς την κατασκευή της γέφυρας στον Ελλήσποντο (747 κ.ε.) και ειδικά στο στίχο 749: *θηητός ὄν θεῶν δὲ πάντων ὤϊετ' ὄκ εὐβουλία / καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν*, “κι άνθρωπος αυτός, πίστεψε χωρίς σύνεση πως όλους τους θεούς και μαζί τον Ποσειδώνα θα νικούσε”. Πήρε την απόφαση να εμπλακεί στη μάχη παρά τους κακούς συμβούλους (753 κ.ε.). Η νεανικότητά του μαζί με τον ενθουσιασμό του (744, 782, πβ. 718, 754),³⁰ η άγνοια (361, 454) και η απουσία εὐβουλίας (749) τονίζουν στο έργο. Η βασίλισσα αναφέρεται στους κακούς συντρόφους (*ἀνδρῶν κακῶν*, 757) οι οποίοι πριν την εκστρατεία ειρωνικά είπαν ότι “παίζει τον στρατιώτη στο σπίτι” (*ἔνδον αἰχμάζειν*, 756).³¹ Η νόσος πρέπει να έχει επηρεάσει το μυαλό του γιου της (750). Η ιδέα της νόσου, δηλαδή της πνευματικής ασθένειας κι όχι της κυριολεκτικής αρρώστιας, συνδέεται με τη δυσκολία του Ξέρξη να εκτιμήσει με σύνεση τις συνθήκες και να συμπεριφερθεί ανάλογα. Η μητέρα του τώρα εκφράζει τον φόβο της για την απώλεια του πλούτου της αυτοκρατορίας που αποκτήθηκε

σκηνή: βλ. ένα ερυθρόμορφο αγγείο, ασκός (500–490 B.C.) στη Βοστώνη, στο Μουσείο Καλών Τεχνών, αρ. 13.169. Αναπαριστά έναν στρατιώτη οπλισμένο με κράνος, θώρακα, ασπίδα και δόρυ, που σηκώνεται από την άμαξα με μια ετοιμοπόλεμη κίνηση. Μπορούμε επίσης να σκεφτούμε την ύστερη επιβίωση ενός τέτοιου θεατρικού ευρήματος στον *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ, Πράξη IV, Σκηνή 1η.

29. Δε θα συμφωνήσουν όλοι οι εκδότες. Στον Broadhead, για παράδειγμα, η λέξη *θούριος* στο στίχο 73 υπονοεί κάτι από την ασυγκράτητη βιασύνη του Ξέρξη.

30. Ο Page θα πρόσθετε και τον στίχο 13, βλ. Garvie (2009) 54.

31. Βλ. Sidgwick (1903) 44 στο στίχο 756: *ἔνδον αἰχμάζειν*, ‘πολεμάει – στο σπίτι’, όπου το νόημα της φράσης έγκειται στην ειρωνεία της αντίφασης των ὄρων, ένα είδος αποτελεσματικού οξύμωρου. Ακριβώς έτσι στην *Ιλιάδα* E 253 *ἀλυσκάζοντι μάχεσθαι*, “το ν’ αποφεύγεις να μάχεσαι”.

με τους προσωπικούς της κόπους (πόνος 751-2). Ο ήρωας που επιστρέφει δεν είναι αλώβητος πια, όπως στην αρχή του έργου. Ο πατέρας του κατηγορεί τον Ξέρξη ότι, όντας νέος άνδρας, κατέστη μικρόνους και δε θυμήθηκε τις πατρικές οδηγίες (782-3), να μην εκστρατεύσει στην Ελλάδα (790). Ο Αισχύλος δημιουργεί την αντίθεση ενός σοφού πατέρα και ενός ασυγκράτητου γιου, και αυτό τονίζει την κρίσιμη καμπή του Ξέρξη, εφόσον οι θνητοί δεν πρέπει να σκέφτονται ξεπερνώντας το μέτρο (820). Αυτή είναι πιθανόν μια εξήγηση για την καταστροφή του Ξέρξη: ο κίνδυνος της υπεροψίας και της υπερβολής. Ο Δαρείος έχει έρθει κι έχει φύγει, ερμηνεύοντας τα γεγονότα που έριχναν ένα δυσμενές φως στον Ξέρξη ακριβώς πριν την εμφάνισή του επί σκηνής. Ο Ξέρξης θα γυρίσει ζωντανός στο τέλος του έργου, αλλά το δυσμενές αποτέλεσμα της επιλογής του, να επιτεθεί στις ελληνικές πόλεις, έχει προκαλέσει συμφορά τόσο στην οικογένειά του όσο και στο ευρύτερο έθνος του.

Ο Αισχύλος διάλεξε να οργανώσει τις σκηνές με αυτή τη σειρά, για να μας προετοιμάσει για την επιστροφή του Ξέρξη ως το κομβικό σημείο και το τέλος της τραγωδίας. Πριν από τον Δαρείο δίνει οδηγίες στην Άτοσσα να φέρει μια αλλαξιά ρούχα στον Ξέρξη, κι εκείνη εκφράζει την αγωνία της σε μερικούς στίχους (845-851). Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί τη φράση: *κακῶν ἄλγη*, “άλγη δηλαδή που σχετίζονται με βάσανα” ή, αλλιώς, “οδυνηρά βάσανα”. Μια συμφορά, όπως αναφέρει, της τρώει περισσότερο την καρδιά (ἤδε συμφορὰ δάκνει, 846), επειδή ακούει για τα ταπεινωτικά ρούχα που μπορεί να φοράει τώρα ο γιος της. Υιοθετεί, έτσι, τη σημασία των ρούχων στους τελευταίους στίχους και δίνει ένα στοιχείο στο ακροατήριο, ότι δε θα πετύχει να συναντήσει τον Ξέρξη (850 *πειράσομαι*).³² Οι λόγοι για τους οποίους ο Ξέρξης και η μητέρα του ποτέ δεν συναντιούνται μες στο έργο πρέπει να είναι δραματικής φύσης, αφού αν συναντιόντουσαν η τελευταία σκηνή θα έμοιαζε με την σκηνή εμφάνισης του Δαρείου.³³ Με αυτόν τον τρόπο, η τελευταία σκηνή γίνεται η κορύφωση της δεινής κατάστασης του Ξέρξη. Επίσης, τώρα ακούμε για μια ακόμα φορά πώς νιώθει η Άτοσσα σ’ αυτήν την αποφασιστική στιγμή για τον εαυτό της ως μητέρα του ηττημένου βασιλιά. Η

32. Ο Broadhead προτείνει *πορεύσομαι*. Εξηγεί πάλι αυτούς τους στίχους (845-51, όπως ερμήνευσε και του στίχους 529-31) σε σχέση με την ηθογράφηση της βασίλισσας. Είναι πια όμως σαφές ότι στην αρχαία ελληνική τραγωδία ο χαρακτήρας είναι υποδεέστερος της πλοκής, βλ. Taplin (1977) 93.

33. Όπως τονίζει ο Garvie (2009) xxxiv: “Με την εμφάνιση του Ξέρξη δεν χρειάζεται πια η Άτοσσα να τον εκπροσωπεί, κι αυτός είναι ο πρωταρχικός λόγος για τον οποίο δεν είναι παρούσα στην τελευταία σκηνή.”

μεγαλύτερη δυστυχία για τον γιο της τώρα είναι ότι θα ταπεινωθεί από τα ρούχα του (*ἀτιμία*). Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο η μητέρα του Ξέρξη αντιλαμβάνεται τη συμφορά του γιου της. Θα επιστρέψει εντέλει στην πατρίδα του μετά την καταστροφή. Παραμένει στο μυαλό μας σε όλες τις προηγούμενες σκηνές. Η σκηνή της επιστροφής (908-1077), ο κομμός, ένας λυρικός διάλογος ανάμεσα στον Ξέρξη και στο Χορό, αντιπαρατίθεται με το πρώτο τραγούδι, όπου ο Χορός παρουσιάζει την άφιξη των Περσών σε ατμόσφαιρα μεγαλείου και πλούτου. Θα μπορούσε κανείς να τονίσει τις ομοιότητες ανάμεσα στις οίμωγές του Ξέρξη και στο θρήνο του ελληνικού ιδιωτικού πένθους.³⁴ Ακόμα και αν ο παθιασμένος θρήνος συνδέεται με την ανατολίτικη πρακτική, θεωρείται επίσης αμιγώς ελληνικός.³⁵ Χαρακτηρίζει τον εαυτό του, όπως η μητέρα του, *δύστηνον* (909 πβ. 290) και παραδέχεται ότι του έτυχε μια φριχτή μοίρα (*στυγεράς μοίρας*). Στην απόγνωσή του αισθάνεται δυστυχής (*τλήμων*) και ρωτά τον εαυτό του “τι θα απογίνω” (*τί πάθω*, 911-12). Η τελευταία αναφορά της λέξης *οίχομένων* (916) μας ξαναφέρει στο νου τον πρώτο στίχο του έργου, αλλά τώρα πια δεν υπάρχει η αμφισημία ότι ο περσικός στρατός θα γυρίσει. Ο Ξέρξης εύχεται να συναντήσει τον θάνατο όπως οι άνδρες του. Η πολυαναμενόμενη εμφάνιση του Ξέρξη είναι πιο τραγική από ό,τι την περιμέναμε πριν τα νέα της καταστροφής. Δεν έχουν διασωθεί οι χορευτικές κινήσεις και η μουσική της τελευταίας σκηνής, αλλά εμείς μπορούμε ακόμα να εκτιμήσουμε κάποια από τα οπτικά στοιχεία που συνδέονται με την επιστροφή του εξαθλιωμένου βασιλιά.

Πρώτον, ο Ξέρξης εμφανίζεται μπροστά στο ακροατήριο με κουρέλια. Το θέμα των ρούχων, όπως έχουμε δει, είναι εξέχουσας σημασίας στο έργο. Πρωτοεμφανίζεται σε σχέση με τον Ξέρξη στο όνειρο της μητέρας του, όπου σκίζει τα ρούχα του (199) στη θέα του πατέρα του. Όταν φτάνει ο αγγελιαφόρος με νέα μας λέει για τον Ξέρξη που σκίζει τα ρούχα του (*ῥήξας δὲ πέπλους*, 468, επίσης 833-6, 845-51) στη θέα της καταστροφής. Αφού ο Ξέρξης έχει φτάσει δείχνει τα κουρέλια του, *ὄρᾳς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς;* (1016-7, πβ. 1030)³⁶ και συνεχίζει δείχνοντας

34. Βλ. Alexiou (1974).

35. Για τον κομμό ως ένα θρήνο που θυμίζει τελετές ταφής βλ. Pelling (1997) 14. Παραμένει μια σημαντική διαφορά: οι θρηνητικές κραυγές ειπώθηκαν από έναν ανδρικό χαρακτήρα και έναν ανδρικό Χορό, βλ. Pelling (1997) 14 με την σημείωση 61. Ωστόσο διαφορετική είναι η άποψη του Garvie (2009) 340: “οι γυναίκες που πενθούν παρουσιάζουν μεγαλύτερα επίπεδα συναισθηματικής θλίψης από τους άνδρες, όπως η θλίψη φαίνεται να είναι επιτρεπτή στους μεγαλύτερους σε ηλικία άνδρες”.

36. Υπάρχει μια πιθανή αμφισημία. Η στολή εδώ μπορεί να σημαίνει και τον εξοπλισμό

την άδεια του φαρέτρα, *τόνδε τ' όιστοδέγμονα*, “αυτή η θήκη για τα βέλη” (1020). Το τόξο είναι το τυπικό όπλο των Περσών (26-30, 146-9, 239-40). Η άδεια φαρέτρα συμβολίζει την απώλεια της στρατιωτικής δύναμης. Τα κουρέλια ενσαρκώνουν την καταστροφή των Περσών. “Επειδή οι επίσημες στολές είναι σημάδι βασιλικής δύναμης, τα κουρέλια τους πρέπει να αντιπροσωπεύουν την απώλεια της δύναμης αυτής”.³⁷ Επομένως, μπορούμε να καταλήξουμε ότι οι άνδρες και οι γυναίκες αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής τους, και ο ποιητής αξιοποιεί κοινά μοτίβα για να δηλώσει τη συμφορά τους. Δεύτερον, ο αδόμενος θρήνος μεταξύ του Ξέρξη και του Χορού συνοδεύεται από άναρθρες κραυγές και βίαιες χειρονομίες και έχει σχεδιαστεί για να δημιουργεί δραματικές επιπτώσεις που επιτείνουν τα τραγικά συναισθήματα του Ξέρξη. Επίσης, αναφωνεί ότι έχει υποφέρει μια φριχτή (*στνγεράς*, 909) μοίρα, όπως συζητήσαμε, που θυμίζει το *στνγγέ δαϊμον* (472) της Άτοσσας.

Παρ' όλ' αυτά βλέπουμε στο πραγματικό πρόσωπο του Ξέρξη έναν ταπεινωμένο άνδρα. Αναγνωρίζει τα λάθη του και αποδέχεται την κατηγορία και την ευθύνη της ήττας (931-934). Ο Ξέρξης και ο Χορός επανέρχονται στο θέμα του πόθου³⁸ για αυτούς που έχουν πεθάνει. Ακόμα, στο τέλος του έργου η έκθεση των συναισθημάτων του Ξέρξη έχει οπτική σημασία. Οι επαναλαμβανόμενες αναφορές, κατά τη διάρκεια όλου του έργου, στα ρούχα του Ξέρξη δραματοποιούνται από τον Χορό στο λυρικό μέρος του καταληκτικού θρήνου.³⁹ Ο βασιλιάς της Περσίας ρητά θρηνεί και η θλίψη του που εκφράζεται μέσα από τα κουρέλια του είναι ένα σημάδι της προσωπικής του συμφοράς. Τέλος, στο στίχο 1046 ο Ξέρξης διατάζει τον Χορό να κάνει κωπηλατικές κινήσεις (*έρέσσω*). Μας ενθαρρύνει ο Αισχύλος, πιθανόν να σκεφτούμε το γρήγορο χτύπημα του κεφαλιού ή του στήθους των μελών του Χορού, κι ο Ξέρξης συνεχίζει να δίνει οδηγίες στο Χορό να εκτελεί το παραδοσιακό τελετουργικό του θρήνου (*έπορθιάζέ νν γόοις*, “Με γόους τώρα θρήνησε” 1050).

του στρατού. Το συνδέω με τη σημασία της ενδυμασίας, για να μπορώ να κατανοήσω τον ρόλο των επαναλαμβανόμενων παραπομπών στο έργο του θέματος των ρούχων. Για τη συζήτηση της σημασίας της λέξης *στολάς* στον στ. 1017 βλ. Taplin (1977) 121-22.

37. Ο Thalmann (1980) συζητάει αναλυτικά τη σημασία του μοτίβου του σκισίματος των ρούχων ειδικά σχετικά με τα κουρέλια του Ξέρξη στην τελευταία σκηνή.

38. Για τον “πόθο” ως ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στο έργο βλ. τους στίχους: 61-2, 135-9, 512, 541-2.

39. Όπως σημειώνει η Rosenbloom (2006) 137: “η λεκτική εικόνα μετατρέπεται σε θεατρικό γεγονός”.

Μέσα από τη συμφορά του Ξέρξη το ακροατήριο του 5ου αιώνα π.Χ., όπως επίσης και του 21ου μ.Χ., έχει μάθει πως το πρόβλημα της λήψης αποφάσεων και της ευθύνης δεν είναι κάτι απλό.⁴⁰ Τα απεγνωσμένα συναισθήματα του Ξέρξη στην τελευταία σκηνή του έργου καταπραΰνουν την ευθύνη του για τις πράξεις του. Το περιεχόμενο των *Περσών* εγείρει το ερώτημα της επιβίωσης και της επιστροφής. Η φύση του περιεχομένου γίνεται κατανοητή από το ακροατήριο, εφόσον μοιράζονταν την εμπειρία σχετικά με την βία και το τραύμα του πολέμου. Το αθηναϊκό ακροατήριο πρόσφατα είχε βιώσει τους Περσικούς πολέμους και ο ίδιος ο Αισχύλος είχε πολεμήσει εναντίον του στρατού των βαρβάρων.⁴¹ Όταν ο Ξέρξης τελικά επιστρέφει, τα περισσότερα από όσα έχουν ειπωθεί δραματοποιούνται μπροστά στα μάτια μας. Ο Χορός εκπληρώνει την οδηγία της βασίλισσας (530) να συνοδεύσει τον Ξέρξη στο παλάτι στον τελευταίο στίχο του έργου. Η υποδοχή του ηττημένου Ξέρξη φτάνει στο θρηνητικό της τέλος. Ο Ξέρξης επιστρέφει σε απόγνωση και σ' αυτό το καθοριστικό σημείο δεν καταβάλλει καμιά προσπάθεια για να καταλάβει τι πήγε λάθος, οπότε αναφέρεται, όπως είδαμε, στη μοίρα.

Από τα παραπάνω κατέστη σαφές ότι ο Αισχύλος παρουσιάζει τις κρίσιμες συνέπειες της επίθεσης στην Ελλάδα στους χαρακτήρες επί σκηνής, ειδικά στον Ξέρξη. Η έννοια της κρίσης δηλώνει στην αρχαιότητα, όπως αναφέρθηκε, την κρίσιμη καμπή ή το αποφασιστικό σημείο. Συγκεκριμένα η κρίση ως καμπή τόσο στη ζωή του ήρωα, Ξέρξη, όσο και στη ζωή των άλλων χαρακτήρων επί σκηνής επηρεάζει την πλοκή του έργου. Αυτό εκφράζεται, όπως είδαμε, και στη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες επί σκηνής. Άνδρες, τα μέλη του Χορού, και γυναίκες, όπως η Άτοσσα, αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής τους, κι αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι ο ποιητής αξιοποιεί κοινά μοτίβα για να δηλώσει τη συμφορά τους. Είναι φανερό ότι ο Αισχύλος, όπως όλοι οι σπουδαίοι συγγραφείς, ανάμεσα στο τραγικό συναίσθημα της πτώσης του Ξέρξη δημιούργησε μια ποικιλία από εικόνες, από το όνειρο της Άτοσσας στις βίαιες λεπτομέρειες της ναυτικής ήττας από τον Πέρση αγγελιαφόρο, την περίεργη εμφάνιση και εξαφάνιση του Δαρείου μέχρι την εικόνα του Δαρείου με τα ράκη στην τελευταία σκηνή. Ο θρήνος στο τέλος του έργου οπτικοποιεί τη συμφορά του Ξέρξη, αφού έχει προηγηθεί η σύγκριση πατέρα και γιου που οδηγούν σε μια δυσμενή

40. Βλ. Garvie (2009) xxxii.

41. Για την συμμετοχή του Αισχύλου στη μάχη του Μαραθώνα βλ. Παυσανία 1.21.2 και Αθήναιος 627c; πβ. Lefkowitz (1981) 69· Hall (1996) 14.

εκτίμηση για τον Ξέρξη. Επομένως, η κρίση του Ξέρξη συνδέεται όχι μόνο με την τελευταία σκηνή αλλά και με τον τρόπο με τον οποίο οι άλλοι που παρουσιάζονται στη σκηνή αντιδρούν και συμπεριφέρονται πριν από την εμφάνισή του. Πρόκειται για μια διττή τραγωδία, του έθνους και του βασιλιά. Εντούτοις, τόσο η Άτοσσα όσο και ο Ξέρξης χρησιμοποιούν την ίδια γλώσσα (π.χ. *δύστηνος*) και τα ίδια μοτίβα (των ρούχων και του πόθου) για να αντιδράσουν στην κρίσιμή τους κατάσταση. Μπορούμε να αποτολμήσουμε το συμπέρασμα ότι ο Αισχύλος στους *Πέρσες* δημιουργεί οπτικές ιδέες που σηματοδοτούν στα μάτια του θεατρικού κοινού του 5ου αιώνα το θέμα της κρίσης, δίνοντας παράλληλα έμφαση στη (διαχρονική) σημασία της ανάληψης της ευθύνης κατά τη λήψη κρίσιμων αποφάσεων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alexiou M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- Alexopoulou M. (2009), *The Theme of Returning Home in Greek Literature: The Nostos of the Epic Heroes*, Lewiston / Queenston / Lampeter.
- Anderson, M. (1972), “The Imagery of the *Persians*”, *G&R* 19, 166-74.
- Broadhead H. D. (1960), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.
- Cairns, D. (1993), *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Cairns D. – Liapis V. (2006) *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea.
- Cairns, D. (2008), “Looking both Ways: Studying Emotion in Ancient Greek”, *Critical Quarterly* 50, 43-62.
- Chaniotis, A. (2018), “*Anankaios Kairos*: Crisis as Necessity and Opportunity”, στο *The Right Moment. Essays Offered to Barbara Baert, Laureate of the 2016 Francqui Prize in Human Sciences, on the Occasion of the Celebratory Symposium at the Francqui Foundation*, Brussels, 18-19 October 2018, Leuven (forthcoming).
- Chaniotis, A. (2019), “*Άναγκαῖος καιρός*: η ελληνική έννοια της κρίσης”, Ομιλία κατά την αναγόρευση σε επίτιμο διδάκτορα του Ιονίου Πανεπιστημίου (αναρτημένη στο διαδίκτυο).
- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus: Agamemnon*, I-III, Oxford.
- Gagarin, M. (1976), *Aeschylean Drama*, Berkeley / Los Angeles / London.
- Garvie, A. F. (1969), *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, Cambridge.

- Garvie, A. F. (1986), *Aeschylus' Choephoroi*, Oxford.
- Garvie, A. F. (1994), *Homer: Odyssey Books 6-8*, Cambridge.
- Garvie, A. F. (1998), *Sophocles' Ajax*, Warminster.
- Garvie, A. F. (2001), "Aeschylus: When to Amend and When not to Amend", *Lexis* 19, 1-13.
- Garvie, A. F. (2009), *Aeschylus: Persae*, Oxford.
- Gregory, J. (επιμ.) (2005), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford.
- Hall, E. (1996), *Aeschylus' Persians*, Warminster.
- Koselleck, R. (2006), "Crisis", *JHI* 67, 357-400
- Lefkowitz, M. R. (1981), *The Lives of the Greek Poets*, London.
- Ogden, D. (2001), *Greek and Roman Necromancy*, Princeton / Oxford.
- Pelling, Chr. (1997), "Aeschylus' Persae and History", στο Chr. Pelling (επιμ.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 1-19.
- Petrounias, E. (1976), *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen.
- Rosenbloom, D. (2006), *Aeschylus: Persians*, London.
- Said, S. (2008), *Approches de la mythologie grecque: lectures ancienne et modernes*, Paris.
- Sidgwick, A. (1903), *Aeschylus' Persae*, Oxford.
- Stanford, W. B. (1942), *Aeschylus in his Style*, Dublin.
- Taplin, O. (1972), "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus", *HSCP* 76, 57-98.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, Cambridge.
- Thalman, W. G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven / London.
- Thalman, W. G. (1980), "Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' Persians", *AJP* 101, 260-82.
- Thalman, W. G. (1992), *The Odyssey: An Epic of Return*, New York / Toronto.
- Thompson, S. L. A. (1955-8), *Motif Index of Folk Literature*, Copenhagen.
- Thornton, A. (1970), *People and Themes in Homer's Odyssey*, London.
- Tracy, S. V. (1990), *The Story of the Odyssey*, Princeton.
- Trittle, L. (2000), *From Melos to My Lai*, London / New York.
- van Gennep, A. (1960), *The Rites of Passage*, transl. by M. B. Vizedom – G. L. Caffee, Chicago.
- van Wees, H. (1992), *Status Warriors. War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam.
- Winnington-Ingram, R. P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge.

ΑΘΗΝΑ

marigo.alexopoulou@gmail.com