

Ο G.A. Seeck επισημαίνει σέ μιά πρόσφατη μελέτη του<sup>1</sup> τήν πρωτεϊκή φύση καί τήν πολλαπλή λειτουργία τοῦ χοροῦ: "Έτσι, ὁ χορός μπορεῖ νά εἶναι κάποτε ὁ 'ίδανικός θεατής' τοῦ A.W. Schlegel ἢ μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖται ἀπό τόν ποιητή 'γιά νά διατυπώνει τά μεγάλα συμπεράσματα τῆς ζωῆς καί τά διδάγματα τῆς σοφίας', ὅπως θά ἤθελε ὁ Schiller<sup>2</sup>. Διαθέτει, ὡστόσο, καί μερικές ἄλλες ιδιότητες. Εἶναι πρόσωπο τοῦ ἔργου καί ταυτόχρονα θεατής, μπορεῖ νά εἶναι φερέφωνο τοῦ ποιητῆ ἢ νά υἱοθετεῖ κατὰ τή διάρκεια τοῦ ἔργου κάποια εἰδική καί περιορισμένη στάση ἢ νά υποστηρίζει ὑποκειμενικές ἀπόψεις" μπορεῖ ἀκόμη νά γίνει ἐκφραστής μιᾶς ὑψηλότερης δραματικῆς γνώσης καί νά κάνει ὑπαινιγμούς στή συνέχεια τοῦ ἔργου". Πλᾶι σ' αὐτήν τήν πολυεπίπεδη δραστηριότητα τοῦ χοροῦ, πού ἀποκλείει προκαταβολικά κάθε μονοσήμαντη ἐρμηνεία τῆς συμβολῆς του στό δράμα, πρέπει νά προσθέσουμε καί τή χρήση τοῦ χοροῦ ὡς "αὐλαίας", ὡς μέσου δηλαδή ἀδρανοποίησης τῆς σκηνῆς, τό ὁποῖο προσφέρει τή δυνατότητα στόν θεατή νά φανταστεῖ ὅτι ὁρισμένα γεγονότα, πού προϋποθέτουν τήν πάροδο μικροῦ ἢ μεγάλου χρονικοῦ διαστήματος, διαδραματίζονται στόν ἐξωσκηνικό χώρο<sup>3</sup>. Στόχος αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου εἶναι (α) νά συγκεντρώσει καί νά σχολιάσει τά χωρία στά ὁποῖα ὁ χορός λειτουργεῖ σάν "αὐλαία" δημιουργώντας ἔτσι τά ἀπαραίτητα διαλείμματα εἴτε μέσα στήν ἴδια ἡμέρα εἴτε, γενικότερα, ἀνάμεσα σέ δύο διαφορετικά χρονικά σημεῖα καί (β) νά ἀπαντήσῃ στό ἐρώτημα ἂν ἡ διαρκῆς παρουσία τοῦ χοροῦ στή σκηνή ἀποτελεῖ ἀποφασιστικό παράγοντα γιά τήν τήρηση τῆς ἐνότητας τοῦ χρόνου.

#### Α' Τό χορικό-"αὐλαία"

##### Ι. Ἡ ἀποστολή

Ἡ πλέον πρόδηλη περίπτωση χορικοῦ-"αὐλαίας" εἶναι ἐκείνη, κατὰ τήν ὁποία ἕνα πρόσωπο ἐγκαταλείπει τή σκηνή, γιά νά ἐκτελέσῃ μιά ἀποστολή πού προγραμματίσε ἐπὶ σκηνῆς. Ὄταν, μετά τό χορικό, ἐπιστρέφει τό ἴδιο πρόσωπο ἢ κάποιος ἐκπρόσωπός του, εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἀναλώθηκε ἕνα μικρό ἢ μεγάλο χρονικό διάστημα, ἀνάλογα μέ τήν ἀπόσταση τοῦ ἐξωσκηνικοῦ χώρου καί τή φύση τῆς δράσης, χωρίς, βέβαια, νά καθορίζεται ἀκριβέστερα αὐτό τό χρονικό διάστημα. Γιά τόν θεατή εἶναι ἀρκετό νά γνωρίζει ὅτι συντελέστηκε ἕνα γεγονός

πού θα έχει ουσιαστικό αντίκτυπο στά πρόσωπα τής σκηνής· ὁ θεατὴς δηλαδή ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἐξωσκηνικὴ δρᾶση μόνο κατὰ τὸ μέτρο πού αὐτὴ εἶναι προϋπόθεση γιὰ μιὰ σκηνικὴ ἀντί-δρᾶση<sup>4</sup>. Σύμφωνα μέ τὴν ἄποψη αὐτὴ τὸ χορικό-"αὐλαία" μπορεῖ νά προϋποθέτει πάροδο χρόνου πού κυμαίνεται ἀπὸ μερικές ὥρες ὡς ὁλόκληρες ἡμέρες, ἐπομένως δέν εἶναι συντελεστής στὴν τήρηση τῆς ἐνότητας τοῦ χρόνου. Μὲ ἄλλα λόγια: ἡ ἐνότητα τοῦ χρόνου εἶναι συνάρτηση τῶν κινήσεων τῶν προσώπων καί ὄχι, ὅπως συχνά πιστεύουν, τῆς παρουσίας τοῦ χοροῦ. Αὐτόν τόν κρίσιμο ἀφορισμό θά τόν ἀναλύσω διεξοδικότερα παρακάτω. Πρὸς τὸ παρόν περιορίζομαι νά σχολιάσω τίς περιπτώσεις ἐκτέλεσης ἀποστολῆς στὸν ἐξωσκηνικὸ χῶρο.

1) Πέρσες 523-4 Ἄτοσσα ἔπειτα γῆ τε καὶ φθιτοὺς δωρήματα  
ἤξω λαβοῦσα, πελανὸν ἐξ οἴκων ἐμῶν<sup>5</sup>.

Ἡ βασίλισσα ἐπανεμφανίζεται στὸν στίχο 598, ἀφοῦ ἔχει μεσολαβήσει τὸ στάσιμο 532-97. Ἡ ταπεινὴ ἐπανεμφάνιση τῆς Ἄτοσσας πού ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸ παλάτι πεζὴ φωτίζει ἀναδρομικὰ τὴ μεγαλόπρεπη εἴσοδό της πού προκαλεῖ τὸν γεμάτο σεβασμὸ καὶ ὑποταγὴ χαιρετισμὸ τοῦ χοροῦ στὴν ἀρχὴ τοῦ δράματος (155 κέ.)<sup>6</sup>. Ὅτι ἐκτελέστηκε ἡ ἀποστολὴ πού περιγράφουν οἱ στίχοι 523-4 γίνεται φανερό ἀπὸ τὴ λεπτομερὴ ἀπαρίθμηση τῶν διαφόρων προσφορῶν (611-8). Ὁ χρόνος πού ἀναλώθηκε στὸν ἐξωσκηνικὸ χῶρο εἶναι αὐτός πού ἀπαιτήθηκε γιὰ νά καλυφθεῖ ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὡς τὸ παλάτι καὶ ἀντίστροφα καθὼς καὶ ὁ χρόνος ἐτοιμασίας τῶν προσφορῶν.

2) Ἐπτά 282-6 Ἐτεοκλῆς ἐγὼ δέ γ' ἄνδρας ἔξ ἐμοῦ σὺν ἐβδόμῳ  
ἀντηρέτας ἐχθροῦσι τόν μέγαν τρόπον  
εἰς ἐπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών,  
πρὶν ἄγγελου σπερχνοὺς τε καὶ ταχυρρόθους  
λόγους ἰκέσθαι καὶ φλέγειν χρεῖας ὕπο.

Ἐδῶ ὁ βασιλιάς δέ δηλώνει, ὅπως ἡ Ἄτοσσα, ὅτι θά ἐπιστρέψει. Ὡστόσο, ἡ συνέχιση τοῦ ἔργου ἀπαιτεῖ τὴν ἐπιστροφή του, καὶ ἡ ἔξοδος τοῦ ἀγγέλου-κατασκόπου στὸν πρόλογο (66-8) προϋποθέτει τὴν ἐπιστροφή του καὶ τὴν ἐκ νέου συνάντησή μέ τόν Ἐτεοκλῆ. Ἐτσι ὁ χορὸς ἀναγγέλλει τὴν εἴσοδο τοῦ βασιλιᾶ (372-4) μετὰ τὸ στάσιμο 287-368.

Συχνά ἔχει ἀμφισβητηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἐτεοκλῆς ἔχει τοποθετήσει τοὺς ἔξι θηβαίους ὑπερασπιστὲς πρὶν ἀπὸ τὴ δεύτερη ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ἐπώνυμα αὐτὴ τὴ φορά τοὺς ἑπτὰ

ἀργείους λοχαγούς. Αυτό σημαίνει ότι η προγραμματισμένη έξωσκηνική δράση του ήρωα δεν πραγματοποιείται. Έφ'όσον όμως οι στίχοι 282-6 δέ θεωρηθούν παρέμβλητοι ή παρατοποθετημένοι<sup>7</sup> --άποψη για την οποία δεν υπάρχουν επαρκείς ενδείξεις-- θα πρέπει να υποθέσουμε ότι έχουν γίνει όλες οι τοποθετήσεις για τους έξης λόγους:

(α) Στην τραγωδία δεν υπάρχει κανένα παράδειγμα ματαίωσης προγραμματισμένης έξωσκηνικής δράσης, αν αυτό δέ δηλώνεται ρητά<sup>8</sup>. Σύμφωνα με αυτό τό αξίωμα αποκλείεται να μην "πρόλαβε" ο βασιλιάς να τοποθετήσει τους θηβαίους λοχαγούς ή να τους επέλεξε απλώς<sup>9</sup>, για να τους τοποθετήσει, μόλις πάρει συγκεκριμένες πληροφορίες από τόν άγγελο για τους λοχαγούς του έχθρου.

(β) Οι ενέργειες του βασιλιά στον έξωσκηνικό χώρο πρέπει να είναι ομοιόμορφες και ένιατες, έφ'όσον τό κείμενο δεν προσφέρει στηρίγματα για μικτές λύσεις<sup>10</sup>. Βέβαια, ή ποικιλία των χρόνων στά έφτά ζεύγη των λόγων<sup>11</sup> και ιδιαίτερα οι μέλλοντες άντιτάξω (408) και άντιτάξομεν (621) υποβάλλουν ίσως την έντύπωση μιās έκκρεμότητας πού ύπολείπεται να τακτοποιηθεϊ. Ωστόσο, δεν είναι ύποχρεωτικό να σημαίνουν οι μέλλοντες ότι κάτι πρόκειται να γίνει. "Αν προσέξουμε καλύτερα, παρατηρούμε ότι τά ρήματα τέτακται (448), πέπεμπται (473), ήρέθη (505), έστιν (553)<sup>12</sup> έχουν υποκείμενο τους θηβαίους υπερασπιστές και έναρμονίζονται θαυμάσια με την άποψη ότι ή τοποθέτησή τους έχει ήδη πραγματοποιηθεϊ. Αντίθετα, οι μέλλοντες έχουν υποκείμενο τόν βασιλιά, πράγμα πού μπορεί να σημαίνει ότι ο Έτεοκλής μιλά έχοντας ύπόψη του την επικείμενη άναμέτρηση: "Ο Μελάνιππος και ο Λασθένης βρίσκονται ήδη στη θέση τους, και αυτούς θα άντιτάξω στον έχθρό την ώρα της μάχης"<sup>13</sup>.

(γ) Δεν υπάρχει καμιά ένδειξη στό κείμενο πού να ύπαινίσσεται την παρουσία των θηβαίων υπερασπιστών<sup>14</sup>, πράγμα πού αποκλείει προκαταβολικά μιá λύση πού βασίζεται στην άποστολή τους κατά τή διάρκεια των έφτά ζευγών λόγων<sup>15</sup>.

(δ) Τό έπιχείρημα ότι ο Έτεοκλής περιμένει τίς πληροφορίες του άγγέλου για να προβεϊ στίς τοποθετήσεις των καταλλήλων πολεμιστών<sup>16</sup> δεν εύσταθεϊ. Δεν πρόκειται για άντιπαράθεση πολεμικών ικανοτήτων αλλά ήθικης συμπεριφοράς. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι συναντούμε τους ακόλουθους χαρακτηρισμούς των Άργείων: ύβρισταί (406, 502)\* υπέρκομποι (391, 404, 480, 538, 551)\* στόμαγροι (447)\* υπέρφρονες (410)\* υπέρκοποι (455)\* υπέραυχοι (483)\* μεγαλήγοροι (565)\* δυσσεβεΐς (598)\* άνόσιοι (551, 611)\* θρασύστομοι (612)<sup>17</sup>.

Γιὰ τούς παραπάνω λόγους πιστεύω ὅτι πρέπει νά λάβουμε ὑπόψη μας τήν προγραμματική δήλωση τοῦ ἥρωα κατά γράμμα καί νά τόν πιστώσουμε μέ τόν ἀνάλογο ἐξωσκηνικό χρόνο γιά τίς ἐνέργειές του. Πρόκειται γιά μιὰ ἀπόφαση πού ἀνήκει στήν ἀνθρώπινη περιοχή εὐθύνης, ἐνῶ μέ τά ἐφτά ζεύγη τῶν λόγων ὁ θεατής παρακολουθεῖ τή θεϊκή βούληση νά περισφίγγει ὅλο καί πιό ἀσφυκτικά τό θύμα της. Μέ τό τελευταῖο ζεῦγος ἀνθρώπινη καί θεϊκή βούληση θά συμπέσουν<sup>18</sup>. Ξανακοιτάζοντας τά ἐφτά ζεύγη λόγων διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ποιητής κατέφυγε σέ μιὰ χρονική μετατόπιση, γιά νά ἐξασφαλίσει τήν ἀποτελεσματικότητα τῆς τραγωδίας του: χώρισε δύο γεγονότα πού στήν πραγματικότητα συνανήκουν. Ὁ ἄγγελος-κατάσκοπος ἐγκαταλείπει τό ἐχθρικό στρατόπεδο τήστιγμή τῆς κλήρωσης (55-6), ἡ ὁποία δέν πρέπει νά πραγματοποιήθηκε πολύ ἀργότερα ἀπό τήν ἀναχώρησή του<sup>19</sup>. Αὐτή ἡ κάπως ἀφύσικη ἀναχώρηση στό κρίσιμο σημεῖο προσφέρει στόν Ἑτεοκλῆ τή δυνατότητα νά δράσει μέ προσωπική του εὐθύνη, ἐνῶ μετὰ τόν στίχο 286 ἔχει πέσει ἡ "αὐλαία".

3) Αἰσχύλου Ἰκέτιδες 492-6 Δαναός ὁπάονας δέ φράστοράς τ' ἐγχωρίων

ξύπεμφον, ὡς ἄν τῶν πολισσούχων θεῶν  
βωμούς προνάους καί ἑπολισσούχων ἔδρας  
εὖρωμεν, ἀσφάλεια δ' ἥ δι' ἄστεως  
στεύχουσι.

Ὁ Δαναός ζητᾷ ἀπό τόν βασιλιά νά τοῦ παραχωρήσει συνοδεία, γιά νά πάει μέ ἀσφάλεια στήν πόλη. Ὁ Πελασγός τήν ἐγκρίνει καί, ὅταν μένει μόνος μέ τόν χορό, ἐκθέτει τό πρόγραμμα δράσης του (516-9):

ἄλλ' οὔτι ὁρόν χρόνον ἐρημῶσει πατήρ·  
ἐγώ δέ λαούς συγκαλῶν ἐγχωρίους  
σπεύσω, τό κοινόν ὡς ἄν εὐμενές τιθῶ,  
καί σόν διδάξω πατέρα ποῖα χρή λέγειν.

Ὅταν ὁ Δαναός ἐπιστρέφει (600), εἶναι αὐτονόητο ὅτι πραγματοποιήθηκε ἡ συνέλευση τοῦ λαοῦ<sup>20</sup>.

4) Εὐριπίδη Ἰκέτιδες 354-8 Θησέας λαβὼν δ' Ἄδραστον δεῦγμα τῶν ἐμῶν λόγων

ἐς πλῆθος ἀστῶν εἴμι· καί πείσας τάδε,  
λεκτοὺς ἀθροίσας δεῦρ' Ἀθηναίων κόρους  
ἦξω· παρ' ὅπλοις θ' ἡμενος πέμψω λόγους  
Κρέοντι νεκρῶν σώματ' ἐξαιτούμενος.

Ἐνῶ ὁ Πελασγός στέλνει τόν Δαναό μέ συνοδεία στήν πόλη, ὁ Θησέας



παίρνει μαζί του τον "Αδραστο στη συνέλευση του λαού. Υπάρχουν και άλλες διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα: (α) 'Ο Θησέας επιστρέφει (357 ἤξω) στη σκηνή με τον (βουβό) "Αδραστο, ενώ ο Δαναός, που φέρνει στις θυγατέρες του τη χαρμόσυνη είδηση παροχής άσλου, δέ συνοδεύεται από τον βασιλιά. (β) Τό πρόγραμμα του Θησέα είναι δυναμικότερο και πλουσιότερο από ό,τι του Πελασγοῦ, αφού ο άθηναῖος βασιλιάς προτίθεται, εκτός από τη σύγκληση της έκκλησίας του δήμου, να συγκεντρώσει στρατό και να στείλει κήρυκα στη θήβα.

Τά σημεία που εξέγγειλε ο Θησέας στους παραπάνω στίχους, όταν επανεμφανίζεται έχουν πραγματοποιηθεῖ, αλλά με αντίστροφη σειρά: (i) άποστολή κήρυκα (381-90~357-8)\* (ii) στρατοπέδευση των δυνάμεων στο Καλλίχορο (391-2~356-7)\* (iii) άποδοχή του ικετευτικού αίτήματος από τη συνέλευση των 'Αθηναίων (393-4~355). Από τις τρεις προγραμματισμένες ενέργειες οι δύο τελευταῖες πραγματοποιούνται στον έξωσκηνικό χώρο, ενώ η άποστολή του κήρυκα μεταφέρεται στη σκηνή, αλλά, όπως είδαμε, τελικά ματαιώνεται από την άφιξη του θηβαίου κήρυκα. 'Ο Θησέας επανεμφανίζεται στον στίχο 381, ενώ τό σύντομο στάσιμο 365-80 άποτελεῖ τήν "αύλαία" για τά έξωσκηνικά γεγονότα, που άσφαλώς αναλώνουν κάποιον χρόνο.

- 5) 'Ηρακλείδες 335-40 Δημοφών καὶ γὼ μὲν ἀστῶν σύλλογον ποιήσομαι,  
τάξω δ', ὅπως ἄν τόν Μυκηναίων στρατόν  
πολλῇ δέχωμαι χειρὶ· πρῶτα μὲν σκοπούς  
πέμψω πρὸς αὐτόν, μή λάθῃ με προσπεσών·  
ταχύς γάρ "Αργεῖ πᾶς ἀνὴρ βοηδρόμος"  
μάντις δ' ἀθροίσας θύσομαι.

Σέ αντίθεση με τά δύο προηγούμενα δράματα ικεσίας, ο 'Ιόλαος δέν απομακρύνεται από τη σκηνή (344 οὐκ ἄν λίποιμι βωμόν)—οὔτε άλλωστε του τό ζητᾶ ο Δημοφών (343 ἀλλ' ἔθ' ἐς δόμους, γέρον). Στόν στίχο 381 επανεμφανίζεται ο Δημοφών, όπως συμπεραίνουμε από τήν προσφώνηση του 'Ιόλαου (ῶ παῦ), αλλά η είσοδος του βασιλιά δέν αναγγέλλεται από τον χορό. Στο μεταξύ έχει μεσολαβήσει τό στάσιμο-"αύλαία" 353-80, ενώ ο βασιλιάς έχει ήδη προβεῖ στις άπαραίτητες προετοιμασίες (398-402):

- καὶ τὰμὰ μέντοι πάντ' ἄραρ' ἤδη καλῶς·  
πόλις τ' ἐν ὅπλοις, σφάγια θ' ἡτοιμασμένα  
ἔστηκεν οἷς χρή ταῦτα τέμνεσθαι θεῶν,  
τροπαῖά τ' ἐχθρῶν καὶ πόλει σωτήρια, 402  
θυηπολεῖται δ' ἄστὺ μάντεων ὕπο. 401

Ἡ παρουσία τοῦ Ἰόλαου στή σκηνή εἶναι ἀπαραίτητη, γιατί ὁ ἥρωας θά γίνει ἀποδέκτης τῆς θλιβερῆς εἰδήσεως ὅτι ἡ ἀποτελεσματική προ-  
στασία τῶν ἱκετῶν προϋποθέτει μιὰ ἀνθρωποθυσία. Ἐτσι ἐμβολιάζεται  
στί δρᾶση ἡ σκηνή τῆς Μακαρίας. Ὅτι καί ἐδῶ μεσολαβεῖ κάποιο διά-  
στημα γιά τίς ἐξωσκηνικές ἐνέργειες τοῦ Δημοφώντα εἶναι αὐτονόητο.

6) Αἰσχύλου Ἰκέτιδες 773a-5 Δαναός < <sup>21</sup>

πράξας ἀρωγὴν ἄγγελον δ' οὐ μέμφεται  
πόλις γέρονθ', ἡβῶντα δ' εὐγλώσῳ φρενί.

Μετά τήν ἐξέταση τῶν ὁμολογῶν σκηνῶν στά δύο δράματα ἱκεσίας τοῦ  
Εὐριπίδη μπορούμε νά ἐπιστρέψουμε πάλι στίς Ἰκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου,  
ὅπου ὁ Δαναός ἐγκαταλείπει τή σκηνή, γιά νά ζητήσῃ βοήθεια ἀπό τό  
Ἄργος καί δέν ἐπιστρέφει ἀμέσως μετά τό στάσιμο 776-824 ἀλλά στόν  
στίχο 980, ὅταν ὁ κίνδυνος πού ἀπειλεῖ τίς Δαναΐδες ἔχει ἤδη ἀπο-  
σοβηθεῖ χάρις στή σωτήρια ἐπέμβαση τοῦ Πελαγοῦ. Ἡ μακρόχρονη ἀπου-  
σία τοῦ Δαναοῦ μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ σέ τεχνικούς λόγους. Οἱ Ἰκέτιδες  
εἶναι δράμα πού ἀνήκει στήν περίοδο τῶν δύο ὑποκριτῶν<sup>22</sup>, καί, ἐπο-  
μένως, ἡ παρουσία τοῦ Δαναοῦ θά προϋπέθετε τήν παρουσία ἐπὶ σκηνῆς  
τριῶν ὑποκριτῶν, πράγμα πού πρωτοσυναντοῦμε στήν Ὀρέστεια. Αὐτή ἡ  
τεχνική δυσκολία δικαιολογεῖ τό διπλό φαινόμενο τῆς ἀποχώρησης τοῦ  
Δαναοῦ καί τῆς "βοηδρομίας", ἐνῶ ὑπό ἄλλες συνθῆκες θά ἀρκοῦσε μό-  
νο ἡ "βοηδρομία"<sup>23</sup>.

7) Εὐμενίδες 487-8 Ἀθηνᾶ κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τά βέλτατα

ἤξω διαιρεῦν τοῦτο πρᾶγμ' ἐτητύμῃς.

Δέ συντρέχει κανένας λόγος νά ὑποθέσουμε ὅτι κατά τή διάρκεια τῆς  
ἀπουσίας τῆς θεᾶς καί ἐνῶ μεσολαβεῖ τό στάσιμο 490-565 ὁ σκηνικός  
χώρος μετατίθεται ἀπό τήν Ἀκρόπολη στόν Ἄρειο πάγο. Ὁ σκηνικός  
χώρος, ἐπομένως, στό πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου εἶναι ὁ ναός τοῦ Ἀπόλ-  
λωνα στούς Δελφούς ἐνῶ στό δεύτερο ὁ ναός τῆς Ἀθηνᾶς στήν ἀκρόπο-  
λη ὁ Ἄρειος πάγος καθιερώνεται ὡς θεσμός γιά τό μέλλον<sup>24</sup>. Τή με-  
τάθεση τοῦ σκηνικοῦ χώρου δέν εὐνοοῦν οἱ ἐξῆς λόγοι:

(α) Ὁ Ἀπόλλων συμβουλεύει τόν Ὀρέστη νά προσπέσει ἱκέτης  
στό παλαιόν...βρέτας τῆς Παλλάδας (79-80), καί ὁ ἥρωας ἀκολουθεῖ τή  
συμβουλή τοῦ θεοῦ (241-2):

σφίζων ἐφετμᾶς Λοξίου χρηστηρίους,  
πρόσειμι δῶμα καί βρέτας τό σόν, θεά.

Εἶναι δύσκολο νά ὑποθέσουμε ὅτι ἐδῶ γίνεται λόγος γιά κάποιον ἄλλο

ναό τῆς Ἀθηνᾶς καί ὄχι τόν ναό στήν ἀκρόπολη, ὅπως ἄλλωστε ὑποδεικνύει καί τό ποίη πτόλιν (79) τοῦ Ἀπόλλωνα<sup>25</sup>.

(β) Οἱ στίχοι 1021-5 προϋποθέτουν τήν ὑπαρξη τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς<sup>26</sup>:

αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων  
πέμφω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων  
εἰς τοὺς ἔνερθε καί κάτω χθονὸς τόπους  
ξύν προσπόλοισιν αὔτε φρουροῦσιν βρέτας  
τούμόν δικαίως.

(γ) Ἀπό τή στιγμή πού ὑποκριτῆς καί χορός μένουν στή σκηνή, καί ἡ Ἀθηνᾶ χρησιμοποιεῖ τό ἥξω (488), ὅπως ἡ Ἀτοσσα στούς Πέρσες (524) ἢ ὁ Θησέας στίς Ἰκέτιδες τοῦ Εὐριπίδη (357)<sup>27</sup>, εἶναι δύσκολο νά δεχτοῦμε ὁποιαδήποτε ἀλλαγὴ τοῦ σκηνικοῦ χώρου<sup>28</sup>.

Συμπέρασμα: Ὁ χρόνος πού ἀναλίσκεται κατὰ τήν ἀπουσία τῆς Ἀθηνᾶς ἀφορᾷ τή συγκρότηση τοῦ δικαστικοῦ σώματος πού θά κρίνει τήν περίπτωση τοῦ Ὀρέστη, χωρίς νά προϋποτίθεται ὁποιαδήποτε ἀλλαγὴ σκηνικοῦ χώρου.

8) Αἶας 1183-4 Τεῦκρος ἀλλ' ἀρήγετ', ἔστ' ἐγὼ μόλω  
τάφου μεληθεὺς τῷδε, κἄν μηδεὺς ἐᾷ.

Μετά τό στάσιμο 1185-222 ἐπιστρέφει ὁ Τεῦκρος (1223), χωρίς νά ἀναφερθεῖ στήν ἐξωσκηνική δράση του. Ὁ λόγος τῆς ἐσπευσμένης ἐμφάνισής του εἶναι ὁ Ἀγαμέμνων, πού κατευθύνεται πρὸς τόν χώρο ὅπου βρίσκεται τό πτώμα τοῦ Αἴαντα. Πρόκειται γιά μιὰ ἀπό τίς σπάνιες περιπτώσεις, ὅπου εἰσέρχονται περίπου ταυτόχρονα δύο ἀντίπαλα πρόσωπα (πρβ. τήν εἴσοδο τοῦ Λύκου καί τοῦ Ἀμφιτρύωνα στόν Ἡρακλῆ 701 κέ.), ἀπό τά ὁποῖα τό πρῶτο ἀναγγέλλει τήν εἴσοδο τοῦ δευτέρου. Ἐδῶ θυμίζω ὅτι ὁ χορός, πρίν ἀπό τό στάσιμό του, εἶχε συμβουλέψει τόν Τεῦκρο νά βιαστεῖ νά βρεῖ τόν χώρο ὅπου θά θάψει τόν ἀδελφό του (1164-7):

ἀλλ' ὥς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύνας  
σπεῦσον κοῦλην κἄπετόν τιν' ἰδεῖν  
τῷδ', ἔνθα βροτοῖς τόν ἀείμνηστον  
τάφον εὐρώεντα καθέξει.

Στό τέλος τοῦ ἔργου ὁ Τεῦκρος δίνει ἐντολές γιά τόν ἐνταφιασμό τοῦ Αἴαντα (1402-6):

ἄλυσ' ἤδη γάρ πολὺς ἐκτέταται  
χρόνος. ἀλλ' οὔ μὲν κοῦλην κἄπετον

χερού ταχύνετε, τού δ' ὑφίβατον  
 τρίποδ' ἀμφίπυρον λουτρῶν ὁσίων  
 θέσθ' ἐπὶ καυρον<sup>29</sup>.

Ἀπό αὐτά τὰ δύο χωρία συνάγεται ὅτι ὁ Τεῦκρος ἐκτέλεσε τὴν ἀποστολή του ἀκολουθώντας τὴ συμβουλή τοῦ χοροῦ, βρῆκε δηλαδή τὸν κατάλληλο τόπο γιὰ τὸν ἐνταφιασμό τοῦ Αἴαντα, ὅσο βρισκόταν στὸν ἐξωσκηνικό χῶρο.

9) OK 1040-1 Θησέας ἦν μὴ θάνω ἄγῳ πρόσθεν, οὐχὶ παύσομαι  
 πρὶν ἂν σε τῶν σῶν κύριον στήσω τέκνων.

Ἡ ὑπόσχεση τοῦ Θησέα ἐκπληρώνεται. Μετὰ τὸ στάσιμο 1044-95 ὁ χορὸς ἀναγγέλλει τὴν εἴσοδο τῶν δύο θυγατέρων τοῦ Οἰδίποδα πού εἶχαν ἀπαχθεῖ (1096-8). Τίς συνοδεύει βουβός ὁ Θησέας (πρβ. 1102-3, 1117, 1119, 1129-30, 1137-8), ὁ ὁποῖος μιᾶ στὸν στίχο 1139 καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἐκπλήρωση τῆς ὑπόσχεσής του (1145-6): ὦν γὰρ ὦμος οὐκ ἐφευσάμην/ οὐδέν σε, πρέσβυ. Εἶναι περιττό νὰ τονιστεῖ ὅτι ὁ χρόνος πού ἀπαιτεῖται, γιὰ νὰ ἐκπληρωθεῖ στὸν ἐξωσκηνικό χῶρο ἡ ὑπόσχεση τοῦ βασιλιά, ἀναλίσκεται, ἐνῶ στή σκηνή μεσολαβεῖ τὸ στάσιμο-"αὐλαία".

10) Μήδεια 974-5 Μήδεια ἔθ' ὡς τάχιστα· μητρί δ' ὦν ἐρᾷ τυχεῖν  
 εὐάγγελου γένοισθε πράξαντες καλῶς.

Ἡ ἡρώιδα ἀναμένει ἀπὸ τὸν ἐξωσκηνικό χῶρο δύο εἰδῶν πληροφορίες: (α) ἂν τὸ αἶτημα τῶν παιδιῶν τῆς νὰ παραμείνουν στὴν Κόρινθο ἔγινε ἀποδεκτό καὶ (β) ἂν τὰ "δῶρα" πρὸς τὴ Γλαύκη προκάλεσαν τὴν ἐπιθυμητὴ θανατηφόρα ἐνέργεια<sup>30</sup>. Οἱ εἰδήσεις αὐτές δὲν μποροῦν νὰ μεταδοθοῦν ἀπὸ τὸ ἴδιο πρόσωπο, ἀλλὰ πρέπει νὰ δοθοῦν διαδοχικά, γιατί πρὶν ἀπὸ τὴν εἴδηση τῆς καταστροφῆς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἐπιστροφή τῶν παιδιῶν καὶ ὁ προβληματισμός τῆς Μήδειας γιὰ τὴν τύχη τους<sup>31</sup>. Ἡ ἐπανεμφάνιση τοῦ παιδαγωγοῦ (1002) μετὰ τὸ στάσιμο 976-1001 ἐναρμονίζεται θαυμάσια μὲ τὴ γνωστὴ πλέον θεατρικὴ πρακτικὴ ἐκτέλεσης μιᾶς ἀποστολῆς στὸν ἐξωσκηνικό χῶρο καὶ λειτουργεῖ τριπλά: (i) δημιουργεῖ μιὰ εἰρωνικὴ κατάσταση, καθὼς ὁ παιδαγωγός, ἀγνοώντας τὸ ἐκδικητικὸ σχέδιο τῆς δέσποινας του, ἐκφράζει τὴν ἀπορία του γιὰ τὴ θρηνητικὴ τῆς ἀντίδραση στό ἄκουσμα τῆς "εὐχάριστης" εἴδησης ὅτι τὸ αἶτημα τῶν παιδιῶν τῆς ἔγινε ἀποδεκτό· (ii) ἡ εἴδηση τοῦ παιδαγωγοῦ ὑποχρεώνει τὴν ἡρώιδα νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ πρόβλημα τῆς παιδοκτονίας στὴν καθαρὴ του μορφή. Ὅσο ἐκκρεμοῦσε ἡ πραγματοποίησή τοῦ πρώτου σκέλους τῆς ἐκδίκησης ἡ Μήδεια ἀνέβαλλε αὐτὸν τόν



προβληματισμό, πού τώρα έχει γίνει έπιτακτικός. Αποτέλεσμα αυτού του προβληματισμού είναι ή περίφημη ρήση τής ήρωίδας (1021-80) (iii) δημιουργούνται οί χρονικές προϋποθέσεις για τά γεγονότα πού συμβαίνουν στό παλάτι καί πού θά γίνουν γνωστά μέ τήν είσοδο του άγέλου (1121 κέ.). Πρβ. 1157-8: καί πρίν έκ δόμων / μακρόν άπειναι πατέρα καί παῖδας [σέθεν], όπου σημειώνεται μέ άκρίβεια πότε ή Γλαύκη χρησιμοποίησε τά "δώρα"<sup>32</sup>.

11) Έκάβη 609-10 Έκάβη ού δ' αὔ λαβοῦσα τεῦχος, ἀρχαία λάτρι,  
βάψας' ένεγκε δεῦρο ποντίας άλός.

Κατά τό στάσιμο 629-56 ή σκηνή μένει τελείως άδεια, καθώς ή Έκάβη μπαίνει στό αντίσκηνό της για πρώτη φορά από τήν άρχή του έργου<sup>33</sup>, ένω ή θεράπεινα πηγαίνει στην άκτή, όπου θά άνακαλύψει τό πτώμα του Πολύδωρου. Έτσι σημειώνεται μιά τομή πού διευκολύνει τή μετάβαση από τό πρώτο μέρος του δράματος, όπου ή ήρωίδα παρουσιάζεται μέ στωική παθητικότητα, στό δεύτερο μέρος, όπου ή αίχμάλωτη βασίλισσα έκδικεῖται μέ άσυνήθιστη βιαιότητα τόν άδικο θάνατο του γιου της<sup>34</sup>. Στόν στίχο 657 επανεμφανίζεται ή θεράπεινα συνοδεύοντας τό πτώμα του Πολύδωρου καί άναζητεῖ τή δέσποινά της.

12) Ήρακλης 333-5 Λύκος κοσμεῖσθ' έσω μολόντες' ού φθονῶ πέπλων.  
όταν δέ κόσμον περιβάλησθε σώμασιν,  
ήξω πρός ύμᾱς νερτέρᾱ δώσων χθονί.

Ο Λύκος σέβεται τήν τελευταία έπιθυμία τής Μεγάρας νά νεκροστολίσει τά παιδιά της (329-31). Μετά τό στάσιμο 348-441 ό χορός άναγγέλλει τήν είσοδο των θυμάτων καί σχολιάζει τήν πένθιμη ένδυμασία τους (442-3)<sup>35</sup>:

άλλ' έσορῶ γάρ τούσδε φθιμένων  
ένδυτ' έχοντας.

Αργότερα ό Ήρακλης θά ζητήσεί νά αποθέσουν τά νεκρικά στολίδια (562-3):

οὔ ρύφεθ' "Αἰδου τάσδε περιβολάς κόμης  
καί φῶς άναβλέψεσθε;

Είναι φανερό ότι τό πολύστιχο στάσιμο λειτουργεῖ σάν "αύλαία" πού έπιτρέπει στόν θεατή νά φανταστεῖ ότι στό σπίτι πραγματοποιεῖται τό νεκροστόλισμα των παιδιών του Ήρακλη. Για τίς έξωσκηνικές άσχολίες του Λύκου ό ποιητής δέ μᾶς προσφέρει καμιά συγκεκριμένη πληροφορία.

13) Ἑλένη 1087-9 Ἑλένη ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βάσα βοστρύχους πεμῶ  
πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι  
παρῆδ' τ' ὄνυχ' αὖ φόνιον ἐμβαλῶ χροός.

Μετά τό χορικό-"αὐλαία" 1107-64 δέν ἐμφανίζεται ἡ ἡρώιδα ἀλλά ὁ  
θεοκλύμενος, ὁ ὁποῖος ἀρχικά πιστεύει ὅτι ἡ Ἑλένη δραπέτευσε, ὅ-  
στερα ὁμως τή βλέπει νά προβάλει ἀπό τό παλάτι (1186-90):

αὕτη τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροός  
λευκῶν ἀμείψας' ἔκ τε κρατός εὐγενοῦς  
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας  
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρῆδα  
κλαίουσα;

Ἡ πένθιμη ἀμφίεση τῆς ἡρώιδας καί ἡ ἀθλία ἐξωτερική της ἐμφάνιση  
εἶναι μέρος τῆς σκευωρίας ἐναντίον τοῦ θεοκλύμενου<sup>36</sup>. Ἡ εἴδηση γιά  
τόν ὑποτιθέμενο θάνατο τοῦ Μενέλαου καί ἡ ὑπόσχεση τῆς Ἑλένης ὅτι  
θά παντρευτεῖ τόν αἰγύπτιο βασιλιά ἱκανοποιοῦν ἀπόλυτα τόν θεοκλύ-  
μενο, ὁ ὁποῖος προτρέπει τόν ἄγνωστο Ἕλληνα νά ἀλλάξει ροῦχα καί  
νά προμηθευτεῖ τροφίμα:

φήμας δ' ἐμοῖ  
ἐσθλὰς ἐνεγκῶν ἀντί τῆς ἀχλαινίας  
ἐσθῆτα λήψῃ σῦτά θ', ὥστε σ' ἐς πάτραν  
ἐλθεῖν, ἐπεὶ νῦν γ' ἀθλίως ἔχονθ' ὄρω. (1281-4)

Ἡ Ἑλένη συμφωνεῖ ἀπόλυτα μέ τήν πρόταση τοῦ θεοκλύμενου καί προ-  
τρέπει τόν "ξένο" (1296-7):

ἀλλ', ὦ τάλας, εἴσελθε καί λουτρῶν τύχε  
ἐσθῆτά τ' ἐξάλλαξον.

Ἀκολουθεῖ τό στάσιμο 1301-68 μετά τό ὁποῖο ἐμφανίζονται οἱ δύο  
σύζυγοι· ἡ Ἑλένη ἐφιστᾷ τήν προσοχή τοῦ θεατῆ στήν εὐπρεπισμένη  
ἐξωτερική ἐμφάνιση τοῦ Μενέλαου (1382-4)<sup>37</sup>:

πέπλους δ' ἀμείψας' ἀντί ναυφθόρου στολῆς  
ἐγὼ νιν ἐξήσκησα, καί λουτροῖς χρῶα  
ἔδωκα, χρόνια νύπτρα ποταμίας δρόσου.

Αὐτή ἡ διπλή ἀλλαγὴ ἀμφίεσης προϋποθέτει ἀσφαλῶς κάποιο χρονικό  
διάστημα πού τό ἐξασφαλίζουν τά στάσιμα (τήν πρώτη φορά ὁ Μενέλαος  
μένει στή σκηνή, 1085, ἐνῶ τή δεύτερη μπαίνουν στό παλάτι καί οἱ δύο  
σύζυγοι). Παράλληλα δημιουργεῖται μιά ἐπιβράδυνση στόν ρυθμό τῆς  
δράσης πού κλιμακώνει τήν ἐνταση, γιατί ὑφίσταται ὁ κίνδυνος νά ἀ-  
ποκαλυφθεῖ τό σχέδιο (πρβ. 1091 ἢ γάρ θανεῖν δεῖ μ', ἢν ἄλῳ τεχνωμένη). Μό-  
λις στόν στίχο 1369 βεβαιώνει ἡ Ἑλένη ὅτι ἡ σκευωρία ἐξελίσσεται

ικανοποιητικά. Τέλος, άξίζει νά σημειωθεί ή ακόλουθη άντιστροφή: ή άθλια έξωτερική έμφάνιση τής 'Ελένης άντισταθμίζεται από τόν εύπρεπισμό τοῦ ρακένδυτου Μενέλαου, γεγονός πού προοικονομεῖ συμβολικά τήν αἷσια έκβαση τής απόδρασης.

14) Βάκχες 845-6 Πενθέας στείχοιμ' ἄν' ἥ γάρ ὄπλ' ἔχων πορεύσομαι  
ἥ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευμασιν.

Μετά από άλλεπάλληλες παλινδρομήσεις στή στιχομυθία μέ τόν Διόνυσον<sup>38</sup> ὁ Πενθέας έγκαταλείπει τή σκηνή άναποφάιστος. Ὁ θεός, άφοῦ έξάντλησε ὅλες τίς δυνατότητες πειθοῦς, ὑποχρεώνεται νά έμβάλει στό θῦμα του μανία, ὥστε ὁ θεομάχος βασιλιάς νά προτιμήσει τή μεταμφίηση σέ μαινάδα από τή χρήση ένοπλης βίας (850-3). Αὐτή ή θεϊκή παρέμβαση, πού θυμίζει τήν άνάλογη παρέμβαση τής Λύσσας στόν 'Ηρακλή, εἶναι άπαραίτητη, γιά νά διευκρινιστεῖ ή έξωσκηνική δράση. Ἔτσι, μετά τήν έκτέλεση τοῦ στασίμου 862-911 ὁ θεατής δέν ἔχει τήν παραμικρή άμφιβολία ὅτι θά δεῖ τόν Πενθέα μεταμφιεσμένο. Πραγματικά, μετά τό στάσιμο διαμείβεται άνάμεσα στόν θεό καί τόν βασιλιά μιά συνομιλία σχετικά μέ τό βαθμό πιστότητας στήν άναπαράσταση τοῦ παρουσιαστικοῦ μιᾶς μαινάδας (928 κέ.).

Οἱ περιπτώσεις άλλαγής άμφίησης ή μεταμφίησης πού έξετάσαμε άποτελοῦν τή δραματική άξιοποίηση μιᾶς διαδικασίας, πού άρχικά εἶχε καθαρά τεχνικό χαρακτήρα: τό στάσιμο πρόσφερε τή δυνατότητα στό έξερχόμενο πρόσωπο νά αλλάξει ρόλο<sup>39</sup>. Ἀντίθετα, έδῶ έμφανίζονται τά ἴδια πρόσωπα διαφορετικά ντυμένα εἴτε γιαντί τό άπαιτεῖ ὁ ρόλος εἴτε γιαντί ἔτσι έξασφαλίζεται ή έπιτυχία μιᾶς σκευωρίας.

15) Βάκχες 352-7 Πενθέας οὔ δ' ἀνά πόλιν στείχοντες έξιχνεύσατε  
τόν θηλύμορφον ξένον, ὃς έσφέρει νόσον  
καλνὴν γυναιξί καί λέχη λυμαίνεται.  
κᾶνπερ λάβητε, δέσμινον πορεύσατε  
δεῦρ' αὐτόν, ὡς ἄν λευσίμου δίκης τυχών  
θάνη, πικράν βάκχευσιν έν θήβαις ἰδών.

Μετά τό στάσιμο 370-433 έμφανίζεται ὁ θεράπων πού άναφέρει στόν βασιλιά τήν έκτέλεση τής διαταγής του (434-5):

Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ' ἄγραν ήγρευκότες  
έφ' ἣν έπεμφας, οὐδ' ἄκρανθ' ὠρμήσαμεν. (πρβ. 442)

Ἀντίθετα, δέν πληροφορούμαστε τίποτε γιά τήν τύχη μιᾶς άλλης άποστολής, πού ὁ βασιλιάς άνέθεσε επίσης πρίν από τό στάσιμο 370-433<sup>40</sup>.

Συγκεκριμένα, ὁ Πενθέας εἶχε διατάξει νά καταστρέψουν ὅ,τι ὑπάρχει στή μαντική ἔδρα τοῦ Τειρεσία, τόν ὁποῖο ὁ βασιλιάς θεωρεῖ κύριο ὑπεύθυνο γιά τή στάση τοῦ Κάδμου ἀπέναντι στή νέα θρησκεία (346-51). Ἀλλά γιά τόν Τειρεσία δέ μαθαίνουμε τίποτε γενικά ὡς τό τέλος τοῦ ἔργου.

16) Ἰων 418 Εὐῦθος στείχοιμ' ἄν εὔσω.

Ὁ Εὐῦθος μπαίνει στό μαντεῖο (424), ἐνῶ ἡ Κρέουσα καί ὁ Ἰων παραμένουν στή σκηνή ὡς τόν στίχο 428 καί 451 ἀντίστοιχα. Ἡ Κρέουσα ἀποχωρεῖ γιά νά ἐκτελέσει τήν ἀποστολή πού τῆς ἀνέθεσε ὁ σύζυγός της (422-4), καί ὁ Ἰων βρίσκει ἐπίσης κάποια ἐξωσκηνική ἀπασχόληση (432-4). Ἔτσι τό στάσιμο 452-509 ἐκτελεῖται στήν ἄδεια σκηνή. Τό ἐνδιαφέρον ὅλων τῶν προσώπων ἐπικεντρώνεται, φυσικά, στήν ἀπάντηση τοῦ θεοῦ. Μετά τό στάσιμο ἐπανεμφανίζεται ὁ Ἰων, ὁ ὁποῖος ἀναζητεῖ τόν Εὐῦθο. Ἐκείνη ἀκριβῶς τή στιγμή ἐμφανίζεται ὁ ἀθηναῖος βασιλιάς καί πραγματοποιεῖται ὁ ψευτοαναγνωρισμός. Τό στάσιμο-ἰαυλαία" προϋποθέτει, ἐπεμένως, τόν ἀπαραίτητο χρόνο γιά τή λήψη τοῦ χρησμοῦ. Μετά τόν ψευτοαναγνωρισμό ἀκολουθεῖ ἀκόμη ἓνα στάσιμο (676-724) καί ἡ εἴσοδος τῆς Κρέουσας. Ἡ βασίλισσα δέν ἀναζητεῖ τόν Εὐῦθο, γιατί γνωρίζει ὅτι ἔχει φτάσει μέ κάποια καθυστέρηση καί ὅτι ὁ χρησμός ἤδη πρέπει νά δόθηκε (748-9):

τίνα τύχην λαβὼν πόσις

βέβηκε παίδων, ὥνπερ οὐνεχ' ἤκομεν;

Μέ αὐτόν τόν τρόπο ὁ ποιητής δημιουργεῖ μιὰ σχετική "χρονολογία" τῶν γεγονότων καί, τό σπουδαιότερο, πετυχαίνει, χάρις στήν παρεμβολή τοῦ ἐπεισοδίου τῆς Κρέουσας μέ τόν πρεσβύτερο, νά δημιουργήσῃ τή χρονική ἀπόσταση γιά τίς ἐορταστικές ἐκδηλώσεις πού ἀπαιτεῖ ἡ συνάντηση πατέρα καί "γιοῦ" (652-5).

17) Ἰππόλυτος 521 Τροφός ἔασον, ὦ παῦ' ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

Ἡ τροφός ἀποχωρεῖ ἀπό τή σκηνή μέ τήν ὑπόσχεση ὅτι θά πετύχει στή μαστροπική της προσπάθεια. Ἀκολουθεῖ τό στάσιμο 525-64, κατά τή διάρκεια τοῦ ὁποῖου ἡ Φαίδρα μένει στή σκηνή καί, ἀπό ἓνα σημεῖο καί ἔπειτα, ὠτακουστεῖ. Μέ αὐτόν τόν τρόπο ἐξωσκηνικό γεγονός καί σκηνική δράση συγχρονίζονται, φαινόμενο πού δέν εἶχαμε συναντήσει ὡς τώρα, γιατί ἡ σκηνή ἔμενε κατά κανόνα ἄδεια ἢ καί ὅταν ἔμεναν πρόσωπα (π.χ. ὁ Μενέλαος στήν Ἑλένη) δέ συμμετεῖχαν στά ἐξωσκηνικά γεγονότα. Ἡ ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στόν Ἰππόλυτο καί τήν τροφό συ-



νεχίζεται και μετά τό τέλος τοῦ στάσιμου, ὅσο δηλαδή διαρκεῖ ὁ διάλογος ἀνάμεσα στή Φαίδρα και τόν χορό (565-600). Στή συνέχεια τό ἐξωσκηνικό γεγονός μεταφέρεται στή σκηνή μέ τήν ταυτόχρονη εἴσοδο τοῦ Ἰππόλυτου και τῆς τροφοῦ πού συνεχίζουν τή διαμάχη τους<sup>41</sup>.

Σέ δύο περιπτώσεις τό ἐξωσκηνικό γεγονός ἐκτελεῖται, ἐνῶ ἀπουσιάζει ἀπό τή σκηνή ὁ χορός. Δέν πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει, ἐπομένως, τό γεγονός ὅτι ὁ ποιητής ὑποκατέστησε τό στάσιμο μ' ἕναν διάλογο<sup>42</sup>. Στήν "Αλκιστη ὁ χορός συνοδεύει τόν "Αδμητο στόν ἐξωσκηνικό χῶρο παίρνοντας μέρος στήν ἐκφορά τῆς βασίλισσας, ἐνῶ στή σκηνή ἐμφανίζονται ὁ Ἡρακλῆς σέ κατάσταση εὐθυμίας και ὁ θλιμμένος θεράπων. "Όταν ὁ Ἡρακλῆς πληροφορεῖται τήν πραγματική ταυτότητα τοῦ νεκροῦ, ἐγκαταλείπει τή σκηνή γιά νά σώσει τήν "Αλκιστη, ἐνῶ ὁ βασιλιάς μέ τόν χορό ἐπιστρέφει ἀπό τήν κηδεία. "Εδῶ τόν ρόλο τῆς "αὐλαίας" ἀναλαμβάνει ἡ συνομιλία ἀνάμεσα στόν Ἡρακλῆ και τόν θεράποντα. Τό πλησιέστερο παράλληλο τό προσφέρει ὁ Ρῆσος μέ τή συνομιλία ἀνάμεσα στήν Ἀθηνᾶ, πού ἔχει στό μεταξύ μεταμορφωθεῖ σέ Ἀφροδίτη, και στόν Ἀλέξανδρο, ἐνῶ ὁ χορός ἀπουσιάζει, και ὁ Ὀδυσσεύς μέ τόν Διομήδη δολοφονεῖ τόν θράκα βασιλιά. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ διάλογος αὐτός δέν εἶναι καθόλου ὀργανικά δεμένος μέ τή δράση, σέ ἀντίθεση μέ τή συνομιλία Ἡρακλῆ και θεράποντα στήν "Αλκιστη<sup>42α</sup>.

Ἡ μετάσταση τοῦ χοροῦ στήν "Αλκιστη ἔχει μιά πρόσθετη συνέπεια ὡς πρός τήν κάλυψη τῆς ἐξωσκηνικῆς δράσης τοῦ Ἡρακλῆ. Ὁ χορός και ὁ "Αδμητος, πού ἐπιστρέφουν ἀπό τήν κηδεία τῆς βασίλισσας, δέ γνωρίζουν ὅτι ὁ Ἡρακλῆς κατευθύνεται ἤδη πρός τόν τάφο τῆς "Αλκιστης, γιά νά τή σώσει. Μετά τήν ἔξοδο τοῦ ἥρωα ἀκολουθεῖ ἡ κομματική ἐπιπάροδος (861-934) και ἡ ρήση τοῦ "Αδμητου (935-61), ὅπου ὁ βασιλιάς ἀναγνωρίζει πόσο ἀνώφελη, σέ τελευταία ἀνάλυση, εἶναι ἡ ἐπιβίωσή του. Ἐπιπάροδος και ρήση σέ συνδυασμό μέ τό στάσιμο πού ἀκολουθεῖ (962-1005) δημιουργεῖ τό κατάλληλο πλαίσιο γιά τά ἐξωσκηνικά γεγονότα.

Στόν Αἴαντα, τέλος, ὅταν ὁ ἥρωας ἀρχίζει τόν ἐπιθανάτιο μονόλογό του, ὁ χορός, ἔχοντας πληροφορηθεῖ τόν κίνδυνο πού διατρέχει ὁ ἀρχηγός του, ἀρχίζει, διαιρεμένος σέ ἡμιχόρια, τίς ἐρευνες στόν ἐξωσκηνικό χῶρο. Μέ τό τέλος τοῦ μονολόγου ὁλοκληρώνεται και ἡ ἐξορυχιστική ἐρευνα τῆς περιοχῆς (πρβ. 868-9 και 874), ἐνῶ σέ λίγο ἡ Τέκμησσα θά ἀνακαλύψει τό πτώμα τοῦ ἥρωα (891).

Στό σημείο αυτό θά πρέπει νά συζητηθοῦν τρεῖς ἀκόμη περιπτώσεις, ὅπου τό στάσιμο φαίνεται νά ἐπιτελεῖ λειτουργία "αὐλαίας".

1) Πέρσες 849-51 "Ατοσσα ἀλλ' εἴμι καί λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων

ὑπαντιάζειν παιδί μου πειράσσομαι·

οὐ γάρ τά φύλιτα' ἐν κακοῖς προδώσομεν.

Μετά τό στάσιμο 852-96 δέ θά ἐπανεμφανιστεῖ ἡ βασίλισσα -ἄλλωστε δέν ὑπόσχεται κάτι τέτοιο στούς παραπάνω στίχους-, ἀλλά θά πρωτοεμφανιστεῖ ὁ Ξέρξης. Γιά νά κάνουν περισσότερο φυσική αὐτή τή μετάβαση, μερικοί μελετητές ὑποστήριξαν ὅτι μετά τόν στίχο 851 πρέπει νά ἀκολουθήσει τό χωρίο 529-31<sup>43</sup>, ὅπου ἡ "Ατοσσα προτρέπει τόν χορό νά παρηγορήσει τόν ἡττημένο βασιλιά καί νά τόν συνοδέψει στό παλάτι, σέ περίπτωση πού ἡ Ἱδια δέν προλάβει νά ἐπιστρέψει στή σκηνή. Μέ αὐτόν τόν τρόπο ἡ βασίλισσα μεταβιβάζει στόν χορό τόν παρηγορητικό ρόλο πού τῆς ἀνέθεσε ὁ Δαρεῖος (837 σύ πρᾶννον λόγοις ~ 530 παρηγορεῖτε). Ἡ μεγαλύτερη φυσικότητα καί ἡ μεταβίβαση τοῦ παρηγορητικοῦ ρόλου εἶναι τά πλεονεκτήματα πού ἐξασφαλίζονται μέ τή μετάθεση τῶν στίχων 529-31, πλεονεκτήματα ὅμως πού ἐξαγοράζονται μέ δύο ὑποθέσεις ἀμφισβητήσιμης νομιμότητας.

(α) Ἡ μετάθεση εἶναι ἀρκετά δραστική, καί ἡ διαδικασία δημιουργίας τῆς παραδρομῆς δύσκολα αἰτιολογεῖται<sup>44</sup>.

(β) Τό καί παῖδ' (529) μετά τό παιδί μου (850) δέν μπορεῖ νά διατηρηθεῖ καί πρέπει νά διορθωθεῖ σέ ὑμεῖς δ'<sup>45</sup>.

Ἐπιπλέον ὑπάρχουν ἐπιχειρήματα πού θά μπορούσαν νά στηρίξουν ἱκανοποιητικά τήν παράδοση: (1) Ἡ "Ατοσσα στούς στίχους 529-31 ἀναφέρεται στό ἐνδεχόμενον νά ἐπιστρέψει ὁ Ξέρξης γρηγορότερα ἀπό τήν Ἱδια· ὅταν μετά τό στάσιμο ἐπιστρέφει ἡ βασίλισσα, δέ διαψεύδονται οἱ προσδοκίες τοῦ θεατῆ, ἀφοῦ ἡ "Ατοσσα πρίν ἐγκαταλείψει τή σκηνή εἶχε διατυπώσει ἀπλῶς μιᾷ ὑπόθεση. (2) Ὁ ὑπαινιγμός γιά ἐνδεχόμενη ἐμφάνιση τοῦ Ξέρξη καί τό ἐρώτημα γιά τόν τρόπο ἀντιμετώπισής του ἀπό τόν χορό μετά τήν ἥττα στή Σαλαμίνα κεντρίζουν τό ἐνδιαφέρον καί δημιουργοῦν μιᾷ ἔνταση, πού κλιμακώνεται ἀκόμη περισσότερο μέ τή μετάθεση τῆς εἰσόδου τοῦ βασιλιά. (3) Ἡ μνεία τοῦ Ξέρξη στό σημείο αὐτό φέρνει τόν βασιλιά ὅλο καί πλησιέστερα πρὸς τόν σκηνικό χώρο. (4) Τό πειράσσομαι (850)<sup>46</sup> ἀφήνει ἀνοιχτό τό ἐνδεχόμενο μιᾶς ἐξωσκηνικῆς συνάντησης τῆς "Ατοσσας μέ τόν Ξέρξη<sup>47</sup>, ὅποτε δέν ἀποκλείεται ὁ βασιλιάς νά ἐμφανιστεῖ μέ καινούρια στολή. Ὡς τήν ἐμφάνισή του παραμένει, ἐπομένως, ἄγνωστο ἂν ὁ θεατής θά δεῖ τόν

Ξέρξη ρακένδυτο ἢ ὄχι. Ὁ ποιητής, βέβαια, θά τόν εἰσαγάγει ρακένδυτο<sup>48</sup>, γιά νά ὑπογραμμίσαι τό μέγεθος τῆς ἀνεπανάληπτης καταστροφῆς. Οἱ στίχοι 849-51 μποροῦν πολύ καλά νά ἀποτελοῦν τήν κατακλείδα τοῦ ἐπεισοδίου.

Τό στάσιμο 852-906, πάντως, δέν μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ "αὐλαία" μέ τήν ἐννοια πού δώσαμε στόν ὅρο παραπάνω, γιατί ἡ ἀποστολή τῆς "Ατοσσας μένει, σέ τελευταία ἀνάλυση, ἀνεκτέλεστη. Πραγματικά, ὁ ποιητής φαίνεται ὅτι σκόπιμα ἀπέφυγε τήν ἐπί σκηνῆς συνάντηση μητέρας καί γιοῦ, γιά νά μήν μετατρέψει τό πολιτικό δράμα σέ οἰκογενειακή ὑπόθεση<sup>49</sup>, ἰδιαίτερα ἂν ληφθεῖ ὑπόψη ἡ ἐναγώνια φροντίδα τῆς "Ατοσσας γιά τόν Ξέρξη, τήν ὁποία προδίδουν οἱ στίχοι 529-31<sup>50</sup>.

2) Ἀντιγόνη 773-6 Κρέων ἄγων ἐρήμος ἐνθ' ἄν ἡ βροτῶν σκίβος  
κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατάρυχι,  
φορβῆς τοσοῦτον ὥς ἄγος μόνον προθεῖς,  
ὅπως μῖασμα πᾶσ' ὑπεκφύγῃ πόλις.

Οἱ στίχοι αὐτοί ὑποβάλλουν τήν ἐντύπωση ὅτι ὁ Κρέων θά ἀναλάβει προσωπικά ἐξωσκηνική δράση καί θά ὁδηγήσει τήν Ἀντιγόνη στή φυλακή της. Στήν πραγματικότητα ὅμως δέν πρόκειται γιά προγραμματισμό δράσης ἀλλά γιά ἀπάντηση στό ἐρώτημα τοῦ χοροῦ (772): μόρῳ δέ ποίῳ καί σφε βουλευῆ κτανεῖν<sup>51</sup>; Τό στάσιμο 781-801 δέν ἐπιτελεῖ, ἐπομένως, τή λειτουργία "αὐλαίας" γιά τή μεταφορά τῆς Ἀντιγόνης στόν τόπο τῆς τιμωρίας της<sup>52</sup>.

3) Ἡ τρίτη προβληματική περίπτωση ἀφορᾷ τό ἐρώτημα ἂν τό στάσιμο 1009-46 τῆς Ἀνδρομάχης πρέπει νά σχετιστεῖ μέ τόν φόνο τοῦ Νεοπτόλεμου στούς Δελφούς<sup>53</sup>. Μιά τέτοια συσχέτιση προϋποθέτει τήν ἐπιστροφή τοῦ Ὀρέστη στούς Δελφούς, πράγμα πολύ δύσκολο γιά τούς ἐξῆς λόγους:

(α) Ὁ στίχος 984 ἄξω σ' ἀπ' οἴκων καί πατρός δώσω χερύ δηλώνει ὅτι ὁ Ὀρέστης καί ἡ Ἑρμιόνη κατευθύνονται πρὸς τή Σπάρτη. Ὅτι μιά τέτοια ρητή δήλωση τοῦ Ὀρέστη δέν ἔχει πραγματικό ἀντίκρισμα εἶναι ἀστήρικτη ὑπόθεση. Ἡ εἰκασία ἐξάλλου ὅτι ὁ ἥρωας θά ὁδηγήσει πρῶτα τήν Ἑρμιόνη στή Σπάρτη καί ἔπειτα θά ἐπιστρέψει στούς Δελφούς εἶναι τελείως ἀνυπόστατη<sup>54</sup>. Ὅχι μόνο δέν ὑπάρχει σχετική μαρτυρία στό κείμενο, ἀλλά θά περίμενε κανεῖς ὅτι ὁ Πηλέας θά εἶχε στό μεταξύ ὅλον τόν διαθέσιμο χρόνο νά εἰδοποιήσῃ τόν Νεοπτόλεμο γιά

τόν κίνδυνο πού διατρέχει.

(β) Ὁ Ὀρέστης ἔρχεται στή φθία ἀπό τοὺς Δελφούς, ὅπου ὀργάνωσε σκευωρία ἐναντίον τοῦ Νεοπτόλεμου καί βεβαιώθηκε μέ ὄρκο γιὰ τὴν ἐκτέλεσή της (999-1000).

(γ) Ὁ ἄγγελος ἀναφέρεται στὶς διαβολές τοῦ Ὀρέστη (1109 Ὀρέστου μῦθος) καί τόν χαρακτηρίζει μηχανορράφο (1116), πουθενά ὅμως δέν τονίζει τὴ φυσικὴ του παρουσία κατὰ τὴν ἐκτέλεση τῆς σκευωρίας. Κατὰ τὴ δολοφονικὴ ἐπίθεση ἀκούστηκε ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ ἡ φωνὴ τοῦ Ἀπόλλωνα πού ἐνθάρρυνε τοὺς κατοίκους τῶν Δελφῶν στὴν πράξη τους (1146-9). Ὁ παραμερισμὸς τοῦ πρωταγωνιστικοῦ ρόλου τοῦ Ὀρέστη ἐξηγεῖται, μόνο ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ἥρωας δέν ἦταν παρὼν. Ἡ ἐρμηνεῖα αὐτὴ ἐναρμονίζεται θαυμάσια μέ τὰ λόγια τοῦ Ὀρέστη (1005-6): ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου (τοῦ Ἀπόλλωνα) διαβολαῖς τε ταῖς ἐμαῖς / κακῶς ὀλεῖται.

(δ) Οἱ λέξεις διαβολή (1005), μηχανή (995) καί δυσμενεῖς λόγου συνηγοροῦν γιὰ τὴν ἠθικὴ μόνον αὐτουργία τοῦ Ὀρέστη. Προβληματικοὶ παραμένουν, βέβαια, οἱ στίχοι τῆς Θέτιδας (1240-2):

θάψον πορεύσας πυθικὴν πρὸς ἐσχάραν  
Δελφοῖς ὄνειδος, ὡς ἀναγγέλλῃ τάφος  
φόνον βίαιον τῆς Ὀρεστείδας χερός.

Ὅπως ὅμως ἔδειξε ὁ Lesky<sup>55</sup>, ἡ λέξη χεῖρ δέν εἶναι ὑποχρεωτικὸ νὰ ἀναφέρεται στὴ φυσικὴ παρουσία τοῦ Ὀρέστη, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ παρέμπει μόνο στὴν προπαρασκευὴ τῆς ἐνέδρας<sup>56</sup>. Ἄν εἶναι ἔτσι, τότε τὸ στάσιμον δέ σχετίζεται μέ τὸν φόνον τοῦ Νεοπτόλεμου καί δέν ἀποτελεῖ "αὐλαία" γι' αὐτό τὸ ἐξωσκηνικὸ γεγονός.

Σημαντικὴ πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ εἶναι μιὰ λεπτομέρεια πού δέν ἔχει προσεχτεῖ ὡς τώρα. Ὅπως εἶναι γνωστό<sup>57</sup>, τὸ ἔργο διαιρεῖται σὲ δύο σύμμετρα μέρη: κίνδυνος καί σωτηρία τῆς Ἀνδρομάχης - κίνδυνος<sup>58</sup> καί σωτηρία τῆς Ἑρμιόνης· στὸ δεύτερο μέρος ὁ σωτήρας εἶναι ἀναμειγμένος στὴν ἐξόντωση τοῦ Νεοπτόλεμου, πού τὸ πτώμα του μεταφέρεται στὴ σκηνή στὸ τέλος τοῦ ἔργου. Στὸ πρῶτο μέρος ἡ Ἑρμιόνη ἀναφέρεται αἰνιγματικὰ σ' ἓνα μέσο πού θὰ ὑποχρεώσει τὴν ἀντίζηλό της νὰ ἐγκαταλείψει τὸν τόπο τῆς ἱεσείας (262-5):

ἀλλ' ἐγὼ σ' ἔδρας

ἐκ τῆσδ' ἐκοῦσαν ἔξαναστήσω τάχα·  
τοιόνδ' ἔχω σου δέλεαρ. ἀλλὰ γὰρ λόγους  
κρύψω, τὸ δ' ἔργον αὐτό σημανεῖ τάχα<sup>59</sup>.

Μετά τὸ στάσιμον 274-308 ἐμφανίζεται ὁ Μενέλαος ἔχοντας ὄμηρον τὸ



παιδί της Ἀνδρομάχης. Στό δεύτερο μέρος τοῦ δράματος ὁ Ὀρέστης ἐπίσης ἀρνεῖται νά ἀποκαλύψει τό σχέδιό του, πρὶν πραγματοποιηθεῖ (995-8):

τοῖα γάρ αὐτῷ μηχανή πεπλεγμένη  
βρόχοις ἀκινήτοισιν ἔστηκεν φόνου  
πρὸς τῆσδε χειρός· ἦν πάρος μὲν οὐκ ἐρῶ,  
τελουμένων δέ Δελφίς εὔσεται πέτρα.

Μετά τό στάσιμο 1009-46 ἐμφανίζεται ὁ ἄγγελος πού μεταφέρει τό πτώμα τοῦ Νεοπτόλεμου. Οἱ ἀντιστοιχίες εἶναι προφανεῖς: 997 οὐκ ἐρῶ~ 264-5 λόγους / κρύψω· 998 τελουμένων~τόδ' ἔργον. Καί στίς δύο περιπτώσεις ἔχουμε κάποιο πρόσωπο πού ἐκτοξεύει μιὰ ἀόριστη ἀπειλή, τὰ συγκεκριμένα ἀποτελέσματα τῆς ὁποίας γίνονται αἰσθητά στή σκηνή μετά τό στάσιμο. Καί τίς δύο φορές εἶναι διαφορετικό τό πρόσωπο πού δρᾷ στόν ἐξωσκηνικό χῶρο ἀπό τό πρόσωπο πού ἐκτοξεύει τήν ἀπειλή (Ἀνδρομάχη καί Ἑρμιόνη στή σκηνή, Μενέλαος στόν ἐξωσκηνικό χῶρο· Ἑρμιόνη καί Ὀρέστης στή σκηνή, κάτοικοι τῶν Δελφῶν στόν ἐξωσκηνικό χῶρο)<sup>60</sup>. Ὁ Ὀρέστης δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά πληροφορηθεῖ τὰ ἀποτελέσματα τῆς σκευωρίας του ἐπὶ σκηνῆς, γιατί ἔχει ὀρκίσει, ὅπως εἶδαμε τοὺς συνεργάτες του. Ἔτσι, ἡ τύχη τοῦ Νεοπτόλεμου ἐνδιαφέρει ἀποκλειστικά τήν οἰκογένειά του, ἐνῶ ὁ Ὀρέστης εἶναι ἀπλό μέσο τῆς θεϊκῆς βούλησης.

Ὅσον ἀφορᾷ τή χρονική ὁργάνωση τῆς σκηνῆς, μπορούμε νά τήν ἀνασυνθέσουμε ὡς ἐξῆς: οἱ συνωμότες δολοφονοῦν τόν Νεοπτόλεμο λίγο μετά τήν ἀναχώρηση τοῦ Ὀρέστη ἀπό τοὺς Δελφούς, καί, ἐπομένως, ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου μετά τήν ἐκούσια ἀπαγωγή τῆς Ἑρμιόνης δέ μᾶς ἐκπλήσσει καθόλου. Ὅπως εἶδαμε, τόσο τό ταξίδι τοῦ Ὀρέστη ὅσο καί τό ταξίδι τοῦ ἀγγέλου ἀναλώνει ἐξωδραματικό χρόνο, καί ἔτσι δέν καταστρατηγεῖται ἡ ἐνότητα τοῦ χρόνου οὔτε τραυματίζεται ἡ ἀληθοφάνεια. Τό στάσιμο 1009-46 περιορίζεται στήν τεχνική λειτουργία του: προσφέρει τή δυνατότητα ἀλλαγῆς ἀμφίσεως τῶν ἡθοποιῶν πού ὑποκρίνονταν ὡς τώρα τόν Ὀρέστη καί τήν Ἑρμιόνη<sup>61</sup>.

## II. Ἡ πρόσκληση<sup>62</sup>

Μιὰ εἰδική μορφή ἀποστολῆς εἶναι ἡ πρόσκληση κάποιου προσώπου ἀπό τόν ἐξωσκηνικό χῶρο· στίς περιπτώσεις αὐτές ὁ "ταχυδρόμος" κατὰ κανόνα δέν ἐπανεμφανίζεται. Σχολιάζω σύντομα τὰ σχετικά χωρία.

1) Χοηφόρες 781-2 Τροφός ἀλλ' εἴμι καί σοῖς ταῦτα πείσομαι λόγοις·

γένοιτο δ' ὡς ἄριστα σύν θεῶν δόσει.

Ἡ ἔξοδος τῆς Κίλισσας, γιά νά καλέσει τόν Αἴγιοθο στό παλάτι, ἔχει ἀποφασιστική σημασία γιά τήν ἐπιτυχία τῆς σκευωρίας ἐναντίον τῶν σφετεριστῶν τοῦ θρόνου. Ὁ χορός τροποποιεῖ τήν ἐντολή πού πῆρε ἡ τροφός ἀπό τήν Κλυταιμῆστρα στόν ἐξωσκηνικό χῶρο: ὁ Αἴγιοθος πρέπει νά ἔρθει χωρίς σωματοφυλακή στό παλάτι, πράγμα πού θά διευκολύνει καί θά ἐπιταχύνει τήν ἐξόντωσή του. Μετά τό στάσιμο 783-837 ἐμφανίζεται ὁ Αἴγιοθος πού τονίζει ὅτι ἔρχεται ἔπειτα ἀπό σχετική πρόσκληση (838).

2) Μῆδεια 820 Μῆδεια ἄλλ' εἷα χῶρει καί κόμιζ' Ἰάσωνα.

Γιά νά ἐξυπηρετήσῃ τό ἐκδικητικό της σχέδιο ἡ ἡρώιδα καλεῖ μέ μιά δούλη τόν Ἰάσωνα. Μετά τό στάσιμο 824-65 ἐμφανίζεται ὁ Ἰάσων, ὁ ὁποῖος ἐπίσης τονίζει ὅτι ἔρχεται ἔπειτα ἀπό σχετική πρόσκληση (866).

3) Ἑκάβη 889-91 Ἑκάβη πέμψον δέ μοι τήνδ' ἀσφαλῶς διὰ στρατοῦ  
γυναῖκα.- καί σύ θρηγί πλαθεῖσα ξένῳ  
λέξον...

Ἡ πρόσκληση τοῦ Πολυμήστορα εἶναι ἐπίσης μέρος ἐνός ἐκδικητικοῦ σχεδίου. Μετά τό στάσιμο 905-52 ἐμφανίζεται ὁ θράκας βασιλιάς (953), ὁ ὁποῖος τονίζει ὅτι ἦρθε ἔπειτα ἀπό πρόσκληση καί μάλιστα φαίνεται ὅτι ἡ δούλη πού τόν κάλεσε βρίσκεται μαζί του στή σκηνή (965-6):

ἦδη πόδ' ἔξω δωμάτων αἶροντί μοι  
ἐς ταῦτόν ἦ δ' εὖ συμπύτνει δμῳς σέθεν.

4) Εὐριπίδη Ἡλέκτρα 420-1 Αὐτουργός ἄλλ', εἰ δοκεῖ σοι, τοῦσδ' ἀπαγγελῶ λόγους  
γέροντι.

Μετά τό στάσιμο 432-86 ἐμφανίζεται ὁ Πρέσβυς (487), ὁ ὁποῖος δέν τονίζει ὅτι ἔρχεται μετά ἀπό πρόσκληση, ἀλλά εἶναι φορτωμένος μέ διάφορα ἀγαθά, πράγμα πού σημαίνει ὅτι ὁ αὐτουργός ἐκτέλεσε τήν ἀποστολή πού τοῦ ἀνέθεσε ἡ Ἡλέκτρα (413-4). Ἡ εὐσχημη ἀπομάκρυνση τοῦ αὐτουργοῦ ἀπό τή σκηνή εἶναι ἐπιβεβλημένη, ὅχι μόνο γιατί εἶναι μιά ἐπινοημένη καί, ἐπομένως, ἄγνωστη ἀπό τόν μῦθο μορφή, ἀλλά κυρίως γιατί ἡ προσοχή τοῦ θεατῆ, μετά τήν προκαταρκτική ἐνημέρωσή του γιά τό κοινωνικό status καί τήν καθημερινή ζωή τῆς Ἡλέκτρας, πρέπει νά συγκεντρωθεῖ στήν ἐκδίκηση τοῦ Ὀρέστη, γιά τήν ὁποία ἡ παρουσία τοῦ αὐτουργοῦ ἐλάχιστα μπορεῖ νά προσφέρει. Ἀντίθετα, ὁ γέροντας παιδαγωγός πού προσκαλεῖται εἶναι πολῦτιμος, (α) γιατί ὡς γνώστης τοῦ παρελθόντος τοῦ οἴκου τῶν Ἀτρείδων θά συντε-

λέσει στην αναγνώριση του 'Ορέστη' (β) γιατί θα προσφέρει τή σημαντική πληροφορία ότι ο Αίγισθος βρίσκεται έξω από τήν πόλη και θυσιάζει στις Νύμφες' (γ) γιατί θα μεταβιβάσει, ως συνεργός στη σκευωρία, στην Κλυταιμήστρα τήν πλαστή είδηση ότι ή 'Ηλέκτρα γέννησε και θα προσκαλέσει τή βασίλισσα στο σπίτι της ήρωίδας. Σχετικά με τή λειτουργία του παιδαγωγού ως "ταχυδρόμου" έχουμε νά παρατηρήσουμε ότι ο γέροντας έγκαταλείπει τή σκηνή στον στίχο 684 (στείχειν δ' άκμή), και τό προσκαλούμενο πρόσωπο, ή Κλυταιμήστρα, έμφανίζεται στον στίχο 998' ή καθυστέρηση όφείλεται στο γεγονός ότι στο μεταξύ πρέπει νά έκτελεστεί τό πρώτο σκέλος τής σκευωρίας πού άποσκοπεϊ στην έξόντωση του Αίγισθου.

5) Φοίνισσες 768-70 'Ετεοκλής

έγώ δέ παῖδα σόν

Μενοικέα, σοῦ πατρός αὐτεπώνυμον

λαβόντα πέμψω δεῦρο Τειρεσίαν, Κρέον.

'Εδῶ συναντοῦμε γιά πρώτη φορά μιά έμμεση πρόσκληση. 'Ο 'Ετεοκλής, μέ τήν πρόφαση ότι δέ διατηρεῖ καλές σχέσεις μέ τόν Τειρεσία (772-3), θα στείλει τόν Μενοικέα νά καλέσει τόν μάντη. Πραγματικά, μετά τό στάσιμο 784-833 έμφανίζεται ο Τειρεσίας μέ τόν Μενοικέα (834)<sup>63</sup>. 'Ετσι έμβολιάζεται στην κύρια δράση ο ρόλος του Μενοικέα πού θα προσφέρει αὐτόβουλα τή ζωή του γιά τό καλό τής πόλης.

6) 'Αφησα τελευταία τήν περίπτωση τῶν 'Ικετιδῶν του Αἰσχύλου, γιατί αποκλίνει έντυπωσιακά από τό σχῆμα πρόσκλησης πού γνωρίσαμε παραπάνω (έξοδος "ταχυδρόμου" -στάσιμο- είσοδος προσκαλούμενου προσώπου). Στούς στίχους 968-70 οἱ Δαναΐδες, ὕστερα από τήν άποσόβηση του κινδύνου, ζητοῦν από τόν Πελασγό νά τούς στείλει τόν πατέρα τους:

πέμψον δέ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον

πατέρ' εύθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον

καί βούλαρχον.

'Ο Πελασγός έγκαταλείπει τή σκηνή στον στίχο 974 , και ο Δαναός έμφανίζεται μετά από έξι στίχους (980), ένῳ στο μεταξύ έχει συναντηθεῖ και έχει ενημερωθεῖ από τόν βασιλιά γιά ὅσα διαδραματίστηκαν κατά τήν άπουσία του . Τό πραγματικό χρονικό διάστημα πού μεσολαβεῖ εἶναι ὑπερβολικά μικρό, γιά νά συμβεῖ ή ενημέρωση στον έξωσκηνικό χῶρο. 'Η τολμηρότητα περιορίζεται κάπως μέ τή σκέψη ότι ο Δαναός πρέπει νά βρισκόταν πολύ κοντά στον σκηνικό χῶρο. 'Η πλησιέ-

στερη περίπτωση πρόσκλησης χωρίς τή μεσολάβηση στασίμου είναι ὁ ΟΤ, ὅπου ἡ βασίλισσα μετά τήν ἄφιξη τοῦ κορίνθιου ἄγγελου στέλνει στό παλάτι μιά δούλη γιά νά καλέσει τόν Οἰδίποδα. Ἡ διαφορά ἔγκειται στό γεγονός ὅτι ἡ δούλη δέν ἐνημερώνει τόν βασιλιά, ὅπως ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὅτι δηλώνουν οἱ στίχοι τῆς Ἰοκάστης (945-6):

ὦ πρόσπολ', οὐχί δεσπότη τάδ' ὥς τάχος

μολοῦσα λέξεις;

Ὁ Οἰδίπους, ὅταν ἐμφανίζεται, εἶναι ἀκόμη ἀπληροφόρητος (951) τί μ' ἐξεπέμψω δεῦρο τῶνδε δωμαίων;

Οἱ προσκλήσεις ἀπό τό σκηνικό οἰκοδόμημα κατὰ κανόνα γίνονται διά βοῆς: Μήδεια 894· Ἡρακλεῦδες 642· Ἐκάβη 171· Ἡλέκτρα 750· Φοίνισσες 296, 1067, 1264, 1530· Βάκχες 170· ΙΑ 314, 1117, 1532· Αἴας 71 καί 89.

Στίς περιπτώσεις αὐτές τό καλούμενο πρόσωπο ἐμφανίζεται ἀμέσως.

Σπάνια πρόσωπα τῆς σκηνῆς προσκαλοῦν τόν χορό (ΟΤ 144 καί ΟΚ 77-9).

### III. Ἡ ἀγγελικὴ ρῆσις<sup>66</sup>

Στίς προηγούμενες περιπτώσεις μετά τό στάσιμο ἀκολουθεῖ εἴτε ἡ ἐπανεμφάνιση τοῦ προσώπου πού ἀνέλαβε κάποια ἀποστολή στόν ἐξω-σκηνικό χώρο εἴτε ἡ εἴσοδος τοῦ προσώπου πού προσκλήθηκε. Μιά τρίτη κατηγορία στάσιμου-"αὐλαίας" συγκροτοῦν τά χορικά πού ἀκολουθοῦνται ἀπό ἀγγελικὲς ρήσεις. Οἱ ἄγγελοι περιγράφουν μέ λεπτομέρειες τά ἐξωσκηνικά γεγονότα<sup>67</sup>, καί ἔτσι ὁ θεατὴς συνειδητοποιεῖ ἀναδρομικά τόν χρόνο πού προϋποθέτουν τά γεγονότα αὐτά, ἐνῶ στή σκηνή ἐκτελεῖται τό στάσιμο. Σχολιάζω σύντομα τίς σχετικὲς περιπτώσεις.

- 1) Ἐπτά 672-3 Ἐτεοκλῆς τούτους πεποιθώς εἴμι καί ξυστήσομαι αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος;

Ὅταν ὁ Ἐτεοκλῆς πληροφορεῖται ὅτι στήν ἑβδομὴ πύλη ὁ ἀντίπαλος λοχαγός εἶναι ὁ Πολυνείκης καί ὅτι μετά τήν τοποθέτηση τῶν ὑπόλοιπων ἔξι ὑπερασπιστῶν πρέπει νά ἀντιμετωπίσει τόν ἀδελφό του ὁ ἴδιος, ὁ ἥρωας καταλαβαίνει ὅτι δέν πρόκειται γιά ἀπλή σύμπτωση ἀλλὰ γιά ἀποτέλεσμα τῆς πατρικῆς ἀρᾶς. Παρά τήν ἀντίθετη γνώμη τοῦ χοροῦ, ὁ ἥρωας ξεκινᾷ γιά τό πεδίο τῆς μάχης. Ἀκολουθεῖ τό στάσιμο-"αὐλαία" 720-91, καί στόν στίχο 792 ἐμφανίζεται ὁ ἄγγελος, ὁ ὁποῖος ἀναγγέλλει τή σωτηρία τῆς Θήβας καί τόν ἀμοιβαῖο θάνατο τοῦ Ἐτεοκλῆ καί τοῦ Πολυνείκη. Ἡ ἀγγελικὴ ρῆσις ἄδικα προκάλεσε ὑποψίες ὡς πρὸς τήν ἔκταση (792-821: 30 στίχοι) καί τήν πληρότητα τῶν πληροφο-



ριών της<sup>68</sup>. Ἡ συνοπτική περιγραφή τῶν ἐξωσκηνικῶν γεγονότων ὀφεί-  
λεται στή "συμβολική" πρόληψη τῆς ἔκβασης τῆς μάχης στά ἑφτά ζευ-  
γάρια λόγων<sup>69</sup>.

2) Στίς Φοῦνισσες, πού πραγματεύονται τό ἴδιο θέμα, ὁ Ἑτεοκλῆς ἐγκαταλείπει τή σκηνή πολύ νωρίς (783), γιατί, ὅπως εἶδαμε, μετά τήν ἐξοδὸ τοῦ ἀκολουθεῖ ἡ σκηνή τοῦ Μενοικέα. Ἡ μεσολάβηση αὐτῆς τῆς σκηνῆς δημιουργεῖ τήν ἀνάγκη κάποιας ἐπανασύνδεσης μέ τήν κύ-  
ρια δράση. Ἔτσι, ὅταν ἐμφανίζεται ὁ ἄγγελος στόν στίχο 1067 μετά τό στάσιμο 1019-66, δέν εἶναι δυνατό νά ἀναφερθεῖ στήν τελική ἔκ-  
βαση τῆς ἀναμέτρησης τῶν δύο ἀδελφῶν, ἀλλά κομίζει εἰδήσεις ἀπό τό πεδίο τῆς μάχης. Παράλληλα ἀναφέρεται σύντομα καί στόν αὐτόβουλο θάνατο τοῦ Μενοικέα (1090-2) καί μέ αὐτόν τόν τρόπο ἐνημερώνει τόν θεατὴ γιὰ τήν ἐκτέλεση τῆς ἀπόφασης τοῦ γιοῦ τοῦ Κρέοντα στόν ἐξω-  
σκηνικό χώρο. Ἡ γενική εἰκόνα τῆς κατάστασης πού παρουσιάζει ὁ ἄγ-  
γελος φαίνεται ἀρχικά εὐοίωνη· στίς ἐπίμονες ὁμως ἐρωτήσεις τῆς Ἰοκάστης ὁ ἄγγελος ὑποχρεώνεται νά ἀποκαλύψει ὅτι ἐπικεῖται ἡ μο-  
νομαχία τοῦ Ἑτεοκλῆ καί τοῦ Πολυνείκη, πληροφορία πού συνεπάγεται τή μετάβαση τῆς Ἰοκάστης καί τῆς Ἀντιγόνης στό πεδίο τῆς μάχης. Μετά τό στάσιμο 1284-306 δέν ἐμφανίζεται, ὥστόσο, ὁ ἀναμενόμενος ἄγγελος ἀλλά ὁ Κρέων πού συνοδεύει τό πτώμα τοῦ γιοῦ του. Ὁ χορός πληρο-  
φορεῖ τόν Κρέοντα ὅτι ἡ Ἰοκάστη βρίσκεται ἀπό ὥρα (1329 πάλαι) στόν  
χώρο τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀδελφῶν καί ὑπολογίζει (1331 ἤδη) ὅτι  
τά ἐξωσκηνικά γεγονότα θά πρέπει νά ἔχουν συντελεστεῖ. Πραγματικά,  
ὁ Κρέων ἀναγγέλλει τήν εἴσοδο τοῦ ἀγγέλου πού θά φέρει τήν εἴδηση  
τῆς μεγάλης καταστροφῆς. Ἡ ἀγγελικὴ ρῆση δέν ἀρχίζει ἀπό τήν παρέμ-  
βαση τῆς Ἰοκάστης πού ἐπιχειρεῖ νά παρεμποδίσει τή μονομαχία, ἀλ-  
λά ξαναπιάνει τό νῆμα τῆς ἀφήγησης ἀπό τό σημεῖο ὅπου εἶχε σταμα-  
τήσει τήν περιγραφή ἢ προηγούμενη ρῆση. Αὐτὴ ἡ ἐπανασύνδεση δηλώ-  
νεται μέ λεκτικὴ ἐπανάληψη: ἐπεὶ δέ χαλκείους σῶμ' ἐκοσμήσανθ' ὅπλους / οἱ  
τοῦ γέροντος Οἰδύπου νεανῖαι (1359-60)<sup>70</sup> ~ ἤδη δ' ἔκρυπτον σῶμα παγχάλκους ὀ-  
πλους / διςσοὺ γέροντος Οἰδύπου νεανῖαι (1242-3). Στὴ συνέχεια ὁ ἄγγελος ἀ-  
ναφέρεται στήν ἀργοπορημένη ἄφιξη τῶν δύο γυναικῶν στόν τόπο τῆς  
μονομαχίας (1428-30):

ἐπεὶ τέκνω πεσόντ' ἐλειπέτην βίον,  
ἐν τῷ δ' εὖ μήτηρ ἢ τάλαινα προσπίτνει  
σύν παρθένῳ τε καὶ προθυμῇ ποδός.

Τό γεγονός ὅτι ἡ Ἰοκάστη δέν προλαβαίνει τή σύγκρουση δηλώνει μέ

τόν πιό εὐγλωττο τρόπο τήν πάροδο τοῦ χρόνου ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τῆς ἡρώιδας καί τήν ἀφίξή της στόν χώρο τῆς σύγκρουσης (πρβ. 1432-3 Ὡ τέκν', ὕστερα βοηδρόμος / πάρειμι).

3) Ἡ σύντομη μνεία τῆς αὐτοθυσίας τοῦ Μενοικέα γιά τό καλό τῆς πόλης θυμίζει τήν ἀνάλογη περίπτωση στούς Ἡρακλείδες, ὅπου ὁ ἄγγελος, πού ἐμφανίζεται στόν στίχο 784 μετά τό στάσιμο-"αὐλαία" 748-83, ἀναφέρεται στή σύγκρουση τῶν Ἀθηναίων μέ τόν Εὐρυσθέα καί μνημονεύει σύντομα τήν αὐτοθυσία τῆς Μακαρίας (819-22):

μάντευσ δ', ἐπειδή μονομάχου δι' ἀσπίδος  
διαλλαγᾶς ἔγνωσαν οὐ τελουμένας,  
ἔσφαζον, οὐκ ἔμελλον, ἀλλ' ἀφίεσαν  
λαιμῶν τβροτείων† εὐθύς οὔριον φόνον.

Τό ἐρώτημα πού θέτουν αὐτοί οἱ στίχοι εἶναι διπλό: (α) Ἀν τό χωρίο ἀναφέρεται στή θυσία τῆς ἡρώιδας, ἡ ἐκτέλεση τῆς θυσίας δέ γίνεται κάπως ἀργοπορημένα; (β) Ἡ θυσία αὕτη δέ θά ἄξιζε νά περιγραφεῖ σέ μιᾶ ἰδιαίτερη ἀγγελικὴ ῥήση πού νά ἀκολουθεῖ τό στάσιμο 608-29; Στήν περίπτωση αὕτη θά πρέπει νά δεχτοῦμε τήν ὕπαρξη ἐνός πολύστιχου χάσματος.

Ἀρχίζω μέ τό τελευταῖο ἐρώτημα: Οἱ ἐνδείξεις γιά τήν ὕπαρξη κάποιου χάσματος εἶναι ἐξαιρετικά πενιχρές. Ὁ Lesky<sup>71</sup> ἐπιχείρησε νά στηρίξει τήν ὕπαρξή του σέ μιᾶ σκηνοθετικὴ λεπτομέρεια. Ὅταν ἐμφανίζεται ὁ θεράπων τοῦ Ὑλλου βρίσκει τόν Ἰόλαο στή σκηνή σέ μιᾶ στάση πού τήν περιγράφει ὡς ἐξῆς (633): τί χρῆμα κεῖσαι καὶ κατηφές ὄμ' ἔχεις; Ὡστόσο, ὁ Ἰόλαος εἶχε ζητήσει πρὶν ἀπὸ τό στάσιμο νά τόν στηρίξουν στόν βωμό (603): λάβεσθε κεῖς ἔδραν μ' ἐρεύσατε. Στό χαμένο κείμενο, ὑποθέτει ὁ Lesky, θά γινόταν λόγος γιά τή θυσία τῆς Μακαρίας, καί ὁ Ἰόλαος ἀπὸ τὴ θλίψη του θά σωριαζόταν στή σκηνή, στάση στήν ὁποία τόν βρίσκει ὁ θεράπων. Ὅπως ὁμως ἔδειξαν, ἀνεξάρτητα ὁ ἓνας ἀπὸ τόν ἄλλον, ὁ Erbse<sup>72</sup> καί ὁ Cropp<sup>73</sup> τό ρῆμα κεῖμαι καλύπτει ἓνα ἀρκετὰ εὐρὺ σημασιολογικὸ φάσμα καί σέ τελευταία ἀνάλυση δέν ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τὴν στάση πού ὑποδηλώνει ὁ στίχος 603. Δέν ὑφίσταται, ἐπομένως, καμιᾶ σκηνοθετικὴ ἀνακολουθία, πού ἂν ὑπῆρχε, θά ἦταν πράγματι ἰσχυρὴ ἐνδειξη γιά τό χάσμα στό κείμενο.

Μιᾶ δεύτερη ἐνδειξη ἀναζητήθηκε στή μαρτυρία τῆς ὑπόθεσης: αὐτήν μὲν οὖν εὐγενῶς ἀποθανοῦσαν ἐτίμησαν. Ὡστόσο, ἡ μαρτυρία αὕτη δέν εἶναι ὑποχρεωτικὸ νά ἀναφέρεται σ' ἓνα ὁλόκληρο ἐπεισόδιο. Ὅπως ἔ-

χει ήδη παρατηρηθεῖ ὁ συντάκτης τῆς ὑπόθεσης μπορεῖ νά ἔχει ὑπόψη του μόνο τοὺς στίχους 598-9<sup>74</sup>.

Τέλος, τὰ ὑπάρχοντα ἀποσπάσματα δέν εἶναι βάσιμη ἔνδειξη γιὰ ἓνα πολὺστιχο χάσμα στό σημεῖο αὐτό<sup>75</sup>.

Ἀντίθετα, τὰ ἐπαινετικά λόγια τοῦ χοροῦ μετὰ τὴν ἀποχώρηση τῆς Μακαρίας (621-9) ἀποτελοῦν ἄξιο ἐπικήδριο γιὰ τὴν ἡρώιδα. Ἔτσι, δέν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια ὁ Zuntz<sup>76</sup>, ὅταν παρατηρεῖ: "Ποιό θά ἦταν τό περιεχόμενο τῆς ὑποθετικῆς ἀγγελικῆς ρήσης στοὺς Ἑρακλεῖδες; Τίποτε δέν ὑπολείπεται νά διαπιστωθεῖ ἐκτός ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση τῆς ἐκτέλεσης· αὐτό συμβαίνει στοὺς στίχους 819-22".

Σχετικά μέ τό πρόβλημα τῆς συνοπτικῆς ἀναφορᾶς τοῦ ἀγγέλου<sup>77</sup> θεωρῶ ικανοποιητική τὴ λύση τοῦ Erbse, ὁ ὁποῖος ἀντικρούει τὴν ἀντίρρηση τοῦ Guerrini ὅτι ὁ ποιητὴς κάπου θά ἔπρεπε νά καταγράψει τὴ θρηνητικὴ ἀντίδραση τῆς Ἀλκμήνης<sup>78</sup>. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Erbse, ὁ χαρακτήρας τῆς ἡρώιδας παρουσιάζει μιὰ μονομέρεια: ἀπὸ τὴ στιγμή τῆς πρώτης ἐμφάνισής της ἀναφέρεται, ἀρχικά μέ φόβο καί ἔπειτα μέ ἀσυγκράτητο μίσος, διαρκῶς στὸν Εὐρυσθέα. Ὁ ποιητὴς ἐπιθυμοῦσε νά ὑπογραμμίσει μέ ἔμφαση αὐτὴ τὴ σχέση καί δέν ἤθελε νά ἀμβλύνει τὸν χαρακτήρα της εἰσάγοντας μιὰ θρηνητικὴ ἀντίδραση. Δέν ἐπιτρέπεται, ἐπομένως, θά συμπληρώναμε, νά συμπλησιάσουμε τὴν Ἀλκμήνη καί τὴν Ἑκάβη, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Lesky παρατήρησε: "Καλοσύνη ἢ ἀκόμη καί τρυφερότητα συγκατοικεῖ μέ μιὰ ἐκδικητικὴ δίψα μέσ στὸν ἴδιο ἄνθρωπο"<sup>79</sup>. Τό θέμα τῶν Ἑρακλειδῶν εἶναι τελείως διαφορετικό ἀπὸ τό θέμα τῆς Ἑκάβης. Αὐτὴ ἡ σκόπιμη μονομέρεια δικαιολογεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, μέ ἐπάρκεια τὴν ὑπαινικτικὴτητα τῶν στίχων 819-22. Ὁ θεατὴς καταλαβαίνει χωρὶς δυσκολία τοὺς στίχους αὐτοὺς, ἐνῶ ἡ Ἀλκμήνη δέν τοὺς κατανοεῖ, ὅχι μόνο γιὰτὶ ἀπουσιάζει τό ὄνομα τῆς Μακαρίας, ἀλλὰ κυρίως γιὰτὶ ὁ πληθυντικός λαιμῶν βροτείων μπορεῖ νά δηλώνει τίς ζωές τῶν πολεμιστῶν<sup>80</sup>.

Ἐπιστρέφω στό πρῶτο ἐρώτημα: ἡ θυσία τῆς Μακαρίας ἐκτελεῖται κάπως καθυστερημένα, γιὰτὶ δέν ἀποκλείεται ἡ πρόταση τοῦ Ὑλλου γιὰ μονομαχία νά ἀνέστειλε τὴν πραγματοποίησή της. Δημιουργήθηκε δηλαδή ἡ ἐλπίδα ὅτι ἡ σύγκρουση τῶν δύο ἡρώων θά καθιστοῦσε περιττὴ τόσο τὴν πολεμικὴ σύρραξη ὅσο καί τὴν αὐτοθυσία τῆς ἡρώιδας. Ὅταν ὅμως ὁ Εὐρυσθέας ἀρνεῖται νά μονομαχήσει, τότε ὁ πόλεμος καί ἡ συνακόλουθη θυσία τῆς Μακαρίας γίνονται ἀναπόφευκτα<sup>81</sup>.

Μιὰ τέτοια μετάθεση τῆς ἐξωσκηνικῆς δράσης<sup>82</sup> δέν εἶναι ἄγνωστη

στήν τραγωδία. Έτσι, στόν ΟΤ ή 'Ιοκάστη, πού έχει καταλάβει τήν αλήθεια, έγkataλείπει τή σκηνή, γιά νά αύτοκτονήσει, όταν διαπιστώνει ότι ό Οιδίπους έπιμένει νά πληροφορηθεΐ τήν πραγματική καταγωγή του. 'Η σιωπηλή άποχώρηση τής βασίλισσας είναι προάγγελος συμφορών (1073-5). 'Ακολουθεΐ τό χαρούμενο τραγούδι τοϋ χοροϋ (1086-109) καί ή ανάκριση τοϋ βουκόλου πού όδηγεΐ στήν αποκάλυψη τής φοβερής αλήθειας. 'Ο Οιδίπους άποχωρεΐ συντριμμένος από τή σκηνή (1185)<sup>83</sup>. Μετά τό στάσιμο 1186-222 έμφανίζεται ό έξάγγελος, πού άφηγεΐται τά γεγονότα μέ τή χρονολογική τους σειρά: 'Η βασίλισσα μετά τήν είσοδό της στό palάτι θρηνεΐ γοερά στό νυφικό κρεβάτι πού άποδείχτηκε αίμομικτικό. Οί γόοι της πρέπει νά διαρκούν όλο τό διάστημα κατά τό όποΐο διαδραματίζονται τά σκηνικά γεγονότα πού προαναφέραμε. Μόνο όταν μπαίνει στό palάτι ό Οιδίπους (1252), ή προσοχή όλων συγκεντρώνεται στόν βασιλιά, ένω ή 'Ιοκάστη, χωρίς νά γίνει άντιληπτή (1251), αύτοκτονεΐ. 'Η έξοδος τής βασίλισσας, έπομένως, δέ συνεπάγεται ύποχρεωτικά καί τήν αύτοκτονία της. Κατά τόν ίδιο τρόπο ή θυσία τής Μακαρίας δέν πρέπει νά πραγματοποιήθηκε άμέσως μετά τήν έξοδό της. Τό στάσιμο-"αύλαία" 748-83, άντιστοιχεΐ σέ γεγονότα, πού θά άποκτήσουν σαφή περιγράμματα μόνο χάρι στήν άγγελική ρήση. Τά γεγονότα αύτά είναι: πρόταση γιά μονομαχία, θυσία τής Μακαρίας, σύγκρουση τών δύο στρατών, καταδίωξη τοϋ Εύρυσθέα ως τίς Σκιρωνίδες πέτρες (860) καί σύλληψή του.

4) Τήν άντιμετώπιση ενός καταπιεστή έχουν ως θέμα τους καί οί 'Ικέτιδες τοϋ Εύριπίδη. Ένώ όμως στούς 'Ηρακλειδες ό χώρος τής σύγκρουσης μένει κάπως άόριστος, έδω πρόκειται γιά άνάληψη έκστρατείας έναντίον τής θήβας. Τό σύντομο στάσιμο-"αύλαία" (598-633=36 στίχοι) άντιστοιχεΐ στόν χρόνο τών γεγονότων πού περιγράφει ό άγγελος στή ρήση του (650 κέ.).

5) 'Αγαμέμνων. 'Η έμφάνιση τοϋ άγγέλου στόν στίχο 503 δέν άφορā, βέβαια, γεγονότα πού διαδραματίζονται στόν έξωσκηνικό χώρο ύστερα από τήν έξοδο ενός προσώπου πού αναλαμβάνει κάποια άποστολή, άφοϋ ή έκστρατεία έναντίον τής Τροίας άρχισε πρίν από δέκα χρόνια. 'Ωστόσο, όρισμένα γεγονότα, όπως ή θαλασσοταραχή κατά τήν έπιστροφή τών 'Ελλήνων, συμβαίνουν ασφαλώς στό χρονικό διάστημα άνάμεσα στήν άφιξη τοϋ φωτεινοϋ σήματος καί τόν νόστο τοϋ βασιλιά. Τό στάσιμο 355-487 έπιτελεΐ, έπομένως, τή λειτουργία "αύλαίας" καί έκτελεΐται



στήν ἄδεια σκηνή, πράγμα πού διευκολύνει τήν ἀποδοχή τῆς παρόδου χρόνου μεγαλύτερου ἀπό μιὰ ἡμέρα. Ὡστόσο, μερικοί μελετητές ὑποστήριξαν εἴτε ὅτι ἡ Κλυταιμῆστρα δέν ἐγκαταλείπει τή σκηνή καθόλου εἴτε ὅτι ἐπανερχεται πρὸς τό τέλος τοῦ στασίμου καί ἀναγγέλλει στούς στίχους 489-502 τήν εἴσοδο τοῦ ἀγγέλου<sup>84</sup>. Τήν παρουσία τῆς βασίλισσας ὑποστηρίζουν κυρίως ὅσοι πιστεύουν ὅτι στό δράμα αὐτό τηρεῖται ἡ ἐνότητα τοῦ χρόνου. Κάθε ἄλλο ὅμως παρά βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ Κλυταιμῆστρα βρίσκεται στή σκηνή, ὅπως θά προσπαθῶ νά δείξω στή συνέχεια. Καταρχήν μιὰ γενική παρατήρηση: οἱ κώδικες ἀποδίδουν τούς στίχους 489-500 στή βασίλισσα καί τούς στίχους 501-2 στόν χορό, καί ὁ τελευταῖος ἐκδότης τοῦ Αἰσχύλου στή σειρά τῆς Ὁξφόρδης D. Page ἀκολουθεῖ τήν παράδοση. Ὅπως ὅμως ἔχει παρατηρηθεῖ, καί στό σημεῖο αὐτό φαίνεται ὅτι ἔχει ἐπιτευχθεῖ σήμερα κάποια ὁμοφωνία, οἱ στίχοι 489-502 πρέπει νά ἀνήκουν στό ἴδιο πρόσωπο, εἴτε αὐτό εἶναι ἡ Κλυταιμῆστρα εἴτε ὁ χορός<sup>85</sup>. Πιστεύω ὅτι ἡ ἀπόδοση τῶν στίχων στήν Κλυταιμῆστρα συγκεντρώνει ἐλάχιστες πιθανότητες νά εἶναι σωστή γιά τούς ἀκόλουθους λόγους:

(α) Ἡ σιωπηλή παρουσία τῆς βασίλισσας, πού ὑποτίθεται ὅτι στή συνέχεια ἀναγγέλλει τήν εἴσοδο τοῦ ἀγγέλου, παραμένει μὴ λειτουργική. Τά παράλληλα ἀγγελιῶν εἰσόδου πού προσάγει ὁ Scott δέν καλύπτουν τήν περίπτωσή μας<sup>86</sup>.

(β) Ἡ ἀπειλητική ἀπόχρωση πού δίνει στό τάχ' εἰσόμεσθα (489) ὁ Scott ("he will know to his sorrow"<sup>87</sup>) εἶναι αὐθαίρετη. Τά παράλληλα πού προσάγει Ἀγαμέμνων 1649, Χοηφόρες 305, Εὐμένιδες 419, 454 (κανεῖς θά μποροῦσε νά προσθέσει Ἰππόλυτο 729 καί Βάκχες 869) ἀφοροῦν ὅλα τόν ἀντίπαλο καί, ὅπως εἶναι φυσικό, δέν εἶναι σέ πρῶτο πληθυντικό πρόσωπο. Πιστεύω ὅτι τό ρῆμα διατηρεῖ τήν οὐδέτερη πληροφοριακή σημασία του, ὅπως στόν OT 84, στίς Τραχίνιες 594 καί στήν Ἀντιγόνη 631, ἄσχετο ἂν ἐκεῖ ἀνήκει σέ ὑποκριτή. Τό μοναδικό παράλληλο πού ἐντόπισα εἶναι τό τάχ' εἴση τοῦ χοροῦ στούς Πέρσες (246) μέ τό ὁποῖο ἀναγγέλλεται ἐπίσης ἡ εἴσοδος τοῦ ἀγγέλου.

(γ) Ἀπό τή στιγμή πού τό ρῆμα θά χάσει τήν ἀπειλητική του ἀπόχρωση, τό φυσικότερο νόημα τῆς περικοπῆς εἶναι ὅτι κάποιος θά πληροφορηθεῖ σύντομα ἂν ἡ ἀγγελία τοῦ φωτεινοῦ σήματος εἶναι ἀληθινή ἢ ἀπατηλή. Ἀνάγκη μιᾶς τέτοιας πληροφορήσεως δέν ἔχει ἡ βασίλισσα πού εἶναι σίγουρη καί περήφανη γιά τή γρήγορη μετάδοση τῆς εἵδησης ἀλλά ὁ χορός πού ἐξέφρασε ἀμφιβολίες λίγο πιό πάνω<sup>88</sup>. Ἡ ἀποψη ὅτι ἡ Κλυταιμῆστρα ἀπαντᾷ ἐδῶ στίς κατηγορίες πού διατύπωσε ὁ χορός

στούς στίχους 475 κέ. δέ μοῦ φαίνεται πειστική<sup>89</sup>. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ κήρυκα ἀμέσως μετά τή διατύπωση ἀμφιβολιῶν ἐναρμονίζεται ἀπόλυτα μέ τήν πρακτική τοῦ ἀρχαίου δράματος νά μήν ἀφήνει ἐκκρεμότητες. Ἡ ἐφαρμογή αὐτῆς τῆς πρακτικῆς ὅμως δέν εἶναι καθοριστική γιά τήν ἀπόδοση τῶν συζητούμενων στίχων στήν Κλυταιμήστρα.

(δ) Τό μήκος τῆς ἀγγελίας (14 στίχοι) καί τό ὕψος (ρητορικό φόρτος) της δέν πρέπει νά μάς προβληματίζουν ἰδιαίτερα, ὅπως ἔδειξε ὁ Taplin<sup>90</sup>. Σημειῶνω συμπληρωματικά ὅτι στόν Ἡρακλῆ ὁ χορός ἀπαγγέλλει δεκαεφτά τρίμετρα (252-74)<sup>91</sup>.

(ε) Ὁ πληθυντικός εἰσόμεσθα δέν εἶναι ὑποχρεωτικό νά συμπεριλαμβάνει τόν χορό καί τόν ὑποκριτή, ἀλλά μπορεῖ νά ἀναφέρεται μόνο στόν χορό, ὁ ὁποῖος μιλά γιά τόν ἑαυτό του πότε στόν ἕνα καί πότε στόν ἄλλο ἀριθμό<sup>92</sup>.

(στ) Ἀποφασιστική σημασία ἔχει, ὡστόσο, κατά τή γνώμη μου, μιᾶ λεπτομέρεια πού δέν ἔχει τονιστεῖ ὅσο θά ἔπρεπε. Ὁ χορός σημειώνει τήν εἴσοδο τῆς βασίλισσας μέ τούς στίχους 585-6 δόμοις δέ ταῦτα καί Κλυταιμήστρᾳ μέλειν / εἰκός μάλιστα, ὅπως ἡ προφήτισσα στίς Εὐμενίδες ἀναγγέλλει τήν εἴσοδο τοῦ Ἀπόλλωνα (60-1): τάντεῦθεν ἤδη τῶνδε δεσπότη δόμων / αὐτῷ μελέσθω Λοξία<sup>93</sup>.

Ἡ Κλυταιμήστρα δέν πρέπει, ἐπομένως, νά βρίσκεται στή σκηνή κατά τή διάρκεια τοῦ στασίμου-"αὐλαίας".

6) Στήν Ἀντιγόνη ὁ Κρέων, ὕστερα ἀπό τίς δυσοίωνες προβλέψεις τοῦ Τειρεσία, μεταπείθεται ἀπό τόν χορό καί ἀποφασίζει νά θάψει τόν Πολυνείκη καί νά ἀπελευθερώσει τήν ἡρώίδα ἀπό τή φυλακή της:

Ἰδ' ὡς ἔχω στείχοιμ' ἄν' ἔτ' ἔτ' ὀπάονες,  
οὔ τ' ὄντες οὔ τ' ἀπόντες, ἀξίνας χεροῦν  
ὀρμᾶσθ' ἐλόντες εἰς ἐπὶ ψλον τόπον.  
ἐγώ δ', ἐπειδή δόξα τῇδ' ἐπεστράφη,  
αὐτός τ' ἔδῃσα καί παρών ἐκλύσομαι. (1108-12)

Ἡ προγραμματική δήλωση τοῦ Κρέοντα δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ ἐξωσκηνική δράση θά ἐκτελεστεῖ παράλληλα ἀπό δύο ὁμάδες: οἱ ἀκόλουθοι τοῦ βασιλιᾶ θά θάψουν τόν Πολυνείκη, ἐνῶ ὁ Κρέων θά ἀπελευθερώσει τήν Ἀντιγόνη (ἀξιοσημεῖωτο τό ἐγώ δ' τοῦ στίχου 1111). Ὅπως ὅμως βεβαιώνει ὁ ἄγγελος, ὁ Κρέων ἦταν παρών στήν ταφή τοῦ Πολυνείκη (1196-8) καί ὕστερα κατευθύνθηκε πρὸς τή φυλακή τῆς Ἀντιγόνης, ὅπου θά βρεῖ ζωντανό μόνο τόν Αἴμονα. Ἀνάμεσα στήν ἐξοδο τοῦ Κρέοντα καί τήν ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου μεσολαβεῖ, σύμφωνα μέ τή σο-

φόνεια τεχνική της "παρέκτασης", τό χαρούμενο τραγούδι τοῦ χοροῦ 1115-152, πού ἀποτελεῖ τήν "αὐλαία" γιά τά ἐξωσκηνικά γεγονότα πού θά περιγράψει ὁ ἄγγελος.

7) Ἰππόλυτος. Μετά τήν ἀποχώρηση τοῦ ἥρωα στήν ἐξορία ἀκολουθεῖ τό στάσιμο 1102-50<sup>94</sup>. ὁ ἄγγελος πού ἐμφανίζεται στόν στίχο 1153 ἀφηγεῖται τό ταξίδι τοῦ ἄτυχου ἥρωα, τό ὅποιο ὁ θεατῆς ἀνασυνθέτει νοερά χάρις στίς γεωγραφικές λεπτομέρειες τῆς ἀγγελικῆς ρήσης (1196-200). Καί ἐδῶ τό στάσιμο ἐπιτελεῖ τή λειτουργία "αὐλαίας", ἐνῶ ὁ χρόνος πού ἀναλάνεται στόν ἐξωσκηνικό χῶρο καθορίζεται μέ τήν ἀγγελική ρήση.

8) ΟΚ καί ΙΑ. Μετά τό στάσιμο-"αὐλαία" 1556-78 καί 1510-31<sup>95</sup> ἀντίστοιχα ἀναμένονται οἱ εἰδήσεις τοῦ ἀγγέλου γιά τόν θάνατο τοῦ Οἰδίποδα καί τή θυσία τῆς Ἰφιγένειας. Καί τίς δύο φορές ὁ χορός συνοδεύει τήν ἔξοδο τῶν μελλοθανάτων ἡρώων μ' ἓνα ὀλιγόστιχο στάσιμο (ΟΚ 23 στίχοι, ΙΑ 22 στίχοι). Καί στά δύο δράματα πραγματοποιεῖται μιὰ θαυμαστή "ἀνάληψη" τοῦ ἥρωα στόν ἐξωσκηνικό χῶρο, πού τήν ἀφηγεῖται ὁ ἄγγελος.

9) Παράλληλες εἶναι καί οἱ περιπτώσεις τῆς ΙΤ καί τῆς Ἑλένης<sup>96</sup>. Μετά τό στάσιμο-"αὐλαία" 1234-83 καί 1451-511 ἀντίστοιχα ἐμφανίζονται οἱ ἄγγελοι πού ἀφηγοῦνται τίς ἀποδράσεις τῶν ἡρώων.

10) Στόν Ὁρέστη μετά τό στάσιμο-"αὐλαία" 807-43 ἀκολουθεῖ ἡ ἐμφάνιση τῆς Ἥλέκτρας, ἡ ὁποία πληροφορεῖται ἀπό τόν χορό ὅτι ὁ Ὁρέστης καί ὁ Πυλάδης ἔχουν πάει στό δικαστήριο τῶν Ἀργείων. Μέ αὐτόν τόν τρόπο μπορεῖ ἡ ἡρώίδα νά δεχτεῖ τόν ἄγγελο πού ἐμφανίζεται στόν στίχο 852 καί μεταφέρει ὅσα διαδραματίστηκαν κατά τή δίκη καθῶς καί τήν ἀπόφαση τῶν Ἀργείων.

11) Βάχχες. Ἡ ἔξοδος τοῦ Διόνυσου μέ τόν μεταμφιεσμένο Πενθέα προαγγέλλει τήν τύχη τοῦ θεομάχου βασιλιᾶ (973-6):

ἔκτειν', Ἀγαύη, χεῖρας αὔθ' ὁμόσποροι  
Κάδμου θυγατέρες· τόν νεανίαν ἄγω  
τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὁ νικῆσων δ' ἐγώ  
καί Βρόμιος ἔσται.

Ἡ ἀγγελική ρήση πού ἀκολουθεῖ τό στάσιμο-"αὐλαία" 977-1023 ἀφηγεῖται τόν διαμελισμό τοῦ Πενθέα.

Ἡ Ἀντιγόνη ἀποτελεῖ τή μοναδική περίπτωση ὅπου εἶναι ἄγνωστο ἂν τό στάσιμο 332-83 ἐπιτελεῖ τή λειτουργία "αὐλαίας", γιατί πρίν ἀπό αὐτό δέν προγραμματίζεται καμιά ἐξωσκηνική δράση· οἱ μόνοι ὑπαινιγμοί γιά τή σύλληψη τῆς Ἀντιγόνης εἶναι ἡ ἐντολή τοῦ Κρέοντα νά ἀποκαλυφθεῖ ὁ δράστης (324-6) καί ἡ ἀπάντηση τοῦ φύλακα (327 κέ.). Μόνο χάρις στά στοιχεῖα πού προσφέρει ὁ φύλακας στή ρήση του μετά τό στάσιμο διαπιστώνουμε ὅτι στό μεταξύ ἔχει γίνει μεσημέρι καί ὅτι ἡ Ἀντιγόνη ἐπιχείρησε νά θάψει τόν ἀδελφό της γιά δεύτερη φορά, ὅποτε πραγματοποιήθηκε ἡ σύλληψή της.

#### IV. Σκηνές φόνου<sup>97</sup>

Στίς σκηνές φόνου τό στάσιμο λειτουργεῖ ὡς "αὐλαία", μόνο ὅταν τό θῦμα ἔχει ἐπίγνωση ὅτι πρόκειται νά χάσει τή ζωή του. Ἐτσι, στήν Ἑκάβη τό χορικό 444-83 μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τῆς Πολυξένης, πού πρόκειται νά θυσιαστεῖ στόν τάφο τοῦ Ἀχιλλέα, καί τήν ἐμφάνιση τοῦ Ταλθύβιου, ὁ ὁποῖος περιγράφει τή θυσία καί τή γενναία στάση τῆς ἡρώιδας.

Στίς Τρωάδες ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τοῦ Ἀστυάνακτα, πού οἱ Ἕλληνες θά γκρεμίσουν ἀπό τά τείχη, καί τή μεταφορά τοῦ πτώματός του στή σκηνή δέ μεσολαβεῖ ἀπλῶς ἓνα στάσιμο ἀλλά ὁλόκληρο ἐπεισόδιο διακόσιων στίχων (860-1059)<sup>98</sup>.

Στίς Χοηφόρες ἡ Κλυταιμῆστρα ἐπίσης δέν εἶναι ἀνυποψίαστο θῦμα· ξέρεي πολύ καλά ποιόν ἔχει ἀπέναντί της καί προσπαθεῖ νά ἀποφύγει τή δολοφονία της προβάλλοντας διάφορα ἐπιχειρήματα, γιά νά κινήσει κυρίως τόν οἶκτο τοῦ γιοῦ της. Ἡ ἀποτυχία της νά μεταπείσει τόν Ὀρέστη σημαίνει ὅτι ἡ μοίρα της σφραγίστηκε τελεσίδικα<sup>99</sup>. Ὁ Ὀρέστης ἐμφανίζεται ὕστερα ἀπό τό στάσιμο 931-71.

Οἱ σκηνές φόνου πού εἶναι ἀποτέλεσμα σκευωρίας καί τό θῦμα καταλαμβάνεται ἀνυποψίαστο εἶναι σκηνές μεγάλης ἐντασης καί γι' αὐτό δέν ἐπιδέχονται μεσολάβηση στασίμου<sup>100</sup>. Τή μόνη ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ Ἴων, ὅπου τό θῦμα εἶναι ἀνυποψίαστο καί βρίσκεται ἤδη στόν ἐξωσκηνικό χῶρο. Ἡ μετάβαση τοῦ πρεσβύτη στόν ἐξωσκηνικό χῶρο, ὅπου θά ἐπιχειρήσει νά δηλητηριάσει τόν ἥρωα, εἶναι φυσικό νά προϋποθέτει τή μεσολάβηση τοῦ στασίμου-"αὐλαίας" 1048-105. Κύριο κοινό χαρακτηριστικό τῶν ἀκόλουθων σκηνῶν εἶναι ὅτι ὑφίσταται μιά ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στόν σκηνικό καί τόν ἐξωσκηνικό χῶρο.

1) Πρώτη ἐφαρμογή αὐτῆς τῆς τεχνικῆς συναντοῦμε στόν Ἀγαμέμνονα.



Ὁ βασιλιάς, μετὰ τῇ σχετικᾷ σύντομῃ παραμονῇ του στὴ σκηνή, μπαίνει στὸ παλάτι στὸν στίχο 972, ἀφήνοντας πίσω του τὴν Κασσάνδρα (πρβ. 950-1), ἐνῶ μετὰ ἀπὸ λίγο ἀποχωρεῖ καὶ ἡ Κλυταιμῆστρα (974)<sup>101</sup>. Σὲ ἀντίθεση μὲ ἄλλες περιπτώσεις στὴν τραγωδία, ὅπου τὸ ἐξερχόμε- νο πρόσωπο διατυπώνει τὸ πρόγραμμα ἐξωσκηνικῆς δράσης του λίγο πρὶν ἐγκαταλείψει τὴ σκηνή, ἐδῶ τὸ πρόγραμμα ἐξαγγέλλεται ἤδη ἀπὸ τοὺς στίχους 851-3:

νῦν δ' ἐς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφέστιος  
ἐλθὼν θεοῖσι πρῶτα δεξιῶσομαι,  
οὔπερ πρόσω πέμφαντες ἤγαγον πάλιν.

Τὸ στάσιμον 975-1034 ἀποτελεῖ ἴσως "αὐλαία" γιὰ τὴν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς ἐξωσκηνικῆς δράσης<sup>102</sup> καὶ παράλληλα προετοιμάζει, μὲ τὴ ζοφερή ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ, τὴν ὑποδοχὴ τοῦ φόνου. Τό γεγ- νός ὅμως ὅτι ἡ Κασσάνδρα ἔχει μείνει στὴ σκηνή δείχνει ὅτι ἀκόμη δέν ἔχει φτάσει ἡ κρίσιμη στιγμή. Πραγματικά, ἡ Κλυταιμῆστρα ἐπα- νεμφανίζεται (1035), γιὰ νὰ καλέσει στὸ παλάτι τὴ μάντισσα, ἀλλὰ προσκρούει στὴν πεισματικὴ σιωπὴ της<sup>103</sup>. Ἀκολουθεῖ ἡ σκηνὴ τῆς Κασ- σάνδρας μὲ τὴν προφητεία τοῦ ἐπικείμενου διπλοῦ φόνου, καὶ ὁ χορός συνοδεύει τὴν ἔξοδο τῆς μάντισσας μ' ἓνα ὀλιγόστιχο ἀναπαιστικό κομμάτι (1331-42)<sup>104</sup>, ἐνῶ ἀμέσως ἔπειτα ἀκούγονται οἱ ἐπιθανάτιες κραυγές τοῦ βασιλιᾶ. Ὁ χορός σκέφτεται νὰ παρέμβει ἐνεργητικὰ στὰ δρώμενα (1348-71 μὲ κάποιες παλινδρομήσεις), ἀλλὰ τελικὰ ἐμφανίζε- ται στὴ σκηνή ἡ Κλυταιμῆστρα (1372).

2) Καὶ στὴν Ἑκάβη πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῆς ἐκδίκησης προηγεῖ- ται ἓνα ὀλιγόστιχο δοχμιακὸ κομμάτι τοῦ χοροῦ (1024-34). Ἡ σκηνὴ παρουσιάζει ἐντυπωσιακὲς φραστικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἀγαμέμνονα<sup>105</sup>. Καὶ ἐδῶ ὁ χορός ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία νὰ παρέμβει, ἀλλὰ γιὰ νὰ βο- ηθῇ τὸν δράστη καὶ ὄχι τὸ θῦμα (1042-3). Ἡ τύφλωση τοῦ Πολυμή- στορα καὶ ἡ σφαγὴ τῶν παιδιῶν του, ποὺ γίνεται γνωστὴ χάρις στὴν κραυγὴ τοῦ θράκα βασιλιᾶ (1037), καταλαμβάνουν μόλις ἐννιά στίχους (1035-43) ποὺ κατανέμονται ἀνάμεσα στὸν χορὸ καὶ στὸν Πολυμήστορα ποὺ βρίσκεται στὸ ἀντίσκηνο τῆς Ἑκάβης. Ἡ Ἑκάβη ἐπανεμφανίζεται στὸν στίχο 1044, ἀλλὰ δέ θὰ ἀφηγηθεῖ τὰ ἐξωσκηνικά γεγονότα, ποὺ θὰ τὰ ἐκθέσει ἀναλυτικὰ ὁ ἴδιος ὁ Πολυμήστωρ στὸν Ἀγαμέμνονα (1148 κέ.). Ἡ ἀφήγηση τοῦ θύματος διευκρινίζει καὶ ἓνα θέμα ποὺ δέν εἶ- ναι σαφές στὴ σύντομῃ σκηνή τῆς τύφλωσης: ὁ πατέρας εἶδε μὲ τὰ μά- τια του τὴ σφαγὴ τῶν παιδιῶν τοῦ καὶ ἔπειτα τὸν τύφλωσαν<sup>106</sup>.

3) 'Αναπαιστικό είναι στις Χρηφόρες τό σύντομο κομμάτι τοῦ χοροῦ (855-69) πού ἀκολουθεῖ τήν ἔξοδο τοῦ Αἰγίσθου. 'Από τό σκηνικό οἰκοδόμημα ἀκούγονται οἱ ἀναρθρες ἐπιθανάτιες κραυγές του: ἔ ἔ ὁτοτο-τοῦ (869), πού τήν ἔναρθρη ἐκδοχή τους προσφέρει ὁ τρομοκρατημένος οἰκέτης (875-6):

οἷμοι πανούμοι δεσπότου <πεπληγμένου>·

οἷμοι μᾶλ' αὖθις ἐν τρίτοις προσφθέγμασιν.

Μέ τίς κραυγές του ὁ οἰκέτης εἰδοποιεῖ τήν Κλυταιμῆστρα, καί ἔτσι ἐπιταχύνεται ἡ κρίσιμη συνάντηση μητέρας καί γιου<sup>107</sup>.

4) Στήν 'Ηλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ, πού ἐπίσης πραγματεύεται τό θέμα τῆς ἐκδίκησης τοῦ 'Ορέστη, ἡ σκηνή τοῦ φόνου ὁργανώνεται διαφορετικά. Στόν στίχο 1383 ἔχουν ἀποχωρήσει ἀπό τή σκηνή ὅλα τά πρόσωπα (Παιδαγωγός, 'Ορέστης καί Πυλάδης, 'Ηλέκτρα) καί ὁ χορός ἐκτελεῖ τό στάσιμο 1384-97. 'Εδῶ θά περιμέναμε ἴσως νά ἐμφανιστεῖ ὁ δράστης τοῦ φόνου καί νά ἀναγγεῖλει τήν πραγματοποίηση τῆς ἐκδίκησης. Στήν περίπτωση αὐτή εἶναι αὐτονόητο ὅτι τό στάσιμο θά ἐπιτελοῦσε τή γνωστή ἀπό ἄλλες περιπτώσεις λειτουργία "αὐλαίας". Στή θέση τοῦ δράστη ὅμως ἐμφανίζεται κάπως ἀπροσδόκητα ἡ 'Ηλέκτρα<sup>108</sup>. 'Ο λόγος τῆς παρουσίας της δέν ἐξαντλεῖται μέ τή σκέψη ὅτι ἡ ἡρώιδα ἐπιθυμεῖ νά προλάβει μιᾶ ἐνδεχόμενη ἀπροσδόκητη ἐμφάνιση τοῦ Αἰγίσθου. Γιά τόν σκοπό αὐτό θά μπορούσε νά μείνει ἀπό τήν ἀρχή στή σκηνή, ὅπως συμβαίνει στόν 'Ορέστη (1216-7): σύ μὲν νυν, σύγγον' 'Ηλέκτρα, δόμων / πάρος μένουσα παρθένου δέχου πόδα. 'Εδῶ θά πρέπει νά θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Σοφοκλῆς δέ φέρνει ἀντιμετώπους ἐπὶ σκηνῆς τόν 'Ορέστη μέ τήν Κλυταιμῆστρα, ἡ ὁποία βρίσκεται στό παλάτι ἀπό τόν στίχο 803. Στό μεταξύ μεσολαβοῦν ἡ σκηνή μέ τή Χρυσόθεμη, πού μάταια προσπαθεῖ νά πείσει τήν ἀδελφή της ὅτι ὁ 'Ορέστης πρέπει νά ζεῖ, καί ὁ ἀναγνωρισμός τῆς 'Ηλέκτρας καί τοῦ 'Ορέστη. 'Η Κλυταιμῆστρα ἔχει περίπου ξεχαστεῖ, καί μιᾶ μετάβαση στίς ἐπιθανάτιες κραυγές της θά ἦταν ἀπροσδόκητη. Τό γεγονός, ἐπιπλέον, ὅτι δέ θά ὑπάρξει ἀγγελικὴ ρῆση ἐπιβάλλει τήν πληροφόρηση τοῦ θεατῆ γιὰ τά διαδραματιζόμενα στόν ἐξωσκηνικό χῶρο ἀπό κάποιο πρόσωπο. 'Η βασίλισσα, μᾶς πληροφορεῖ ἡ 'Ηλέκτρα, στολίζει τό νεκρικό ἀγγεῖο, πού ὑποτίθεται ὅτι περιέχει τή στάχτη τοῦ 'Ορέστη, ἐνῶ ὁ ἥρωας βρίσκεται ζωντανός δίπλα της (1400-1). Σέ λίγο ἀκούγονται οἱ ἐπιθανάτιες κραυγές τῆς Κλυταιμῆστρας πού ἐγκαινιάζουν ἕναν διάλογο μέ τή σκηνή. 'Η 'Ηλέκτρα θυμίζει στή μητέρα της ὅτι ἐκείνη δέ λυπήθηκε τόν 'Αγαμέμνονα καί τόν μικρό 'Ορέστη στό παρελθόν καί δέ δικαιοῦται, ἐπομένως, νά

προσδοκᾷ οἶκτο ἀπό τόν γιό της, ἐνῶ παράλληλα προτρέπει τόν 'Ορέστη νά ξαναχιτυπήσει τή μητέρα τους (1415). Οἱ κραυγές τῆς βασίλισσας θυμίζουσιν τόν φόνο τοῦ 'Αγαμέμνονα (1415 ὦμοι κέπληγμα· 1416 ὦμοι μᾶλ' αὖθις), ἀλλά οἱ ρόλοι ἔχουν τώρα ἀντιστραφεῖ: ὁ θύτης ἔχει γίνει θύμα<sup>109</sup>. Πολύ σύντομα μετά τή μητροκτονία ἐμφανίζεται ὁ Αἷγισθος<sup>110</sup>, πού συνειδητοποιεῖ ἀμέσως ὅτι βρίσκεται στά χέρια τῶν ἐχθρῶν του. Ὁ θάνατός του δέ γίνεται αἰσθητός στή σκηνή, καί ὁ ποιητής σπεύδει νά κλείσει τό ἔργο του<sup>111</sup>.

5) Στήν 'Ηλέκτρα τοῦ Εὐριπίδη, ἀντίθετα, ὅταν ἀκούγονται οἱ ἐπιθανάτιες κραυγές τῆς Κλυταιμῆστρας, δέν ὑπάρχει κανένα πρόσωπο στή σκηνή. Ὁ χορός ἐκτελεῖ ἓνα σύντομο στροφικό κομμάτι (1147-63) πού συνδέεται στενά μέ τήν ἐξωσκηνική δράση. Στό κομμάτι αὐτό ἀναφέρεται στή συζυγόκτονία τῆς Κλυταιμῆστρας καί ἀνασυνθέτει τά λόγια πού εἶπε ὁ 'Αγαμέμνων τή στιγμή τοῦ φόνου του. "Ἔτσι ἀποκαθίσταται μιᾷ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στά τελευταῖα λόγια τῶν δύο θυμάτων (1150-1): "Ὡ σχέτλια· τί με, γύναι, φονεύσεις φύλαν / πατρίδα δεκέτεσιν σποραῦσιν ἐλθόντ' ἐμάν; ~ (1165) "Ὡ τέκνα, πρὸς θεῶν, μή κτάνητε μητέρα. "Ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει κυρίως ἐδῶ εἶναι νά τονίσουμε ὅτι τό στροφικό κομμάτι δέν "καλύπτει" τήν ἐξωσκηνική δράση, ἀλλά ἡ ἐκδίκηση γίνεται αἰσθητή στή σκηνή.

Πρὶν ἀπό τόν φόνο τῆς Κλυταιμῆστρας προηγεῖται ὁ φόνος τοῦ Αἰγίσθου ἀπό τόν 'Ορέστη πού παρουσιάζει ὀρισμένες ἰδιοτυπίες. Ὁ 'Ορέστης ἐγκαταλείπει μέ τόν Πυλάδην τή σκηνή γιά νά συναντήσῃ τόν Αἷγισθο πού κάπου κοντά προσφέρει θυσίες στίς Νύμφες, ἐνῶ ἡ 'Ηλέκτρα μπαίνει στό σπίτι. Τό στάσιμον 699-746 ἐκτελεῖται στήν ἄδεια σκηνή καί φαίνεται νά ἀνήκει στήν κατηγορία τοῦ στασίμου-"αὐλαίας" πού ἀκολουθεῖται ἀπό τήν εἴσοδο τοῦ ἀγγέλου. Ὁ χορός μετά τό τέλος τοῦ στασίμου ἀκούει, ὥστόσο, ἀπό τόν ἐξωσκηνικό χώρο "φόνιον οἰμωγὴν". Αὐτό σημαίνει ὅτι τό στάσιμον ἀποτελεῖ "αὐλαία" γιά ἓνα μέρος μόνο τοῦ ἐξωσκηνικοῦ χρόνου, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπει νά τόν ἀνασυνθέσουμε ἡ ἀγγελικὴ ρῆση· συγκεκριμένα πρόκειται γιά τή μετάβαση τοῦ 'Ορέστη στόν χώρο τῆς θυσίας καί γιά τά προκαταρκτικά γεγονότα πού περιγράφουν οἱ στίχοι 774-839. Τά ὑπόλοιπα γεγονότα πού ἐκτίθενται στοὺς στίχους 839-58 (φονικὸ πλῆγμα καί κραυγές τοῦ Αἰγίσθου· ἡ ἀντίδραση τῶν δούλων· ὁ ἀναγνωρισμός τοῦ 'Ορέστη ἀπό τοὺς οἰκέτες καί ἡ δήλωση ὑποταγῆς τους στόν νόμιμο ἄρχοντα) κανονικά πρέπει νά ἀντιστοιχοῦν στόν ὑπερβολικά περιορισμένο πραγματικὸ χρόνο τῶν λί-

γων τετραμέτρων (747-60) πού μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στήν οἰμωγή καί τήν ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου. Ἡ συνειδητή ἐπιλογή τοῦ ποιητῆ κατά τήν ὀργάνωση τῆς χρονικῆς ἀλληλουχίας τῶν γεγονότων γίνεται ἀμέσως φανερή, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι θά μπορούσε νά ἀκολουθήσει τόν συμβατικό δρόμο: ἔξοδος τοῦ Ὀρέστη / στάσιμο "αὐλαία" / ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου / πρόσκληση τῆς Ἥλέκτρας ἀπό τό παλάτι διά βοῆς. Ἡ περίπτωση τῆς Ἥλέκτρας τοῦ Εὐριπίδη εἶναι μιά ἀπτή ἀπόδειξη ὅτι δέν εἶναι ὑποχρεωτικό πάντοτε τό στάσιμο νά "καλύπτει" τά ἐξωσκηνικά γεγονότα. Ἐπειδή ὁ θεατής συνειδητοποιεῖ ἀναδρομικά χάρη στήν ἀγγελική ρήση ὅσα διαδραματίστηκαν ὡς τήν ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου, δέν προβληματίζεται ἰδιαίτερα γιά τή σχέση πραγματικοῦ καί δραματικοῦ χρόνου.

6) Τή διακοπή τοῦ στασίμου-"αὐλαίας" ἀπό τήν ἐπικοινωνία σκηνηκοῦ καί ἐξωσκηνικοῦ χώρου συναντοῦμε στή Μῆδεια. Οἱ κραυγές τῶν παιδιῶν τῆς Μῆδειας ἀκολουθοῦν τό πρῶτο στροφικό ζεῦγος τοῦ στασίμου (1251-70), πού ἔχει ὡς θέμα του τήν ἐπικείμενη παιδοκτονία, σχετίζεται δηλαδή ἄμεσα μέ τά ἐξωσκηνικά γεγονότα. Ἀνάμεσα στά μελλοθάνατα παιδιά καί στόν χορό ἀναπτύσσεται ἕνας διάλογος διαφορετικός ἀπό τόν διάλογο τῆς Ἥλέκτρας τοῦ Σοφοκλῆ, γιατί δέ συνομιλεῖ μόνο ὁ χορός μέ πρόσωπα τοῦ ἐξωσκηνικοῦ χώρου ἀλλά καί τά παιδιά μεταξύ τους:

Πα. - οἷμοι, τί δράσω; ποῦ φύγω μητρός χέρας; 1271

- οὐκ οἶδ', ἀδελφε φύλτατ'· ὀλλύμεσθα γάρ. 1272

Χο. - παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον 1275

δοκεῖ μοι τέκνοις.

Πα. - ναί, πρὸς θεῶν, ἀρῆξαι" ἐν δέοντι γάρ.

- ὡς ἐγγύς ἦδη γ' ἐσμέν ἀρκύων ξύφους.

Ὁ χορός, μετά τήν ἀκαρπη προσπάθειά του νά βοηθήσει τά θύματα<sup>111</sup>, συνεχίζει τό στάσιμο μ' ἕνα μυθολογικό παράδειγμα, γιά νά ὑπογραμμίσει τή φρικαλεότητα τῆς παιδοκτονίας<sup>112</sup>. Μετά τό χορικό δέν ἀκολουθεῖ ἡ εἴσοδος τοῦ δράστη ἢ κάποιου ἐξάγγελου ἀλλά τοῦ Ἰάσονα, πού ἔρχεται νά προστατέψει τά παιδιά του, ὅταν εἶναι πολύ ἀργά. Τό χορικό ἐδῶ δέ λειτουργεῖ τόσο ὡς "αὐλαία" ὅσο ὡς πλαίσιο τῆς φοβερῆς πράξης.

7) Καί οἱ κραυγές τοῦ Λύκου στόν Ἡρακλῆ ἐντάσσονται ἐπίσης στό πλαίσιο ἐνός χορικοῦ. Ὁ χορός στήν πρώτη στροφή (735-46) ἀναφέρεται στήν ἐπικείμενη τιμωρία τοῦ σφετεριστῆ, ἀλλά ὁ κορυφαῖος διακρίνει



τό τραγούδι καί προτείνει νά ώτακουστήσουν (747-8): ἀλλ', ὦ γερανοί, καί τὰ δωμάτων ἔσω / σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγώ θέλω. Σέ λίγο ἀκούγονται οἱ ἐπιθανάτιες κραυγές τοῦ Λύκου, στίς ὁποῖες ὁ χορός ἀπαντᾷ μ' ἓνα συμβατικό δίστιχο (755-6). "Όταν ἀποκαθίσταται ἡ ἡσυχία στό παλάτι, ἔνδειξη ὅτι ὁ Λύκος εἶναι πιά νεκρός (760-1), ὁ χορός ἀρχίζει τό χαρούμενο τραγούδι του μή γνωρίζοντας τί ἐπιφυλάσσει ἡ μοίρα στόν Ἡρακλῆ<sup>113</sup>.

Πραγματικά, ἡ ἀπροσδόκητη ἐμφάνιση τῆς Λύσσας ἀνατρέπει ἄρδην τήν κατάσταση. Ἡ προγραμματική της δήλωση (864-6):

καί καταρρήξω μέλαθρα καί δόμους ἐπεμβαλῶ,  
τέκν' ἀποκτείνασα πρῶτον· ὁ δέ κανὼν οὐκ εἴσεται  
παῖδας οὓς ἔτικτ' ἐναύρων, πρὶν ἄν ἐμὰς λύσσας ἀφῇ.

προκαλεῖ τή θρηνητική ἀντίδραση τοῦ χοροῦ (875-86), μετά τήν ὁποία ἀκολουθεῖ ἡ κραυγή τοῦ Ἀμφιτρούωνα<sup>114</sup>, καθώς προσπαθεῖ νά προστατέψει τὰ ἐγγόνια του. Στόν στίχο 909 ἐμφανίζεται ὁ ἐξαγγελος πού ἀφηγεῖται ὅσα διαδραματίστηκαν μέσα στό σπίτι. Ἡ ἐπικοινωνία σκηνηκοῦ καί ἐξωσκηνηκοῦ χώρου καθιστᾷ περιττή τήν "αὐλαία", ἄσχετο ἂν ὁ θεατῆς διαπιστώνει ἀπό τήν ἀγγελική ρήση ὅτι τὰ γεγονότα μέσα στό σπίτι πρέπει νά διάρκεσαν πολύ περισσότερο ἀπό ὅσο ἐγινε αἰσθητό στή σκηνή.

8) Ὁ Ὀρέστης διαφέρει ἀπό τίς τραγωδίες πού ἐξετάσαμε ὡς τώρα, γιατί, ἐνῶ στό παλάτι πρόκειται νά δολοφονηθεῖ ἡ Ἑλένη, ἡ Ἡλέκτρα βρίσκεται στή σκηνή καί συνομιλεῖ μέ τόν χορό πού εἶναι διαιρεμένος σέ δύο ἡμιχόρια καί ἐλέγχει τίς προσβάσεις τοῦ παλατιοῦ, ὥστε νά διεξαχθεῖ ἀπαρακώλυτα ἡ σκευωρία στόν ἐξωσκηνητικό χώρο. Ἡ ἀγωνία τῆς Ἡλέκτρας ἔχει κορυφωθεῖ, καθώς ὑποψιάζεται ὅτι ἡ παραινόμενη ἡσυχία στό παλάτι ὀφείλεται στήν ἀφοπλιστική γοητεία τοῦ θύματος. Ὅπως καί στόν Ἡρακλῆ, ἡ ἡρώιδα ὡτακουστεῖ (1281): φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἀκοάν βάλῳ. Μετά ἀπό λίγο ἀκούγονται οἱ ἐπιθανάτιες κραυγές τῆς Ἑλένης. Ἡ Ἡλέκτρα προτρέπει, ὅπως στήν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Σοφοκλῆ, τήν ἀνελέητη μεταχείριση τοῦ θύματος, χωρίς ὅμως νά δημιουργηθεῖ διάλογος μέ τόν ἐξωσκηνητικό χώρο. Τά ἀποτελέσματα τῆς ἐξωσκηνητικῆς δράσης δέ γίνονται, ὡστόσο, ἀμέσως γνωστά, γιατί στό μεταξύ ἐμφανίζεται ἡ Ἑρμιόνη καί ἀρχίζει ἡ ἐφαρμογή τοῦ δεύτερου σκέλους τῆς σκευωρίας. Γεγονός παραμένει ὅτι τελικά ἡ Ἑλένη δέ δολοφονεῖται, ἀλλά ἀποθεώνεται.

Συνοψίζοντας τή συζήτηση πού προηγήθηκε διαπιστώνουμε τήν ύπαρξη μιᾶς τυπολογίας στίς σκηνές φόνου.

(1) Ἡ κραυγή τοῦ θύματος μπορεῖ νά ἀκολουθεῖ μετά ἀπό ἓνα ἀστροφο κομμάτι τοῦ χοροῦ [Ἀγαμέμνων, Χοηφόρες (φόνος Αἰγίσθου), Ἐκάβη, Ἡρακλῆς (φόνος Μεγάρου καί παιδιῶν)], μετά ἀπό χορικό (Ἡλέκτρα τοῦ Εὐριπίδη), μέσα σέ ἀμοιβαῖο [Ὀρέστης, Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ (φόνος Κλυταιμῆστρας)], στό πλαίσιο ἐνός χορικοῦ [Μήδεια, Ἡρακλῆς (φόνος Λύκου)].

(2) Κατά κανόνα πρόκειται γιά θύματα σκευωρίας· ἐξαιροῦνται ἡ Μήδεια, ὅπου ἡ παιδοκτονία εἶναι μέσο ἐκδίκησης, καί ὁ Ἡρακλῆς, ὅπου ἡ συζυγοκτονία καί ἡ παιδοκτονία εἶναι ἀποτέλεσμα παραφροσύνης.

(3) Ὁ χορός ἐκφράζει τή χαρά του γιά τήν ἀποκατάσταση τῆς δικαιοσύνης, ἐνῶ συχνά διαμείβεται ἓνας διάλογος ἀνάμεσα στόν σκηνικό καί τόν ἐξωσκηνικό χώρο (Μήδεια, δύο Ἡλέκτρες, Ἡρακλῆς).

(4) Οἱ κραυγές ἀκολουθοῦν ὀρισμένους τύπους: ὦμοι πέπληγμα (τυφλοῦμαι)<sup>115</sup> ...ὦμοι μάλ' αὔθις (Ἀγαμέμνων, Χοηφόρες, Ἐκάβη, Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ).

Ἀποστροφή πρὸς τήν πόλη: ὦ πᾶσα Κάδμου γαῖ', ἀπόλλυμαι δόλῳ (Ἡρακλῆς).

ὦ Πελασγόν Ἀργος, ὄλλυμαι κακῶς (Ὀρέστης).

ὦ γαῖα Κάδ[μου κ]αί πόλ[ις]μ' Ἀσωπικόν (Ἀντιόπη).

Ἀποστροφή πρὸς τό οἰκοδόμημα: ὦ στέγαι φύλων ἐρῆμοι, τῶνδ' ἀπολλύντων πλέαι (Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ).

ὦ στέγαι...ὦ δόμοι (Ἡρακλῆς).

Ἀποστροφή πρὸς σύμμαχο ἀπόντα: οἴμοι τάλαιν' Ἀἰγίσθ', ποῦ πότ' ὦν κυρεῖς; (Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ).

Μενέλαε, θνήσκω· σύ δέ παρών μ' οὐκ ὤφελεῖς (Ὀρέστης).

Ἀποστροφή πρὸς τόν δράστη: ὦ τέκνον, τέκνον· οἴκτιρε τήν τεκοῦσαν (Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ).

Ἡ τυπολογία αὕτη (βλ. κυρίως περίπτωση 1) ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἐπικοινωνία σκηνικοῦ καί ἐξωσκηνικοῦ χώρου καθιστᾷ περιττή τήν ὑπαρξη "αὐλαίας", καί ἔτσι ἡ πλειοψηφία τῶν σκηνῶν φόνου διαφοροποιεῖ τό τρίπτυχο σχῆμα: ἔξοδος προσώπου / στάσιμο- "αὐλαία" / ἐπανεμφάνιση ἢ εἴσοδος ἀγγέλου.

#### V. Ἡ αὐτοκτονία<sup>116</sup>

Μιά παραλλαγή τῶν σκηνῶν φόνου εἶναι ὁ αὐτοχειριασμός. Στά σωζόμενα δράματα τοῦ Αἰσχύλου δέν συναντοῦμε καμιᾶ παρόμοια περίπτωση, ἐκτός ἀπό ἀνεκτέλεστες ἀπειλές (π.χ. στίς Ἰκέτιδες). Στά σωζόμε-

να δράματα τοῦ Σοφοκλῆ συναντοῦμε τρεῖς περιπτώσεις αὐτοκτονίας πού ἐκτελεῖται ἀπό ἀπόγνωση καί μία περίπτωση πού εἶναι ἀποτέλεσμα τιμωρίας.

1) Ἡ Δηιάνειρα στίς Τραχίνιες δήλωσε κατηγορηματικά στόν χορό ὅτι, ἂν ὁ Ἡρακλῆς πάθαινε κάποιο κακό ἐξαιτίας τοῦ χρισμένου χιτῶνα πού τοῦ ἔστειλε, θά αὐτοκτονοῦσε (719-22). Πραγματικά, ὅταν πληροφορεῖται ἀπό τόν Ὑλλο τίς θανατηφόρες συνέπειες τοῦ χιτῶνα ἀποχωρεῖ σιωπηλῇ ἀπό τή σκηνή (813-4) ἀποφασισμένη νά θέσει τέρμα στή ζωή της<sup>117</sup>. Ἔτσι, ὁ χορός λέει τή μισή ἀλήθεια, ὅταν φαντάζεται τήν κατάσταση τῆς Δηιάνειρας στόν ἐξωσκηνικό χώρο (846-8): ἥ που ὀλοά στένει, / ἥ που ἄδυνῶν χλωράν / τέγγει δακρύων ἄχραν. Μετά τό στάσιμο 821-62 θά ἐμφανιστεῖ ἡ τροφός πού θά περιγράψει τίς τελευταῖες στιγμές τῆς δέσποινάς της.

2) Σιωπηλῇ ὑποχωρεῖ καί ἡ Ἰοκάστη στόν ΟΤ (1074-5). Γιά τόν χρόνο τῆς αὐτοκτονίας της βλ. παραπάνω σ.

3) Στήν Ἀντιγόνη, τέλος, ἡ Εὐρυδίκη αὐτοκτονεῖ, ὅταν πληροφορεῖται τόν θάνατο τοῦ Αἴμονα. Καί ἐδῶ ἡ ἡρώιδα ἀποχωρεῖ σιωπηλά (1244-5). Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τῆς βασίλισσας καί τήν ἐμφάνιση τοῦ ἐξαγγέλου δέ μεσολαβεῖ στάσιμο ἀλλά ὁ κομμός τοῦ Κρέοντα πού ἐπιστρέφει μεταφέροντας τό πτώμα τοῦ γιοῦ του. Στό ἕβδοιο ἔργο αὐτοκτονεῖ καί ἡ Ἀντιγόνη στή φυλακή της σύμφωνα μέ τήν ἀπόφασή της πού τή διατυπώνει ἐπί σκηνῆς (891 κέ.). Πότε ἀκριβῶς πραγματοποιεῖται ἡ αὐτοκτονία εἶναι, ὡστόσο, δύσκολο νά καθοριστεῖ.

4) Σέ ἀντίθεση μέ τίς ἡρώιδες τοῦ Σοφοκλῆ πού ἀποχωροῦν ἀπό τή σκηνή σιωπηλά (μόνο ἡ Ἀντιγόνη ἀποτελεῖ ἐξαίρεση στό ὁμώνυμο δράμα τοῦ Σοφοκλῆ), ἡ Φαίδρα στόν Ἰππόλυτο ἐγκαταλείπει τή σκηνή προαναγγέλλοντας τήν αὐτοκτονία της (725-31). Ὁ θεατής πιστεύει ἴσως ὅτι τό στάσιμο- "αὐλαία" 732-75 "καλύπτει" τήν αὐτοκτονία τῆς ἡρώιδας, καί αὐτή ἡ ἐντύπωσή του ἐνισχύεται ἀπό τά λόγια τοῦ χοροῦ πρὸς τό τέλος τοῦ στασίμου (770-1) κρεμαστόν ἄφεται ἀμφύ βρόχον / λευκῇ καθαρμόζουσα δεῖρα. Ὅπως ὁμως στίς Τραχίνιες ἡ πρόβλεψη τοῦ χοροῦ εἶναι ἐλλιπής, ἔτσι καί ἐδῶ εἶναι πρόωρη, γιατί τό βοηδρομεῖτε (776) τῆς τροφοῦ καί τό ἐν ἀγχόναίς πού σημαίνει "κρεμιέται" καί ὄχι "κρεμάστηκε"<sup>118</sup> δηλώνουν ὅτι ἡ ἀπόπειρα αὐτοκτονίας γίνεται μετά τό στάσιμο. Εἶναι, ἐπομένως, εὐλογο νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ αὐτοκτονία

πραγματοποιεῖται κατά τή διάρκειά τῆς σύντομης ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στόν σκηνικό καί τόν ἐξωσκηνικό χώρο (776-89)<sup>119</sup>.

5) Στίς φοίνισσες ἡ αὐτοκτονία τῆς Ἰοκάστης δέν πραγματοποιεῖται σέ κλειστό χώρο ἀλλά στό πεδίο τῆς μάχης καί γίνεται γνωστή μόνον ὁ χάρη στήν ἀγγελικὴ ρήση.

Οἱ προηγούμενες περιπτώσεις παρουσιάζουν μιὰ ἀξιοσημεῖωτη ποικιλία. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι μόνο στίς Τραχίνιες ἡ αὐτοκτονία τῆς Δηϊάνειρας "καλύπτεται" ἀπό στάιμο-"αὐλαία", ἐνῶ στά ὑπόλοιπα ἔργα συναντοῦμε ἰδιοτυπίες ὅσον ἀφορᾷ τό θέμα τῆς αὐτοκτονίας.

#### Β' Ἡ πάροδος τοῦ χοροῦ

Ὑστερα ἀπό τήν ἐξέταση ὁρισμένων στασίμων πού ἐπιτελοῦν λειτουργία "αὐλαίας" θά ἦταν σκόπιμο νά θέσουμε τό ἐρώτημα ἂν οἱ πάροδοι τοῦ χοροῦ μποροῦν ἐπίσης νά ἀναλάβουν μιὰ παρόμοια λειτουργία. Ἡ ὥς τώρα διερεύνηση τοῦ ρόλου τοῦ χοροῦ μᾶς δίνει τό δικαίωμα νά υποθέσουμε ὅτι καί στήν περίπτωση τῆς παρόδου καθοριστικὴ σημασία ἔχει ἡ ἔξοδος ἐνός προσώπου γιά τήν πραγματοποίηση κάποιας προγραμματισμένης ἐξωσκηνικῆς δράσης. Μὲ βάση τή σκέψη αὐτή θά πρέπει νά ἀποκλείσουμε ἀπό τήν ἐξέταση τῶν δραμάτων τοῦ Αἰσχύλου τοὺς Πέρσες καί τίς Ἰκέτιδες, γιατί τά ἔργα αὐτά ἀρχίζουν μέ τήν πάροδο τοῦ χοροῦ, ἐνῶ ἡ σκηνή εἶναι ἀκόμη ἄδεια. Ἐπίσης πρέπει νά ἀποκλειστοῦν οἱ Χοηφόρες καί ὁ Προμηθεύς, ἐπειδὴ δέν ὑπάρχουν ἐξωσκηνικά γεγονότα στήν ἀρχή τοῦ ἔργου, ἐνῶ στίς Εὐμενίδες ἡ φυγὴ τοῦ Ὀρέστη δέν εἶναι ἓνα ἐξωσκηνικό γεγονός πού μπορεῖ νά σχετιστεῖ ἀπό χρονικὴ ἄποψη μέ τήν πάροδο, γιατί καί οἱ Ἐρινύες θά ἐγκαταλείψουν σύντομα τοὺς Δελφούς, γιά νά καταδιώξουν τό θῦμα τους. Ἐτσι ὑπολείπονται πρὸς συζήτηση μόνο δύο δράματα: οἱ Ἐπτά καί ὁ Ἀγαμέμνων.

1) Ἐπτά. Ἡ ἀβεβαιότητα πού δημιουργεῖται σχετικὰ μέ τή λειτουργία τῆς παρόδου στό δράμα αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ὁ ἀναγνώστης τῆς τραγωδίας -ὄχι, βέβαια, ὁ ἀρχαῖος θεατὴς- δέ γνωρίζει ἂν ὁ Ἐτεοκλῆς παραμένει στή σκηνή, ὅταν ἐμφανίζεται ὁ χορός, ἢ ἐγκαταλείπει τόν σκηνικό χώρο. Μερικοὶ μελετητές<sup>120</sup> ὑποστήριξαν ὅτι ὁ βασιλιάς παραμένει στή σκηνή προβάλλοντας ὡς ἐπιχείρημα ὅτι δέν ὑπάρχει ρητὴ ἔνδειξη γιά ἔξοδο τοῦ ἥρωα στό κείμενο. Οἱ ἐνδείξεις ὅμως εἰσόδου καί ἐξόδου τῶν ὑποκριτῶν στόν Αἰσχύλο εἶναι οὕτως ἢ ἄλλως πολὺ περιορισμένες. Πιστεύω ὅτι ὁ Taplin<sup>121</sup> ἔδειξε πειστικὰ



ὅτι ὁ Ἑτεοκλῆς δέν πρέπει νά βρίσκεται στή σκηνή κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου. Πλάι στά δύο βασικά του ἐπιχειρήματα, (α) ὅτι εἶναι ἰδιαίτερα δραστική ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τοῦ Ἑτεοκλῆ καί τήν εἴσοδο τοῦ τρομοκρατημένου χοροῦ καί (β) ὅτι ἡ πτώση τοῦ ἡθικοῦ τῶν ἀνδρῶν, στήν ὁποία συνέβαλε μέ τήν παράλογη στάση του ὁ χορός, θά μπορούσε νά διαπιστωθεῖ μόνο μέ αὐτοψία τοῦ ἥρωα στόν ἐξωσκηνικό χῶρο, θά ἤθελα νά προσθέσω μιὰ πολύ ἰσχυρή ἔνδειξη τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου. Ἐννοῶ τήν ἐπανάληψη στίχων, μέ τούς ὁποίους ὁ χορός αἰτιολογεῖ τή στάση του, ἐπανάληψη πού, φυσικά, θά ἦταν περιττή, ἂν ὁ βασιλιάς βρισκόταν στή σκηνή.

151 ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφύ πόλιν κλύω ~ 203-4 ἔδεις' ἀκού-/σασα τόν ἀρμα-  
τόκτυπον ὄτοβον

158 ἀκρόβολος δ' ἐπάλξεων λιθάς ἔρχεται ~ 213 νειφομένας λιθάδος <ἦν> βρόμος

110 κέ. ἐκτενῆς προσευχή τοῦ χοροῦ ~ 214-5 δὴ τότε' ἦρθεν φόβῳ πρὸς μα-  
κάρων λιτάς, πόλεος/ἔν' ὑπε-  
ρέχοιεν ἀλκάν.

Παρά τό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχει ρητή ἔνδειξη, ἡ ἀποχώρηση τοῦ βασιλιά πρέπει νά θεωρηθεῖ ἀναμφισβήτητη. Ἄν ὁ Αἰσχύλος δέν ἀναθέτει στόν Ἑτεοκλῆ κάποια συγκεκριμένη ἀποστολή, αὐτό δέν πρέπει νά μᾶς προβληματίζει ἰδιαίτερα.

2) Ἀγαμέμνων. Μετά τήν ἔξοδο τοῦ φύλακα πού προλογίζει τό ἔργο, ἡ Κλυταιμῆστρα πρέπει νά ἔδωσε ἐντολή στόν ἐξωσκηνικό χῶρο νά προσφερθοῦν εὐχαριστήριες θυσίες γιά τή νίκη τῶν Ἑλλήνων ἀπό ὅλη τήν πόλη. Ὡστόσο, ὁ θεατῆς πληροφορεῖται γιά τίς θυσίες ἀπό τόν χορό στούς στίχους 85 κέ. Αὐτό σημαίνει ὅτι συνειδητοποιεῖ ἀναδρομικά τήν πάροδο κάποιου χρονικοῦ διαστήματος ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τοῦ φύλακα καί τήν πάροδο. Δέν εἶναι ὅμως ἀπαραίτητο νά φανταστοῦμε μιὰ πραγματική χρονική παύση μετά τόν στίχο 39<sup>122</sup>. Τό βέβαιο πάντως εἶναι ὅτι πρίν ἀπό τήν πάροδο καί κατά τή διάρκειά της ἐκτελοῦνται θυσίες στόν ἐξωσκηνικό χῶρο. Προβληματική παραμένει μόνο ἡ παρουσία τῆς Κλυταιμῆστρας στή σκηνή, ὅπου ὑποτίθεται ὅτι προσφέρει σιωπηλὴ θυσίες. Κατά τή γνώμη μου ἡ βασίλισσα δέν πρέπει νά βρίσκεται στή σκηνή γιά τούς ἀκόλουθους λόγους<sup>123</sup>:

(α) Ἡ σιωπή τῆς Κλυταιμῆστρας εἶναι δυσεξηγήτη<sup>124</sup> καί δέν αἰτιολογεῖται ἐπαρκῶς μέ τή σκέψη ὅτι ἐπιβάλλεται ἀπό τό τελετουργικό τῆς θυσίας<sup>125</sup>, καί αὐτό γιὰτί (i) δέ θά περιμέναμε ὁ χορός νά διακόψει μέ τίς ἐρωτήσεις του τή θρησκευτική διαδικασία ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ

σιωπή καί (ii) δέν ὑπάρχει καμιά ἔνδειξη στό κείμενο γιά προσφορά θυσιῶν στή σκηνή. Οἱ στίχοι 85 κέ. ἀναφέρονται στίς θυσίες τῆς πόλης, ὅπως δηλώνουν τό περίεμπτα<sup>126</sup> καί τό ἄλλη δ' ἄλλοθεν. Τό θυπολεῖς τοῦ στίχου 262 μποροῦμε πολύ καλά νά τό θεωρήσουμε ἐνεργητικό διὰ-μεσο<sup>127</sup>, πού δέ σημαίνει "θυσιάζεις (ἐπί σκηνῆς)", ἀλλά "θυσιάζουν (οἱ πολῖτες σύμφωνα μέ σχετική ἐντολή σου)". Πάντως, ἂν πρέπει ὅπως-δήποτε νά φανταστοῦμε ὅτι ἡ βασίλισσα προσφέρει θυσίες, τότε ὁ πιθανότερος χώρος εἶναι ἡ "μεσόμφαλος ἐστία" τοῦ παλατιοῦ καί ὄχι ἡ σκηνή.

(β) Ὅπως παρατήρησε ὁ Vetta<sup>128</sup>, στήν τραγωδία ὅταν ἓνα πρόσωπο ἐμφανίζεται χωρίς προηγούμενη ἀναγγελία, ἡ παίρνει ἀμέσως τόν λόγο ἢ ἀπαντᾷ σέ σχετική ἐρώτηση τοῦ συνομιλητῆ του. Τίποτε ἀπό αὐτά δέ συμβαίνει ἐδῶ.

(γ) Ἡ ἀποστροφή πρὸς ἓνα ἀπὸν πρόσωπο δέν εἶναι ἄγνωστο φαινόμενο· πρβ. Αἴαντα 134 κέ.· Ἰππόλυτο 141<sup>129</sup>.

(δ) Ἡ φράση οὐδέ σιγῶσθαι φθόνος (263) δέν πρέπει νά σχετιστεῖ μέ τήν ὑποτιθέμενη προηγούμενη σιωπή τῆς βασίλισσας. Πρόκειται γιά μιὰ εὐγενική διατύπωση<sup>130</sup>.

(ε) Ἡ παραμονή τοῦ ἥρωα στή σκηνή κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου προϋποθέτει προηγούμενη ἐνεργητική συμμετοχή του στόν πρόλογο. "Ἔτσι, στίς Τραχίνιες, τήν Ἀνδρομάχη καί τόν Ἡρακλῆ ἡ προλογική ρῆση ἀνήκει στή Δηιάνειρα, τήν Ἀνδρομάχη καί τόν Ἀμφιτρύωνα ἀντίστοιχα, ἐνῶ στήν Ἡλέκτρα τοῦ Εὐριπίδη (προλογίζει ὁ αὐτουργός) καί τήν Ἑλένη (προλογίζει ἡ ἡρώιδα) ἡ πάροδος ἔχει τή μορφή ἀμοιβαίου<sup>131</sup>, καί μέ αὐτόν τόν τρόπο ὑπογραμμίζεται ἡ παρουσία τοῦ ὑποκριτῆ.

Σύμφωνα μέ τίς παραπάνω σκέψεις ἡ Κλυταιμῆστρα ἐμφανίζεται γιά πρώτη φορά στόν στίχο 258<sup>132</sup>. Ἡ ἐκτενής πάροδος τοῦ χοροῦ δέν "καλύπτει" ἐξωσκηνικά γεγονότα, ἐκτός ἂν θέλουμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ βασίλισσα κάνει θυσίες μέσα στό παλάτι ὅσο διαρκεῖ τό τραγούδι τοῦ χοροῦ.

3) Στόν Σοφοκλῆ πρόβλημα γιά τήν παρουσία ἑνὸς προσώπου στή σκηνή κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου προκύπτει μόνο στόν OT, ὅπου ὁ σημερινός ἀναγνώστης ἀμφιβάλλει ἂν ἀποχωρεῖ ὁ βασιλιάς, δεδομένου μάλιστα ὅτι στέλνει νά καλέσουν τόν χορό (144-5)<sup>133</sup>. Ἐνα μεταγενέστερο χωρίο μᾶς βεβαιώνει, ὥστόσο, ὅτι ὁ βασιλιάς ἀπουσιάζει κατά τήν πάροδο, τῆς ὁποίας μόνο τούς τελευταίους στίχους ἀκούει<sup>134</sup>. Ὁ Οἰδίπους μέ πρόταση τοῦ Κρέοντα ἔχει στείλει νά καλέσουν τόν Τει-

ρεσία, καί αυτή ή πρόταση πρέπει νά ἔγινε σέ συζήτηση μέσα στό παλάτι. Ὁ θεατής συνειδητοποιεῖ αὐτή τή συζήτηση ἀναδρομικά.

4) Ἡ πάροδος τῶν Τραχινίων ἀκολουθεῖ τήν ἔξοδο τοῦ Ὑλλου, πού πηγαίνει νά συναντήσῃ τόν πατέρα του στήν Εὐβοία. Ὁ θεατής εἰδοποιεῖται ὅτι ἡ πάροδος δέν ἐπιτελεῖ λειτουργία "αὐλαίας", καί, ἐπομένως, δέν ἀναμένεται ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ὑλλου μετά τήν πάροδο, χάρη στήν παρουσία τῆς Δηϊάνειρας, πού δέν ἐπιτρέπει νά φανταστοῦμε τήν παρέλευση μεγάλου χρονικοῦ διαστήματος, ὅπως θά προϋπέθετε τό ταξίδι στήν Εὐβοία.

5) Στήν Ἀντιγόνη ἡ πάροδος τοῦ χοροῦ δέν ἀποτελεῖ "αὐλαία" πού "καλύπτει" τή συμβολική ταφή τοῦ Πολυνείκη, ὅπως ἐκ πρώτης ὄψεως θά ἔτεινε νά πιστέψῃ κανεῖς<sup>135</sup>. "Αν συνδυάσουμε τήν πληροφορία τοῦ φύλακα ὅτι τό καλυμμένο πτώμα τοῦ ἀδελφοῦ τῆς ἡρώιδας τό ἀνακάλυψε ὁ "πρῶτος ἡμεροσκόπος" —πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἡ ταφή πρέπει νά ἔγινε πρὶν ἀπό τήν αὐγή— μέ τόν χαιρετισμό τοῦ ἡλίου ἀπό τόν χορό, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ ταφή πρέπει νά τοποθετηθεῖ σέ κάποιο χρονικό κενό ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τῶν δύο ἀδελφῶν καί τήν εἴσοδο τοῦ χοροῦ. Αὐτό δέ σημαίνει, βέβαια, ὅτι τό κενό ἀντιπροσωπεύεται ἀπό κάποια παύση, γιατί οἱ χρονικοὶ ὑπολογισμοί πού ἔγιναν βασίστηκαν στή γνώση εὐρύτερων συμφραζομένων, πού ὁ θεατής κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου δέν ἔχει ὑπόψη του καί ἔτσι δέ θά ἦταν σέ θέση νά ἀντιληφθεῖ τό νόημα μιᾶς τέτοιας παύσης. Ἀντίθετα, θά ὑποστήριζα ὅτι ἡ ἄμεση εἴσοδος τοῦ χοροῦ μέ τό ἀνυποψίαστο χαρούμενο τραγούδι του δημιουργεῖ μιᾶ δραστική ἀντίθεση μέ τό πρόγραμμα δράσης τῆς Ἀντιγόνης, τό ὁποῖο θά ἐπισωρεύσει νέες συμφορές. Ἐκεῖνο πού πρώτιστα ἐνδιέφερε τόν ποιητή εἶναι νά ὑπογραμμιστεῖ αὐτή ἡ ἐντονη ἀντίθεση καί ὄχι ὁ ἀκριβής ἐντοπισμός τῶν χρονικῶν σχέσεων.

6) Ἡλέκτρα. Ὁ Παιδαγωγός, ὁ Ὀρέστης καί ὁ Πυλάδης ἐγκαταλείπουν τή σκηνή, γιά νά ἐπισκεφτοῦν τόν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα, ὅταν ἐμφανίζεται ἡ Ἡλέκτρα καί, μετά τή μονωδία τῆς ἡρώιδας, ὁ χορός. Ἡ παρουσία τῆς Ἡλέκτρας κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου δείχνει, ὅπως καί στήν περίπτωση τῶν Τραχινίων, ὅτι τά πρόσωπα πού ἔφυγαν δέν πρόκειται νά ἐπιστρέψουν ἀμέσως μετά τήν πάροδο. Τό γεγονός, βέβαια, ὅτι ἡ Χρυσόθεμη θά ἀνακαλύψῃ ἀργότερα σημάδια τῆς παρουσίας τοῦ Ὀρέστη στόν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα εἶναι ἐνδειξη ὅτι ἡ προγραμ-

ματισμένη επίσκεψη πραγματοποιήθηκε. Τό νά αποδώσουμε ὁμῶς στήν πάροδο τή λειτουργία "αὐλαίας" θά ἦταν ἄστοχο.

Ἀπό τά δράματα τοῦ Σοφοκλῆ, ἐπομένως, μόνο ἡ πάροδος τοῦ Οἰδίποδα μπορεῖ νά διεκδικήσῃ τόν χαρακτηρισμό "αὐλαίας", μέ τήν περιοριστική προϋπόθεση ὅτι ἡ συζήτηση Οἰδίποδα καί Κρέοντα γίνεται γνωστή ἀναδρομικά.

7) Στήν Ἀνδρομάχη ἡ θεράπαινα πού πηγαίνει νά καλέσῃ τόν Πηλέα τονίζει ὅτι θά ἀπουσιάσῃ γιά ἄρκετό διάστημα (84). Ἔτσι ὁ θεατής προετοιμάζεται, ὥστε νά μὴν προσδοκᾷ ἀποτελέσματα ἀπό τήν ἀποστολή της ἀμέσως μετὰ τήν πάροδο. Πραγματικά, ὁ Πηλέας θά ἐμφανιστεῖ μετὰ ἀπὸ 455 στίχους.

8) Στήν Ἥλέκτρα ἡ ἡρώιδα πού πηγαίνει νά φέρῃ νερό ἀπὸ τή γειτονική πηγή ἐπιστρέφει πρὶν ἀπὸ τήν πάροδο, ἀφοῦ δημιούργησε τόν ἀπαραίτητο χῶρο γιά τήν ἐμφάνιση τοῦ Ὀρέστη καί τοῦ Πυλάδῃ. Οἱ τελευταῖοι ἀποσύρονται μετὰ τήν ἐμφάνιση τῆς ἡρώιδας, τήν ὁποία θά συναντήσουν μετὰ τήν πάροδο. Ἡ κομματική πάροδος τοῦ ἔργου ὁπωσδήποτε δέν "καλύπτει" τίς ἐξωσκηνικές ἀπασχολήσεις τοῦ αὐτουργοῦ, ὁ ὁποῖος, ἄλλωστε, δέν ἐμφανίζεται ἀμέσως μετὰ τήν πάροδο.

9) Στήν IT ὁ Ὀρέστης καί ὁ Πυλάδης συλλαμβάνονται στόν ἐξωσκηνικό χῶρο καί προσάγονται βίαια στόν ναό τῆς Ἀρτεμῆς. Ἡ ἀφήγηση τοῦ βουκόλου μέ τήν περιγραφή τῆς κρίσης τοῦ Ὀρέστη καί τῆς μάχης πού δόθηκε γιά νά συλληφθοῦν οἱ δύο Ἕλληνες προϋποθέτει τήν παρέλευση ἄρκετοῦ χρόνου<sup>136</sup>, τόν ὁποῖο ὁ θεατής συνειδητοποιεῖ ἀναδρομικά. Καί σ' αὐτήν τήν περίπτωση εἶναι δύσκολο νά χαρακτηρίσουμε τήν πάροδο "αὐλαία", γιατί ἡ ἐξωσκηνική δράση παραμένει ἄγνωστη στόν θεατή ὥς τήν ἐμφάνιση τοῦ βουκόλου.

10) Ἀντίθετα, στήν IA ὁ πρεσβύτες ἀναλαμβάνει τήν ἐπίδοση τῆς δεύτερης ἐπιστολῆς τοῦ Ἀγαμέμνονα στήν Ἰφιγένεια, ἡ ὁποία εἶχε προσκληθεῖ μέ προηγούμενη ἐπιστολή τοῦ πατέρα της στό στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων. Ὁ θεατής προσδοκᾷ, ἐπομένως, κάποιες πληροφορίες γιά τήν τύχη τῆς ἐπιστολῆς. Πραγματικά, μετὰ τήν πάροδο ἐμφανίζονται ὁ πρεσβύτες καί ὁ Μενέλαος, ὁ ὁποῖος κατάσχεσε τήν ἐπιστολή καί γνωρίζει τό περιεχόμενό της. Ἡ κατάσχεση τῆς ἐπιστολῆς καθιστᾷ ἀναπότρεπτη τήν ἀφίξη τῆς Ἰφιγένειας καί συντελεῖ στήν προώθηση τῆς δράσης.



11) Λειτουργία παρόδου ως "αύλαϊας" συναντοῦμε καί στίς φοίνισ-  
σες, ὅπου ἀναμένεται ἡ ἄφιξη τοῦ Πολυνείκη στήν πόλη γιά διαπραγμα-  
τεύσεις μέ τόν ἀδελφό του (πρβ.83 ἤξειν δ' ὁ πεμφθεὶς φησιν ἄγγελος).  
Στήν τειχοσκοπία πού ἀκολουθεῖ ἡ Ἀντιγόνη ζητᾷ ἀπό τόν παιδαγωγό  
νά τῆς δείξει τόν Πολυνείκη, καί αὐτός τόν ἐντοπίζει δίπλα στόν  
"Ἀδραστο (159-60)" ἄρα ὁ ἥρωας δέν ἔχει ἀναχωρήσει ἀκόμη ἀπό τό  
στρατόπεδο. Ὁ παιδαγωγός ἐπαναλαμβάνει ὅτι ἀναμένεται ἡ ἄφιξη τοῦ  
Πολυνείκη (170-1). Πραγματικά, μετά τήν πολύστιχη πάροδο (203-60)  
ἐμφανίζεται ὁ ἥρωας.

12) Στίς Βάκχες, τέλος, ὁ Διόνυσος μετά τήν προλογική ρήση του  
ἀναχωρεῖ γιά τόν Κιθαιρώνα (62-3):

ἐγὼ δέ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχάς

ἐλθὼν ἔν' εἰσὶ, συμμετασχίσω χορῶν.

Πρόκειται γιά μιὰ ἀποχώρηση θεοῦ, πού, ὅπως συμβαίνει καί μέ τίς  
ὑπόλοιπες προλογικές ρήσεις τῶν θεῶν, ἀφήνει ἐλεύθερο τό πεδίο γιά  
τήν ἀνθρώπινη δράση. Ἡ πάροδος εἶναι φυσικό νά μὴ λειτουργεῖ ως  
"αύλαϊα", γιὰτί ἡ ἐξωσκηνική δράση δέν ἐνδιαφέρει ἄμεσα τόν θεατή,  
ὁ ὁποῖος ἀπλῶς γνωρίζει ποῦ βρίσκεται ὁ Διόνυσος ὅσο ἐξεelίσσονται  
τά σκηνικά γεγονότα.

Οἱ ὑπόλοιπες πάροδοι τῶν δραμάτων τοῦ Εὐριπίδη δέν παρουσιάζουν  
ἰδιαίτερα προβλήματα καί γι' αὐτό δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά συ-  
ζητηθοῦν ἐδῶ<sup>137</sup>. Γενικά διαπιστώνουμε ὅτι μόνο τριῶν δραμάτων οἱ  
πάροδοι μποροῦν νά θεωρηθοῦν "αύλαϊες": πρόκειται γιά τοὺς Ἐπτά,  
τόν ΟΤ καί τήν ΙΑ. Οἱ φοίνισσες καί ἡ ΙΤ ἀποτελοῦν εἰδικές περιπτώ-  
σεις. Στό πρῶτο δράμα δέν ἔχουμε ἀνάληψη ἐξωσκηνικῆς δράσης ἀπό  
κάποιο πρόσωπο πού ἐγκαταλείπει τή σκηνή ἀλλά ἀναμονή ἐνός προσώ-  
που, πού οἱ κινήσεις του μᾶς εἶναι γνωστές χάρις στό σπάνιο χρησι-  
μοποιούμενο μέσο τῆς τειχοσκοπίας, ἐνῶ στήν ΙΤ τά ἐξωσκηνικά συνει-  
δητοποιοῦνται ἀναδρομικά. Τό ἐξαιρετικά χαμηλό ποσοστό παρόδων πού  
λειτουργοῦν ως "αύλαϊες"<sup>138</sup> δέν πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει, ἂν λάβουμε  
ὑπόψη μας ὅτι τό μέρος πού προηγεῖται ἀπό τήν πάροδο ἔχει ἐκθετικό  
χαρακτήρα, πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἡ ἀνάληψη ἐξωσκηνικῆς δράσης  
καί ἡ ἀνάλωση ἀντίστοιχου χρόνου ἀναβάλλονται, ὥσπου νά γίνουν οἱ  
ἀπαραίτητες συστάσεις τῶν προσώπων τοῦ δράματος, νά περιγραφοῦν οἱ  
καταστάσεις στίς ὁποῖες βρίσκονται τά πρόσωπα αὐτά, νά διευκρινι-  
στοῦν οἱ φιλικές ἢ ἐχθρικές σχέσεις πού ὑφίστανται μεταξύ τους,  
καί νά πάρει ὁ χορός τήν καθιερωμένη θέση του στήν ὀρχήστρα. Μέ

άλλα λόγια: τό μέρος τοῦ δράματος πού φτάνει ὡς τήν πάροδο παρουσιάζει κεντρομόλες τάσεις, δηλαδή συγκεντρώνει τά πρόσωπα στή σκηνή, καί γι' αὐτό δέν εὐνοεῖται στή φάση αὐτή ἡ ἀνάληψη ἐξωσκηνικῆς δράσης.

Ἡ διεξοδική διερεύνηση τῶν στασίμων καί τῶν παρόδων πού προηγήθηκε ἀποσκοποῦσε στόν ἐντοπισμό τῶν χορικῶν πού λειτουργοῦν ὡς "αὐλαῖες", πού ἐπιτρέπουν δηλαδή νά φανταστοῦμε τήν πάροδο κάποιου χρόνου. Στό σημεῖο αὐτό τίθεται τό ἐρώτημα ἂν ὑπάρχουν κριτήρια, πού νά διαχωρίζουν τά στάσιμα αὐτά ἀπό τά ὑπόλοιπα. Ἀπό τή συζήτηση πού προηγήθηκε προκύπτει ὅτι μοναδικό κριτήριο γιά τόν χαρακτηρισμό ἐνός στασίμου ὡς "αὐλαίας" εἶναι ἡ ἔξοδος ἐνός προσώπου μέ ρητή ἀναφορά στήν ἐξωσκηνική δράση πού πρόκειται νά ἀναλάβει. Ἐδῶ διακρίναμε τρεῖς περιπτώσεις: (α) ἔξοδος ἐνός προσώπου - ἐπανεμφάνισή του· (β) ἔξοδος "ταχυδρόμου" - ἐμφάνιση τοῦ προσκαλούμενου προσώπου· (γ) ἔξοδος ἐνός προσώπου - ἐμφάνιση ἀγγέλου. Ὁ ρητός προγραμματισμός τῆς ἐξωσκηνικῆς δράσης δημιουργεῖ στόν θεατή τήν προσδοκία κάποιων ἀποτελεσμάτων, πού γίνονται γνωστά ἀμέσως μετά τό στάσιμο. Εἰδική περίπτωση ἐξωσκηνικῆς δράσης ἀποτελοῦν, ὅπως εἶδαμε, οἱ σκηνές φόνου, πού οἱ σχέσεις τους μέ τό στάσιμο εἶναι ιδιότυπες.

Ἀπό μερικούς μελετητές ἔχουν προταθεῖ καί ἄλλα κριτήρια, πού ἔχουν ὅμως μερική ἀξία.

(1) Τό μέγεθος<sup>139</sup>. Γιά νά γίνει αἰσθητή μιὰ τομή πού προϋποθέτει τήν πάροδο κάποιου χρόνου, ὑποστηρίχτηκε ὅτι ἀπαιτεῖται ἓνα πολυστιχο στάσιμο. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, ὅταν τό λυρικό διάλειμμα εἶναι μεγάλο, ἐπικουρεῖται ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ, ὁ ὅποῖος ὑποθέτει μέ μεγαλύτερη προθυμία τήν πάροδο κάποιου χρονικοῦ διαστήματος. Πόσο ὅμως σχετικό μπορεῖ νά εἶναι αὐτό τό κριτήριο τό ἀποδεικνύουν οἱ ἑξῆς δύο συγκρίσεις:

(α) Στήν Ἑλένη ἡ ἡρώιδα μπαίνει στό παλάτι γιά νά φορέσει πένθοςμα ροῦχα σύμφωνα μέ τό προγραμματισμένο σχέδιο πού καταστρώθηκε γιά ἐξαπάτηση τοῦ θεοκλύμενου. Τό στάσιμο πού μεσολαβεῖ ἔχει ἔκταση 58 στίχων (1107-64). Ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τοῦ Θησέα γιά τή θήβα καί τήν ἐπιστροφή τοῦ ἀγγέλου ἀπό τό πεδίο τῆς μάχης μεσολαβεῖ ἓνα στάσιμο μόλις 36 στίχων (598-633) πού ἐκτελεῖ ὁ χορός τῶν ἱκετίδων στό ὁμώνυμο δράμα τοῦ Εὐριπίδη. Ἡ σχέση τῶν δύο στασίμων εἶναι περίπου 3:2, ἐνῶ στό ἓνα δράμα ὁ ἐξωσκηνικός χώρος εἶναι πολύ κοντινός (παλάτι) καί ἡ δράση ἀπαιτεῖ μικρό χρονικό διάστημα (ἀλλαγή

ἀμφίεσης), καί στό ἄλλο πρόκειται γιά ταξίδι (Ἑλευσίνα-Θήβα) καί ἡ δράση προϋποθέτει κάποιον χρόνο (ἐνοπλη σύγκρουση).

(β) Σέ τρία δράματα ἰκεσίας οἱ ἴδιες περίπου ἐξωσκηνικές δραστηριότητες "καλύπτονται" σκηνικά ἀπό ἀνισα ὡς πρός τήν ἔκταση στάσιμα. Ἐννοῶ τήν ἔξοδο τοῦ ἐκάστοτε βασιλιᾶ στίς Ἰκέτιδες τοῦ Εὐριπίδη, στούς Ἡρακλειδές καί στίς Ἰκέτιδες τοῦ Αἰσχύλου, ὅπου τά ἀντίστοιχα στάσιμα ἀντιπροσωπεύονται ἀπό 16<sup>140</sup>, 28 καί 76 στίχους· ἔτσι τό στάσιμο τοῦ Αἰσχύλου ἔχει περίπου τετραπλάσια ἔκταση ἀπό τό στάσιμο τῶν Ἰκετίδων τοῦ Εὐριπίδη καί περίπου τριπλάσια ἀπό τό στάσιμο τῶν Ἡρακλειδῶν, ἐνῶ ἡ σχέση ἀνάμεσα στά δύο στάσιμα τοῦ Εὐριπίδη εἶναι 1:2. Ἡ διαφορά γίνεται ἀκόμη μεγαλύτερη, ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι στά δράματα τοῦ Εὐριπίδη ἐκτός ἀπό τή σύγκληση τοῦ δήμου μεσολαβοῦν καί στρατιωτικές ἐτοιμασίες πού ἀπουσιάζουν ἀπό τό ἔργο τοῦ Αἰσχύλου.

Εἴτε οἱ ἐξωσκηνικοί χῶροι ἔχουν διαφορετικές ἀποστάσεις καί ἡ ἐξωσκηνική δράση διαφορετικό χαρακτήρα εἴτε ἡ ἐξωσκηνική δράση εἶναι περίπου ὁμοειδής ὑφίστανται τέτοιες ποσοτικές διαφορές ἀνάμεσα στά στάσιμα, ὥστε καθίσταται προβληματική, ἂν ὄχι τελείως περιττή, ἡ χρήση αὐτοῦ τοῦ κριτηρίου.

(2) Ἡ ἄδεια σκηνή. Εἶναι ἀληθοφανέστερο νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ πάροδος τοῦ χρόνου σημειώνεται, ὅταν στή σκηνή βρίσκεται μόνον ὁ χορός. Αὐτό ἰσχύει π.χ. στήν περίπτωση τοῦ Ἀγαμέμνονα, ὅπου, ὅπως δείξαμε, ἡ Κλυταιμῆστρα δέ βρίσκεται στή σκηνή κατά τή διάρκεια τοῦ στασίμου 355-488. Ὡστόσο, συχνά βρίσκονται ἐπὶ σκηνῆς ὑποκριτές, ὅπως στίς Εὐμενίδες ὁ Ὀρέστης, ἐνῶ ἡ Ἀθηνᾶ ἀποχωρεῖ, γιά νά συγκροτήσῃ τό δικαστήριον, ἢ στήν Ἑλένη ὁ Μενέλαος, ἐνῶ ἡ ἡρώιδα ἀλλάζει ἀμφίεση<sup>141</sup>. Ἔτσι οὔτε ἡ ἄδεια σκηνή ἀποτελεῖ ἀσφαλές κριτήριο γιά τόν χαρακτηρισμό ἐνός στασίμου ὡς "αὐλαίας".

Ἐναν διαφορετικό τρόπο καθορισμοῦ κριτηρίων πρότεινε ὁ Lachawitz, ὁ ὁποῖος διαίρεσε τά στάσιμα σέ δυναμικά καί ἐπιβραδυντικά. Δυναμικό εἶναι, κατά τή γνώμη του, τό στάσιμον πού συνδέεται ἄμεσα μέ τή δράση καί, ἐπομένως, δέ δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση παρόδου τοῦ χρόνου, ἐνῶ ἐπιβραδυντικό εἶναι τό στάσιμον πού μέ τή διατύπωση φιλοσοφικῶν ἀπόψεων, τήν ἀναδρομή στό ἀπώτερον παρελθόν καί τήν ἀποκλισή του γενικά ἀπό τήν πορεία τῆς δράσης ἀποσπᾷ τήν προσοχή τοῦ θεατῆ καί καθιστᾷ ἀληθοφανέστερη τήν πάροδο τοῦ χρόνου. Παρόλο πού ὑπάρχει κάποια δόση ἀλήθειας στήν ἀποψη αὐτή<sup>142</sup>, ἡ στατιστική διε-

ρεύνηση κάθε στασίμου, για να διαπιστωθούν τὰ δυναμικά καί τὰ ἐπιβραδυντικά του στοιχεῖα, καί ἀνάλογα μέ τήν ποσοτική ἐπικράτηση τοῦ ἐνός ἢ τοῦ ἄλλου νά δοθεῖ καί ὁ ἀντίστοιχος χαρακτηριολόγος, εἶναι προκαταβολικά καταδικασμένα σέ ἀποτυχία, γιατί θέτει στήν ποιητική δημιουργία προδιαγραφές πού εἶναι δύσκολο νά πιστέψουμε ὅτι ἐφάρμοζαν οἱ ἀρχαῖοι τραγικοί. Ὡς δοῦμε μερικά παραδείγματα ἀπό τόν Αἰσχύλο, μέ τόν ὁποῖο ἀσχολεῖται ἀποκλειστικά ὁ Lachawitz.

(α) Ἡ πάροδος τῶν Ἑκτά θεωρεῖται ἀπό τόν Lachawitz δυναμική, γεγονός πού προϋποθέτει τήν παρουσία τοῦ βασιλιᾶ στή σκηνή. Ὅπως ὅμως εἶδαμε, ὁ ἥρωας ἀναμφισβήτητα δέ βρίσκεται στή σκηνή κατά τή διάρκεια τῆς παρόδου.

(β) Γιά τό δεύτερο στάσιμον τῶν Ἑκτά ὁ ἴδιος ὁ Lachawitz παραδέχεται ὅτι ἡ ἀναμενόμενη, σύμφωνα μέ τή θεωρία του, ἐπικράτηση τοῦ ἐπιβραδυντικοῦ στοιχείου δέν ἐπαληθεύεται<sup>143</sup>.

(γ) Στίς Ἰκέτιδες ὁ Δαναός πηγαίνει στή συνέλευση τῶν Ἀργείων, γιά νά ὑποστηρίξει τό αἶτημα τῶν θυγατέρων του. Ὁ χορός στό στάσιμον 524-99 προσεύχεται στόν Δία νά τόν βοηθήσει σ' αὐτή τήν κρίσιμη στιγμή καί νά τόν ἀπαλλάξει ἀπό τόν κίνδυνο, ὅπως παλαιότερα ἀνακούφισε τήν Ἰώ ἀπό τίς ταλαιπωρίες της. Ἡ μοίρα τῶν Δαναΐδων καί τῆς προγόνου τους εἶναι περίπου ὅμοια καί ὁ παραλληλισμός τοῦ χοροῦ ἀπόλυτα νόμιμος<sup>144</sup>. Ὁ Lachawitz ὑποστήριξε ὅτι ἡ ἀναφορά στήν Ἰώ λειτουργεῖ ἐπιβραδυντικά, γιατί πρέπει νά "καλυφθεῖ" ὁ ἀπαιτούμενος χρόνος γιά τή συνέλευση τῶν Ἀργείων. Δέν εἶμαι καθόλου βέβαιος, ὥστόσο, ὅτι ὁ ποιητής σκέφτηκε κάτι τέτοιο. Οἱ περιπέτειες τῆς Ἰῶς καί ἡ τελική σωτηρία της εἶναι ἀπόδειξη τῆς θεϊκῆς συνδρομῆς σέ μιά παρελθοντική περίπτωση, πού χρησιμοποιεῖται σάν παράδειγμα, γιά νά προκαλέσει καί στό παρόν τήν παρέμβαση τοῦ θεοῦ. Μέ ἄλλα λόγια πρόκειται γιά ἓνα τυπικό καί ἀπαραίτητο χαρακτηριστικό κάθε προσευχῆς<sup>145</sup>.

(δ) Ὁ Lachawitz ἀποδίδει στόν "δέσμιο ὕμνο" τῶν Ἑρινύων ἐπιβραδυντικό χαρακτήρα, ὥστε ἡ Ἀθηνᾶ νά ἔχει τόν ἀπαραίτητο χρόνο γιά νά ἔρθει ἀπό τόν Σκάμανδρο στήν Ἀθήνα<sup>146</sup>. Μιά τέτοια ἐρμηνεῖα παραγνωρίζει, ὥστόσο, δύο σημαντικά στοιχεῖα: (i) Ὁ θεατής μαθαίνει ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ βρισκόταν στόν Σκάμανδρο μόνο μετά τήν ἐμφάνισή της (398), μολονότι ὁ Ὀρέστης δέν ἀποκλείει μιά ἀπουσία τῆς θεᾶς ἀπό τήν Ἀθήνα (πρβ. 297 κλύει πρόσωθεν καί 397)\* (ii) οἱ μετακινήσεις μιᾶς θεᾶς δέν ἀπαιτοῦν μεγάλο χρόνο<sup>147</sup> πρβ. π.χ. τή μετάβαση τῆς Ἰριδας



καί τῆς Θέτιδας στό Ω τῆς Ἰλιάδας (95-8). Ὁ λόγος τῆς παρεμβολῆς τοῦ ὕμνου πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἄλλοῦ. Ὡς τή στιγμή τοῦ ἐντοπισμοῦ τοῦ Ὀρέστη ἀπό τίς Ἑρινύες στήν Ἀθήνα, ὁ ἥρωας δέν ἦρθε, τουλάχιστο σκηνικά, ἀντιμέτωπος μέ τίς διώκτριές του. Οἱ ἐπίπונες περιπλανήσεις του ἔγιναν στόν ἐξωσκηνικό χώρο καί χρόνο, καί ὁ θεατής μόνο συνοπτικά τίς πληροφορεῖται. Ὁ ποιητής ἐπιδίωξε νά ἀντιπαράθεσει τόν Ὀρέστη μόνον (γιά τήν παρουσία τοῦ Ἑρμῆ δέ γίνεται πιά λόγος) μέ τίς Ἑρινύες καί νά ἐντείνει στό ἑπακρο τήν ἀγωνία του, καθώς οἱ χθόνιες θεές τόν ἀπειλοῦν (299-301):

οὔτοι σ' Ἀπόλλων οὐδ' Ἀθηναίης σθένος  
ρύσαιτ' ἄν ὥστε μή οὐ παρημελημένον  
ἔρρειν.

Πρόκειται πράγματι γιά ἐπιβράδυνση ἀλλά διαφορετικοῦ τύπου ἀπό ἐκεῖνον πού ὑπέθεσε ὁ Lachawitz. Τά κριτήρια πού πρότεινε δέν μποροῦν νά ἐφαρμοστοῦν, ἐπομένως, οὔτε στόν Αἰσχύλο οὔτε σέ κανέναν ἄλλο ἀπό τούς δύο νεότερους τραγικούς.

Ὑπολείπεται νά συζητηθεῖ ἓνα τελευταῖο ἐρώτημα. Ἀφοῦ τά χορικά δημιουργοῦν κατά κανόνα λυρικά διαλείμματα, πού τό χρονικό μέγεθος τους ἐξαρτᾶται ἀπό τή φύση τῆς ἐξωσκηνικῆς δράσης τῶν προσώπων, μήπως ἡ συμβολή τους στήν ἐνότητα τοῦ χρόνου πρέπει νά ἀναζητηθεῖ, ὅπως ὑποστήριξαν διάφοροι μελετητές, στή διαρκή παρουσία τοῦ χοροῦ ἐπὶ σκηνῆς; Locus classicus εἶναι ἡ ἄποψη τοῦ Lessing: "Ἡ δράση τῶν ἡρώων (στό ἀρχαῖο δράμα) ἔπρεπε νά ἔχει μάρτυρα ἓνα πλῆθος λαοῦ πού ἔμενε πάντοτε ἀμετάβλητο· δέν μποροῦσε νά ἀπομακρυνθεῖ πολύ ἀπό τήν κατοικία του οὔτε νά μείνει μακριά της γιά χρόνο μεγαλύτερο ἀπό ὅσο ἐπιβάλλει συνήθως ἡ ἀπλή περιέργεια. Ἔτσι (οἱ ποιητές) δέν εἶχαν ἄλλη ἐπιλογή καί περιορίζαν τόν τόπο στόν ἴδιο σκηνικό χώρο<sup>148</sup> καί τόν χρόνο μέσα σέ μία ἡμέρα"<sup>149</sup>. Αὐτή ἡ ὀρθολογική ἀντιμετώπιση τῆς λειτουργίας τοῦ χοροῦ πιστεύω ὅτι δέν ἀνταποκρίνεται στήν πραγματικότητα, γιατί ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ συλλογικοῦ προσώπου ἐξαρτᾶται ἀπό παράγοντες ὅπως ἡ περιέργεια ἢ ὁ χρόνος πού μπορεῖ νά μείνει κανεῖς μακριά ἀπό τήν κατοικία του, παράγοντες πού δέν ἔχουν σχέση μέ τήν καλλιτεχνική δημιουργία. Κατά τή γνώμη μου, ὁ χορός ἔχει τόν δικό του χρόνο πού μετέχει στόν χρόνο τοῦ δράματος ἀλλά ταυτόχρονα εἶναι ἀνεξάρτητος ἀπό αὐτόν<sup>150</sup>. Ἦδη τό γεγονός ὅτι ὁ ποιητής τοῦ ἐμπιστεύεται γνώση πού δέν κατέχουν τά πρόσωπα τοῦ δράματος, ὅπως τονίζει τό παράδειγμα μέ τό ὁποῖο ἀρχίσαμε τό κεφάλαιο αὐτό, σημαίνει ὅτι ὁ δραματουργός δέν ἀντιμετω-

πίζει τόν χορό ὅπως τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα. Ἡ διαπίστωση ὅτι στίς περισσότερες σωζόμενες τραγωδίες ιηρεῖται ἡ ἐνότητα τοῦ χρόνου δέν πρέπει νά σχετιστεῖ ἄμεσα μέ τήν παρουσία τοῦ χοροῦ ἀλλά μέ ἄλλους λόγους πού θά ἀναφέρουμε στό ἐπόμενο κεφάλαιο. Ἐδῶ ἀρκεῖ νά σημειώσουμε ὅτι ἡ πάροδος τοῦ χρόνου, παρά τήν παρουσία τοῦ χοροῦ στή σκηνή, εἶναι δυνατή, γιατί στό ἔργο ἡ διάρκεια τῆς δράσης ἐξαρτᾶται ἀπό δύο παράγοντες: τίς κινήσεις τῶν προσώπων καί τή ρητή πρόθεση τοῦ ποιητῆ νά περιορίσει τή δράση σ' ἓνα συγκεκριμένο πλαίσιο. Ἔτσι, στόν Ἀγαμέμνονα εἶναι φυσικό μετά τήν ἀφίξη τοῦ φωτεινοῦ σήματος νά ἀναμένεται ἡ ἐμφάνιση τοῦ βασιλιᾶ· ὁ χορός δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά ἀποσυρθεῖ ἀπό τή σκηνή, γιά νά γίνει φανερό ὅτι φωτεινό σῆμα καί νόστος τοῦ βασιλιᾶ εἶναι δύο γεγονότα πού δέν τοποθετοῦνται τήν ἴδια ἡμέρα. Διδακτική πρὸς τήν κατεύθυνση αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση τῆς Λυσιστράτης. Ἀνεξάρτητα ἀπό τό γεγονός ἂν θά δεχτοῦμε κάποια ἐπίδραση τῆς τραγωδίας πάνω σ' αὐτήν τήν κωμωδία ἢ ὄχι<sup>151</sup>, μπορούμε, πιστεύω, νά συμφωνήσουμε σ' ἓνα σημεῖο: Ἡ πάροδος τοῦ χρόνου παρά τήν παρουσία τοῦ χοροῦ δέν πρέπει νά ἐξηγηθεῖ μέ τή γενική σκέψη ὅτι στήν κωμωδία ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ διαθέτει μεγαλύτερη ἐλευθερία ἀπό ὅ,τι στήν τραγωδία, καί αὐτό γιά ἓναν βασικό λόγο· στήν τραγωδία ποιητῆς καί θεατῆς δεσμεύονται ἀπό τή μυθική παράδοση ὡς πρὸς τή φύση τῶν γεγονότων πού θά διαδραματιστοῦν ὄχι ὅμως ὡς πρὸς τή χρονική τους διάρκεια<sup>152</sup>. Ἡ ἐπιλογή τοῦ χρονικοῦ πλαισίου ἀνήκει, ἐπομένως, στόν ποιητή, ὅπως καί στήν κωμωδία. Ἔτσι ἐξηγεῖται, ἄλλωστε, καί τό γεγονός ὅτι οἱ τραγωδίες σέ μιά πρώιμη φάση τῆς ἱστορίας τοῦ δράματος εἶχαν ἀκαθόριστο χρονικό πλαίσιο δράσης. Μολονότι δέ διαθέτουμε συγκεκριμένα στοιχεῖα, ἴσως δέ θά ἦταν ἐξαιρετικά παράτολμη ἡ ὑπόθεση ὅτι σέ ὅλες αὐτές τίς πρώιμες τραγωδίες ὁ χρόνος, πού ἀσφαλῶς ἦταν μεγαλύτερος ἀπό μιά ἡμέρα, δέ σημειωνόταν πάντοτε μέ μετάσταση τοῦ χοροῦ, ὅπως στίς Εὐμενίδες. Ἄς ἐπανέλθουμε ὅμως στή Λυσιστράτη. Παρόλο πού ὁ χορός δέν ἀποχωρεῖ καθόλου ἀπό τή σκηνή, εἶναι βέβαιο ὅτι κατά τή διάρκεια τοῦ ἔργου περνοῦν πέντε ἡμέρες<sup>153</sup>, ὅπως συνάγεται ἀπό τή ρητή χρονική ἀναφορά τοῦ Κινησία (880-1):

αὕτη, τί πάσχεις; οὐδ' ἐλεεῖς τό παιδίον  
ἄλουτον ὃν κᾶθηλον ἔκτε την ἡμέραν;

Εἶναι προφανές ὅτι ἡ ἐπιτυχία τῆς σαρκικῆς ἀποχῆς, πού κηρύχτηκε στήν ἀρχή τῆς κωμωδίας (ἡ Λυσιστράτη τήν προτείνει στούς στίχους

120 κέ.), εξαρτάται από τή διάθεσίά της. Έτσι, ή πάροδος τῶν πέντε ἡμερῶν εἶναι ἀπόλυτα φυσική, γιατί τότε ἀρχίζουν νά ἐμφανίζονται οἱ πρῶτες συνέπειες τῆς ἀποχῆς. Παρόμοιες περιπτώσεις ρητῆς ἀναφορᾶς σέ προχωρημένο στάδιο τῆς τραγωδίας εἶναι ἄγνωστες<sup>154</sup>, χωρίς αὐτό νά σημαίνει, κατά τή γνώμη μου, ὅτι γιά τόν λόγο αὐτό εἶναι ἀδύνατη ή πάροδος μεγαλύτερου χρονικοῦ διαστήματος ἀπό μία ἡμέρα, καί ή ἀντιπροσώπευσή του ἀπό ἓνα στάσιμο.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τήν ὥς τώρα ἔρευνα μπορούμε νά καταλήξουμε στό ἐξῆς γενικό συμπέρασμα: τό στάσιμο δέ συμβάλλει στήν ἐνότητα τοῦ χρόνου, ἀλλά μπορεῖ νά λειτουργεῖ ὥς "αὐλαία" μέ ἀπεριόριστη δυνατότητα "κάλυψης" ἐξωσκηνικοῦ χρόνου<sup>155</sup>. ἀποκλειστικοί φορεῖς χρόνου εἶναι τά πρόσωπα τοῦ δράματος καί μόνον αὐτά.

1) Seeck(1981)169.

2)Τά παραθέματα του Seeck προέρχονται από την πέμπτη διάλεξη για τή δραματική τέχνη και λογοτεχνία του Schlegel(1966)I 65 και τήν εισαγωγή του Schiller στο δράμα του Die Braut von Messina(1966) II 247. Για τίς απόψεις τών νεότερων γερμανών κριτικών σχετικά μέ τή λειτουργία του χοροῦ βλ. Kranz(1933)224-225 και Uhsadel(1969)12-18. Για τήν επαναχρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ λυρικοῦ μέσου στοῦ δράμα τοῦ T.S.Eliot βλ. Jones(1960)52-53. Για μιά σύγκριση ἀνάμεσα στόν ἀρχαῖο καί τόν σύγχρονο χορό βλ. Lucas(1957)79-91. Ἀπό τίς νεότερες ἐργασίες για τόν χορό στήν ἀρχαία τραγωδία περιορίζομαι νά ἀναφέρω: Rode(1971) μέ βιβλιογραφία (σ.85 σημ.1), Burton(1980) καί Χουρμουζιάδη(1980).

3)Γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τή λειτουργία βλ. Kent(1906)39\* Kranz(1933)21, 24, 162\* Lachawitz(1963)2 σημ.1 καί 3 σημ.1. Ἀντιρρήσεις πρόβαλε πρόσφατα ὁ Taplin((1977)293: "Πουθενά δέν πληροφορούμαστε πρίν ἢ μετά ἀπό κάποιο χορικό ὅτι κατά τή διάρκειά του παρῆλθε κάποιο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα\* καί ἐφόσον οἱ θεατές δέ διαθέτουν καμιά σχετική ἔνδειξη, τότε πῶς μπορούμε νά γνωρίζουμε ποιά χορικά ὑποτίθεται ὅτι γεφυρώνουν κάποιο χάσμα καί πόσο μεγάλο εἶναι τό χάσμα αὐτό, καί ποιά χορικά ἀπλῶς παρεμβάλλονται σέ μιά συνεχή δράση;". Ἕνας ἀπό τούς στόχους τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ εἶναι νά ἀπαντήσει καί σέ τέτοιου εἴδους ἐρωτήματα.

4)Χρησιμοποιῶ τούς ὅρους actio καί reactio πού εἰσηγεῖται ὁ Joerden(1960)75-79.

5)Γιά τή σημασία τοῦ χωρίου αὐτοῦ σχετικά μέ τόν καθορισμό τοῦ σκηνικοῦ χώρου βλ. παραπάνω σ.25.

6)Βλ. σχετικά Taplin(1977)70 κέ.

7)Ἔτσι ὁ Taplin(1977)146.

8)Βλ. Erbse(1964)3 καί Burnett(1973)347. Πρβ. π.χ. τή ματαίωση τοῦ σχεδίου τοῦ Ἡρακλῆ στήν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη(565 κέ.).



9) Ἡ ἐρμηνεία τοῦ Wilkens (1974) 81 ὅτι τάσσω (284) σημαίνει "ὀρίζω", "ἐπιλέγω" δέν εὐσταθεῖ, γιατί ὁ ποιητής θά ἔπρεπε νά εἰδοποιήσῃ μέ κάποιον τρόπο τόν θεατή του ὅτι χρησιμοποιεῖ αὐτόν τόν συνηθισμένο στρατιωτικό ὄρο μέ εἰδική σημασία. Ἐτσι καί ὁ Taplin (1977) 143, χωρίς νά ἀντικρούει ρητά τόν Wilkens.

10) Βλ. Taplin (1977) 152, ὁ ὁποῖος στή σ. 155 προτείνει μιὰ ἰδιόρρυθμη λύση γιά τίς τοποθετήσεις τῶν ὑπερασπιστῶν.

11) Ἡ ποικιλία τῶν χρόνων ἔδωσε ἀφορμή γιά τήν πρόταση διαφορῶν λύσεων. Ἀναφέρω τούς ἀντιπροσωπευτικότερους μελετητές.

(α) Ὁ Ἑτεοκλῆς δέν ἔχει τοποθετήσει ἀκόμη τούς ὑπερασπιστές στίς πύλες τῆς θήβας: v. Fritz (1962) 200 κέ. Schinkel (1973) 67 Wilkens (1974) 85-87 Ferrari (1978) πρβ. καί Taplin (1977) 150 σημ. 1 γιά παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

(β) Μερικοί ὑπερασπιστές ἔχουν ἤδη τοποθετηθεῖ, ἐνῶ ἄλλοι πρόκειται νά τοποθετηθοῦν: Wilamowitz (1914) 76 Lesky (1961) καί (1972)<sup>3</sup> 95 μέ σημ. 31 Dawe (1974) I 197 κέ. Winnington-Ingram (1977) 10-11 καί σημ. 19 Brown (1977) 307 Thalmann (1978) 125-133.

(γ) Ὁ Ἑτεοκλῆς ἔχει ἤδη τοποθετήσει ὅλους τούς ὑπερασπιστές: Patzer (1958) Wolff (1958) Krischer (1960) 18 Otis (1960) Erbse (1964) Cameron (1971) 34 κέ. Burnett (1973) Maltomini (1976) Tsanoglou (1980) 345-346 Lenz (1981) 424 κέ.

12) Γιά τή σημασία τοῦ ἐνεστώτα βλ. Maltomini (1976) 80 Thalmann (1978) 175 σημ. 49.

13) Wolff (1958) 93 Maltomini (1976) 80 Lenz (1981) 427. Παρά τή διαφορετική σκηνοθετική ἐρμηνεία ὁ Wilkens (1974) 85 δέν ἔχει ἄδικο, ὅταν παρατηρεῖ: "Τό τέτακται στήν οὐσία δέ δηλώνει κάτι διαφορετικό ἀπό τό ἀντιτάξω ἡ διαφορά ἔγκειται στό γεγονός ὅτι ὁ Ἑτεοκλῆς ἐδῶ ἔχει τήν ἰδιότητα τοῦ στρατηγοῦ, ἐνῶ ἐκεῖ τήν ἰδιότητα τοῦ παρατηρητῆ".

14) Ἡ δεικτική ἀντωνυμία τόνδ' (375), ἀκόμη καί ἄν δέ διορθωθεῖ σέ τῶνδ' (Grotius), δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά παραπέμπει σέ πρόσωπο ἐπί σκηνῆς βλ. σχετικά Taplin (1977) 149-152. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τό τόνδε τοῦ στίχου 472, ὁ ὁποῖος εἶναι μάλλον παρέμβλητος βλ. σχετικά Reeve (1972) 469.

15)Είναι, επομένως, παραπλανητική ή διατύπωση του Winnington-Ingram(1977)11: And perhaps it does not make all that difference whether Eteocles takes his decisions now or then...On both hypotheses, he has the same alternative—to flight or go back on his word.

16) Έτσι π.χ.ο Kitto(1961<sup>3</sup>)50 και ο v.Fritz(1962)206.

17)Βλ. σχετικά Burnett(1973)350 σημ.17 και Maltomini(1976)77 σημ.36 και 79. Τό θέμα αναπτύσσει διεξοδικά ο Coman(1931)152 κέ.

18)Γιά τό θέμα αυτό βλ. Regenbogen(1931) και Saïd(1978)118 μέ σημ.177. 'Ο ίσχυρισμός του Dawe(1974)I 199 ότι ο Έτεοκλής, αν είχε ήδη προβεί στις τοποθετήσεις, θά μετατρεπόταν σέ άβουλο νευρόσπαστο στά χέρια των θεών δέν εύσταθεϊ. Όπως σωστά έπισημαίνει ο Winnington-Ingram(1977)11 ο Έτεοκλής διαθέτει πάντοτε τή δυνατότητα νά ανακαλέσει τή συμμετοχή του στή μάχη, αλλά μιά τέτοια ενέργεια, πρέπει νά προσθέσουμε, αντιβαίνει στό αϊσθημα τής στρατιωτικής του τιμής\* πρβ. Adkins(1960)120-121.

19) Όπως παρατήρησε εύστοχα ο Wilamowitz(1914)62 ο κατάσκοπος είναι περισσότερο ένα ποιητικό μέσο για πληροφόρηση του θεατή παρά ένα φυσικό πρόσωπο\* πρβ. Wilkens(1974)71 κέ.

20) 'Ο Δαναός αρχίζει μέ λόγια πού θυμίζουν τήν αρχή τής άγγελικής ρήσης των Έπτά (791): θαρσεΐτε παῖδες. Τό εύχαριστήριο τραγούδι πού άκολουθεϊ δέ σχετίζεται μέ έξωσκηνικά γεγονότα, δέν έχει δηλαδή λειτουργία "αύλαίας". Βλ. Wilamowitz(1914)67.

21) 'Ο Taplin(1977)212 σημ.2 άρνεϊται τήν ύπαρξη χάσματος μετά τόν στίχο 773 (Hartung, Page) και διορθώνει τό πράξας άρωγήν σέ πέμψω δ' άρωγήν.

22)Βλ. Pickard-Cambridge(1968<sup>2</sup>)138. Πρβ. Kaffenberger(1911)30.

23)Τό πλησιέστερο παράδειγμα παρόμοιας "βοηδρομίας" τό προσφέρει ο OK, όπου η Άντιγόνη άποχωρεϊ από τή σκηνή ως όμηρος του Κρέοντα (847), για νά επανέλθει ως "βοηδρόμος" θησέας. 'Ο βασιλιάς τονίζει τήν ταχύτητα μέ τήν όποία έφτασε στον χώρο του κινδύνου (890): οὔ χάριν δεῦρ' ἦκα θᾶσσον ἢ καθ' ἡδονήν ποδός. 'Ο στίχος όβελίζεται στήν έκδοση τής τραγωδίας από τούς Schneidewin-Nauck(1870<sup>5</sup>), ένῳ ἡ γνη-

σιότητά του υποστηρίζεται από τον Μιστριώτη (1893).

24) Έτσι ο Todt (1882) 207, 211, 216-218 και ο Newiger (1977) 329 κέ., ο οποίος αγνοεί την παλαιότερη εργασία του Todt. Ο Richter (1892) 236-237 πιστεύει ότι ναός - ἄγαλμα - Ἄρειος πάγος συνυπάρχουν ποιητική ἀδεία. Ο Drachmann (1932) 67-69 και ο Groeneboom (1952) 166 πιστεύουν ότι ἡ ἀλλαγή του σκηنيκοῦ χώρου προϋποθέτει τὴν πλήρη κένωση τῆς σκηνῆς· ἀλλὰ οἱ στίχοι 485-6 δὲν αἰτιολογοῦν μιὰ μετάσταση τοῦ χοροῦ, καὶ ὁπῶσδήποτε δύο μεταστάσεις· στό ἴδιο ἔργο ἴσως θὰ ἦταν ὑπερβολικὴ ἀπαίτηση. Ο Blass (1907) 128, 135 δέχεται ὅτι ὁ Ἄρειος πάγος εἶναι ὁ σκηνικός χώρος στό τέλος τοῦ ἔργου, ἐνῶ ὁ Taplin (1977) 391 τονίζει τὴ δυσκολία πού δημιουργεῖ ἡ παρουσία τοῦ Ὁρέστη στή σκηνή (πρβ. ἀρχαῖο σχόλιο στόν στίχο 490 ἢ μὲν Ἀθηνα ἀπῆλθεν εὐτρεπίσαι δικαστάς, ὁ δέ Ὁρέστης ἰκετεύων μένει) προκειμένου νά συντελεστεῖ ἡ ἀλλαγή τοῦ χώρου, ἀλλὰ τελικὰ ἀποδέχεται τὴν ἀλλαγή, ὅπως καὶ ὁ Lachawitz (1963) 125 καὶ ὁ Wilamowitz στή Valediktionsarbeit τοῦ 1867 (1974) 65· ὁ Wilamowitz (1914) 182 ἀλλάξε ἀργότερα γνώμη.

25) Βλ. Newiger (1977) 330 μέ σημ. 23.

26) Ο Mazon (1925) II 127 σημ. 2 διαπιστώνει τίς δυσκολίες πού δημιουργοῦν αὐτοί οἱ στίχοι, ἀλλὰ, προκειμένου γιὰ ἓνα ποιητικό ἔργο, προτείνει νά παρακάμψουμε τὴν ἀντινομία χωρίς συζήτηση.

27) Πρβ. Ἡρακλῆ 335 Δυ. ἤξω ~ 601 Ἀμφ. ἤξει.

28) Γιά τὴ σημασία τῶν δεικτικῶν ἀντωνυμιῶν στοὺς στίχους 685 καὶ 688 βλ. Newiger (1977) 330 μέ σημ. 22.

29) Ἡ πρόταση τῶν Schneidewin-Nauck (1870<sup>5</sup>) 197 ὁ στίχος 1402 νά διορθωθεῖ σέ ἥδη γάρ νέκυσ ἐκτέταται καὶ νά θεωρηθοῦν οἱ ἐπόμενοι στίχοι παρέμβλητοι εἶναι ἀτυχής.

30) Ἦδη τό στάσιμον 976-1001 ἔχει ὡς θέμα του τὴν ἐπικείμενη ἀθλία τύχη τῶν παιδιῶν καὶ τὸν ἀναμενόμενο ἀφανισμό τῆς Γλαύκης· βλ. σχετικὰ Helg (1950) 13.

31) Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ρήσης τὰ παιδιά παραμένουν στή σκηνή, ὅπως ἔδειξαν ὁ Page (1938) σχόλιο στόν στίχο 1053 καὶ ὁ Paduano (1968) 186 σημ. 20· ἀντίθετος ὁ Grube (1941) 160. Γιά τὴ ρήση τῆς Μῆ-

δειας βλ. Schadewaldt(1926)197-198· Bretzihgheimer(1968)178 κέ.· Snell(1971)58-62· Ρεντίφη(1978)314-317. 'Ο Bain(1977)26-27 αποδίδει τούς στίχους 1056-80 σέ συγγραφέα τοῦ 4ου αἱ. π.Χ.

32)Οἱ στίχοι αὐτοί ἀποδεικνύουν ὅτι τό ἐξωσκηνικό γεγονός ἀρ-  
χισε πρίν ἀπό τήν ἐπιστροφή τῶν παιδιῶν στή σκηνή. Εἶναι, ἐπομένως,  
παραπλανητική ἡ ἀποψη τοῦ Matthiessen(1964)152 ὅτι τό ἀναπαιστικό  
κομμάτι τοῦ χοροῦ 1081-115 ἐκτελεῖται σύγχρονα μέ τόν θάνατο τῆς  
Γλαύκης. Ἄλλωστε ἡ ἴδια ἡ Μῆδεια μέ τή διορατικότητα μιᾶς κλυται-  
μήστρας βλέπει νά πραγματοποιεῖται τό σχέδιό της ἤδη στούς στίχους  
1065-6:

καί δὴ 'πύ κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοις δέ  
νύμφη τύραννος ὄλλυται, σάφ' οἶδ' ἐγώ.

33)Βλ. Friedrich(1953)30.

34)Γιά τό πρόβλημα τῆς συμπεριφορᾶς τῆς Ἑκάβης βλ. Lesky(1972<sup>3</sup>)  
337 καί Ρεντίφη(1978)138-139.

35)Παρόμοιες ἀναγγελίες εἰσόδου θυμάτων ἀπό τόν χορό: Ἀνδρομάχη  
494-6 καί Ὀρέστης 1012-7. Καί στίς δύο περιπτώσεις τά θύματα θά σω-  
θοῦν. Παρενθετικά σημειῶνω ὅτι ὁ Stevens(1971) σωστά δέν ὀβελίζει  
τὴ μετοχή κατακεκρυμένον, ὅπως κάνει ὁ Murray (Ἀνδρομάχη 496).

36)Βλ. σχετικὰ Pippin(1960)152 καί Möller(1933)55 σημ.209.

37)Πρβ. Ὅμηρο ψ 153-5.

38)Ἀνάλυση τῆς στιχομυθίας στὸν Schwinge(1968)388-399· πρβ.  
Dodds(1960<sup>2</sup>)xxvii-xxviii καί σχόλιο στούς στίχους 854-5.

39)Βλ. σχετικὰ Aichele(1966)24 κέ.

40)Μετέωρη μένει καί ἡ διαταγή τοῦ Λύκου στὸν Ἡρακλῆ 240-4:

ἄγ', οὔ μὲν Ἑλικῶν, οὔ δέ Παρνασοῦ πτυχάς  
τέμνειν ἄνωχθ' ἐλθόντες ὑλουργοὺς δρυός  
κορμούς· ἐπειδάν δ' ἐσκομισθῶσιν πόλει,  
βωμόν πέριξ νήσαντες ἀμφήρη ξύλα  
ἐμπύμπρατ' αὐτῶν καί πυροῦτε σώματα.

Βλ. σχετικὰ Bond(1981)126.



41) Φαινόμενο συχνό στη Νέα κωμωδία\* βλ. σχετικά Leo(1908)42-43.

42) Σκηνικούς διαλόγους παράλληλα με την εκτέλεση μιᾶς αποστολῆς στὸν ἐξωσκηνικό χώρο συναντοῦμε καί στίς ἀκόλουθες περιπτώσεις, ὅπου παρατηρεῖται μιὰ συμμετρία ἀνάμεσα στὸν σκηνικό καί τὸν ἐξωσκηνικό χρόνο, γιατί ἐξωσκηνικός χώρος εἶναι τὸ κοντινὸ σκηνικό οἰκοδόμημα:

(α) Στούς Ἡρακλεῖδες ὁ θεράπων μπαίνει στὸν ναό, γιὰ νὰ φέρει στὸν Ἰόλαο μιὰ πανοπλία (πρβ. 698 ἀλλ' εἴσιθ' εἴσω), ἐνῶ στή σκηνή μετὰ ἀπὸ μιὰ σύντομη παρέμβαση τοῦ χοροῦ ἀκολουθεῖ ἡ στιχομυθία ἀνάμεσα στὸν Ἰόλαο καί τὴν Ἀλκμήνη (700-19)\* στὸν στίχο 720 ἐπανεμφανίζεται ὁ θεράπων.

(β) Στὴν IT ἡ Ἰφιγένεια μπαίνει στὸν ναό, γιὰ νὰ φέρει τὸ γράμμα πού θὰ στείλει στό Ἄργος, ἐνῶ στή σκηνή διαμείβεται ἡ συνομιλία τοῦ χοροῦ μέ τὸν Πυλάδη καί τὸ ἀνώνυμο, πρὸς τὸ παρόν, θύμα τῆς ἀνθρωποθυσίας (643-56) καί ἡ συνομιλία ἀνάμεσα στοὺς δύο ἀδελφικούς φίλους (657-722).

(γ) Στὴν Ἑλένη ἡ ἡρώιδα συνοδευόμενη ἀπὸ τὸν χορὸ ἐγκαταλείπει τὴ σκηνή, γιὰ νὰ ρωτήσῃ τὴ Θεονόη σχετικά μέ τὴν τύχη τοῦ Μενέλαου. Ὁ Μενέλαος μπαίνει στὴν ἄδεια σκηνή καί μετὰ τὴν ἐκθετική του ρήση (386-436) συνομιλεῖ μέ τὴ γερόντισσα θυρωρὸ (437-514) ὥσπου νὰ ἐπιστρέψῃ ἡ Ἑλένη μέ τὸν χορὸ.

(δ) Στὸν Αἴαντα ὁ Τεῦκρος παραγγέλλει στὴν Τέκμησσα νὰ φέρει τὸν Εὐρυσάκη κοντά στὸν νεκρὸ πατέρα του. Μετὰ ἀπὸ μιὰ πολὺστιχη ρήση τοῦ Τεύκρου (992-1039\* πρβ. τὸ σχόλιο τοῦ χοροῦ 1040 μὴ τεῖνε μακράν) καί τὸν ἀγῶνα λόγων ἀνάμεσα στὸν Τεῦκρο καί τὸν Μενέλαο, ἐμφανίζονται ἐς αὐτόν καιρὸν (1168) ἡ Τέκμησσα καί ὁ γιὸς της πού θὰ μείνουν βουβοί ὥς τὸ τέλος τοῦ ἔργου.

\* Ἀντίθετα, τὸ σύντομο διάστημα ἀπουσίας τῆς Ἥλέκτρας πού μπαίνει στό σπίτι της, γιὰ νὰ προμηθευτεῖ τὸ στεφάνι μέ τὸ ὁποῖο θὰ στεφανώσῃ τὸν καλλίνικο Ὀρέστη, σημειώνεται μέ τὴν ἀντιστροφή τοῦ χοροῦ (Εὐριπίδη Ἥλέκτρα 873-9).

42α) Τὸν παραλληλισμὸ Ἀλκίππο καί Ρήσου ἔκανε ὁ Fiedler(1914)37. Γιὰ τὴ σκηνή Ἀθηνᾶς καί Ἀλεξάνδρου βλ. Ritchie(1964)125-126\* Ebener(1966)13\* Kitto(1977)340.

43) Ἡ πρόταση μετάθεσης ἀνήκει στὸν Nikitine(1876)\* βλ. τὴ διεξοδική συζήτηση τοῦ Taplin(1977)92-98, ὅπου καί ἡ παλαιότερη σχε-

τική βιβλιογραφία. Τή μετάθεση ἀρνήθηκαν πρόσφατα ὁ Dworacki (1979) καί ὁ Thalmann (1980). Ἀπό τήν παλαιότερη βιβλιογραφία πού ὑποστηρίζει τή μετάθεση πρόσθεσε: Wecklein-Ζωμαρίδη (1891) 81, 279 καί σχόλιο στούς στίχους 530-4 (= 527-31 Page) \* Capps (1891) 10 σημ. 4 \* Kaffenberger (1911) 31 μέ σημ. 1 \* πρβ., ἀντίθετα, Wilamowitz (1914) 44 σημ. 1 καί 47. Ἐδῶ ὑπενθυμίζω ὅτι ὁ Nikitine εἶχε προτείνει τή μετάθεση τῶν στίχων 527-31 καί ὅχι 529-31, ἀλλά ὁ Sidwick (1903) καί ὁ Groeneboom (1960) ἐπισήμαναν δύο δυσκολίες: (α) Τό ἐπύ τοῦσδε τοῖς πεπραγμένους δέν ταιριάζει καθόλου μετά τόν στίχο 851 καί (β) τό καί παῖδ' μετά τό παιδί μου δέν εἶναι ἀνεκτό. Γιά τήν ἀντιμετώπιση τῆς δεύτερης ἀντίρρησης ἀπό τόν Taplin (1977) 98 βλ. παρακάτω σημ. 45.

44) Τό μόνο παράλληλο πού γνωρίζω εἶναι ἡ πρόταση τοῦ Murray γιά μετάθεση τῶν στίχων 549-57 τῶν Ἰκετίδων τοῦ Εὐριπίδη: "549-557 Adrasti fortasse versus sunt, post δεδοκέναι v. 179 legendi". Ὁ Collard στήν ὑπομνηματισμένη ἔκδοσή του (1975) δέν ἀναφέρει, ὡστόσο, τίποτε σχετικό. Εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ μικρή ἔκταση, μέσ στήν ὁποία συνήθως ἐπιχειροῦνται μεταθέσεις \* βλ. ἐνδεικτικά Καψωμένο (1972).

45) Ἡ διόρθωση πού προτείνει ὁ Taplin (1977) 98 στηρίζεται στήν τυπολογία παρόμοιων σκηνῶν, ὅπου κάποιος ἀναθέτει σ' ἓνα πρόσωπο τήν ἐκτέλεση μιᾶς ἀποστολῆς \* πρβ. π.χ. ὕμεῖς δέ: Αὔας 691, Εὐριπίδη Ἥλέκτρα 694, Τρωάδες 1265 \* σύ δέ: Ἡρακλεῖδες 340, Ἐκάβη 604, 609, Ἴων 422. Σωστά ὁ Dawe (1975) διορθώνει στόν Αὔαντα 1182 τό ὕμεῖς τε τῶν κωδίκων σέ ὕμεῖς δέ (Blaydes).

46) Ἡ διόρθωση τοῦ Broadhead (1960) σέ πορεύσομαι δέ βελτιώνει τό κείμενο.

47) Πρβ. τήν ἑξωσκηνική συνάντηση τοῦ Θεοκλύμενου καί τῆς Θεονόης στήν Ἑλένη 1370-2.

48) Ἡ πρόταση τοῦ Avery (1964) 182 ὅτι ἀπό τόν στίχο 1038 κέ. ὁ Ξέρξης φορᾷ καινούρια ροῦχα, πού τοῦ τά ἔφερε ἡ βουβή βασίλισσα ἢ κάποιον ἄλλο κωφό πρόσωπο δέν εὐσταθεῖ. Βλ. σχετικά Petrounias (1976) 24 καί 325 σημ. 86 \* Gagarin (1976) 41 καί 180 σημ. 30 \* Garvie (1978) 83 σημ. 20 \* Thalmann (1980).

49) Βλ. Wilamowitz (1914) 46 καί Groeneboom (1960) II 174.

50) Βλ. Wilamowitz (1914) 44 σημ. 2· Broadhead (1960) xxxvii· Kierdorf (1966) 79-80. Ὁ Taplin (1977) 93 ἄδικα προσπαθεῖ νά ἀποδυναμώσει αὐτήν τήν ἄποψη· εἶναι ἄλλο θέμα ἂν στόν Αἰσχύλο ἢ στήν τραγωδία γενικότερα ὑπάρχει ἐνιαία διαγραφὴ χαρακτήρων.

51) Ἔτσι καί ὁ Müller (1967) 161. Ὑπενθυμίζω ὅτι ἡ ἀρχικὴ ποινὴ πού προβλεπόταν ἦταν ὁ λιθοβολισμός (36).

52) Αὐτὴ ἡ διαπίστωση θά ἐνισχυόταν ἴσως ἀκόμη περισσότερο, ἂν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁδῆς στόν Ἑρωτα (καί κατ' ἀνάγκη στό ἀκόλουθο ἀμοιβαῖο) ἔμενε στή σκηνή ὁ Κρέων, ὅπως ὑποστήριξαν ὁ Kitto (1964) 146-147 καί 167-70, καί ὁ Ziobro (1971). Οἱ παραπάνω μελετητές ἔχουν δίκαιο, ὅταν διαπιστώνουν ὅτι δέν ὑπάρχει ρητὴ μαρτυρία γιὰ τὴν ἔξοδο καί τὴν ἐπανεμφάνιση τοῦ βασιλιᾶ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ πρέπει νά παρατηρήσουμε τὰ ἑξῆς:

(α) Καί ὁ Ἑτεοκλῆς στοὺς Ἑπτὰ ἀποχωρεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν πάροδο τοῦ ἔργου, χωρὶς νά ὑπάρχει σχετικὴ ἐνδειξη (βλ. παρακάτω).

(β) Ἡ ἐρώτηση τοῦ Κρέοντα (883) προϋποθέτει ὅτι ἄκουσε τοὺς θρήνους τῆς ἡρωίδας, ὅχι ὅμως γιατί ἦταν παρών, ἀλλὰ γιατί μπῆκε ἐκείνη τὴ στιγμή. Στόν ΟΤ ὁ βασιλιάς, πού βγαίνει μετὰ τὴν πάροδο τοῦ χοροῦ, ἀναφέρεται ἐπίσης στὰ αἰτήματα πού διατυπώθηκαν παραπάνω, μολονότι δέν ἦταν παρών. Βλ. σχετικὰ Gardiner (1974) 99 σημ. 11.

(γ) Τό ὡς εἴρηκ' ἐγὼ (886) δύσκολα μπορεῖ νά ἀναφέρεται στό σχέδιο τοῦ Κρέοντα τῶν στίχων 773-4, γιατί ἐκεῖ ὁ βασιλιάς ἀπάντησε σέ συγκεκριμένο ἐρώτημα τοῦ χοροῦ, ἐνῶ ἐδῶ γίνεται λόγος γιὰ προηγούμενη διαταγή, πού προφανῶς δόθηκε μὲς στό παλάτι. Μὲ αὐτόν τόν τρόπο ἀπαντοῦμε στήν ἀπορία τοῦ Ziobro (1971) 84 πῶς ἡ Ἀντιγόνη γνωρίζει γιὰ τόν τρόπο τῆς τιμωρίας τῆς (848-9), χωρὶς νά παρευρίσκεται στή σκηνή κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁδῆς στόν Ἑρωτα. Ἡ ἡρωίδα πρέπει νά βρισκόταν στό παλάτι δεμένη ἀπὸ τοὺς στίχους 577 κέ.· ἡ παρουσία τῆς εἶναι πολὺ πιθανό ὅτι σημειώνεται μὲ τόν στίχο 805 (τὴνδ' Ἀντιγόνην)· παρόμοιες εἰσόδους (π.χ. Ἀγαμέμνων 585-6· Εὐμενίδες 60-1· Ἴων 237) θά τίς συζητήσω παρακάτω.

(δ) Στὰ ἀμοιβαῖα πάθους, σέ ἀντίθεση μὲ τὰ ἀμοιβαῖα δράσης, ἀπουσιάζουν πρόσωπα πρωταγωνιστικά, ὅπως ὁ Κρέων· βλ. σχετικὰ Porro (1971) 257.

Ἐχει δίκαιο, ἐπομένως, ὁ Müller (1967) 176 πού δέν ἀποδέχεται τὴν παρουσία τοῦ Κρέοντα.

53) Τή συσχέτιση αυτή κάνουν π.χ.οί Schmid-Stählin(1940) III 404 σημ.1 καί ὁ Kannicht(1957) 231 σημ.1.

54) Βλ. Ziegler(1935) 2456.

55) Βλ. Lesky(1966) 144-155, ιδιαίτερα σ.150. Τή λύση τοῦ Lesky δέχεται, μέ κάποιες ἐπιφυλάξεις, ὁ Stevens(1971) σχόλιο στόν στίχο 1008 καί ὁ Erbse(1966) 290 σημ.2 ἀνεπιφύλακτα. Ἀπό τόν Lesky προέρχονται τά ἐπιχειρήματα πού ἐξέθεσα παραπάνω.

56) Ἐκτός ἀπό τό Ὁρεστεία χεῦρ ἀμφίσημο εἶναι καί τό Δελφῶν μέτα (1065)\* ὅπως παρατηρεῖ ὁ Stevens, μπορεῖ νά σημαίνει "σέ συνεργασία, μέ τή βοήθεια τῶν κατοίκων τῶν Δελφῶν" ἀλλά καί "μέ τή συμμετοχή τοῦ ἥρωα πλάι στούς ἄλλους κατοίκους τῶν Δελφῶν".

57) Γιά τή δομή τοῦ ἔργου βλ. Lee(1975), ὅπου καί παλαιότερη βιβλιογραφία.

58) Ὁ κίνδυνος προέρχεται ἀπό τήν ἐπικείμενη ἐπιστροφή τοῦ συζύγου: 808 πόσιν τρέμουσα· 834-5 ἄκρυπτα δε-/δράκαμεν πόσιν· 840 συγγνώσεταιί σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις· 869 οὐχ ᾧδε κῆδος σύν διώσεται πόσις· 990 μή φθῇ με προσβάς δῶμα καί μολῶν πόσις.

59) Ἐννοεῖ, ὅπως πολύ καλά καταλαβαίνει ὁ θεατής (πρβ. 73), τή σύλληψη τοῦ Μολοσσοῦ ἀπό τόν Μενέλαο.

60) Γιά τά ὀνόματα τῶν δραστῶν τοῦ φόνου βλ. τό ὕλικό πού συγκεντρώνει ὁ Frazer(1921) II 254 σημ.1· βλ. ἐπίσης Stevens(1971) 3 κέ· Radt(1977) 192. Τόν Ὁρέστη θεωρεῖ λαθεμένα δράστη ἡ Treu(1952) 99-100. Γιά τούς νεοτερισμούς τοῦ Εὐριπίδη στό δράμα αὐτό βλ. Garzya(1952) καί Stephanopoulos(1980) 58 κέ.

61) Βλ. Pickard-Cambridge(1968<sup>2</sup>) 145.

62) Γιά τήν πρόσκληση τοῦ Πηλέα στήν Ἀνδρομάχη βλ. παραπάνω σσ.151· γιά τήν πρόσκληση τοῦ Τειρεσία καί τοῦ βουκόλου στόν OT βλ. παραπάνω σ.150.

63) Ὁ Τειρεσίας ἔφτασε στή θήβα τήν προηγούμενη ἡμέρα (853). Αὐτός ὁ συγκεκριμένος χρονικός προσδιορισμός εἶναι, ἀπό ὅσο ξέρω, μοναδικός σέ ὁλόκληρη τήν τραγωδία.



64) Ἡ εὐχή εἴη δέ τὰ λῶστα σημειώνει προφανῶς τὴν ἔξοδο τοῦ βασιλιᾶ· πρβ. Ἑπτὰ 35 εὖ τελεεὶ θεός καί τὴν ἀποχώρηση τῶν θηβαίων πολιτῶν [βλ. σχετικὰ Taplin(1977)136-137].

65) Βλ. Taplin(1977)213: Yet these events must be those of 825-951. Οἱ ἀνάπαιστοι 969-79 δημιουργοῦν, πάντως, ἀρκετὰ προβλήματα, γιὰ τὰ ὁποῖα βλ. Taplin(1977)222-230.

66) Γιὰ ἀγγέλους πού ἔρχονται ἀπὸ μακρινούς ἐξωσκηνικούς χώρους βλ. παραπάνω σσ.142 κέ. Ἀναλύσεις τῶν ἀγγελικῶν ρήσεων βλ. στὶς ἀκόλουθες νεότερες ἐργασίες, ὅπου καί ἡ προηγούμενη σχετικὴ βιβλιογραφία: Keller(1959)· Erdmann(1964)· Di Gregorio(1967)· πρβ. ἐπίσης Bremer(1976a)· Rijksbaron(1976)· Taplin(1977)80-85.

67) Ἡ ἀγγελικὴ ρήσις θά λέγαμε ὅτι ἀποτελεῖ τὸ "ἐπικό" τμῆμα τῆς τραγωδίας· βλ. σχετικὰ Wilamowitz(1923)IV 272· Page(1938)σχόλιο στὸν στίχο 1141 τῆς Μήδειας· Kitto(1961<sup>3</sup>)208· Kannicht(1969)II 399.

68) Τίς ὑποψίες τοῦ Von der Mühl(1964) ἀντικρούουν ὁ Di Gregorio(1967)60 σημ.31 καί ὁ Taplin(1977)168 μέ σημ.1.

69) Βλ. σχετικὰ Keller(1959)55-56· Cameron(1970)· Thalmann(1978)105.

70) Ἡ πρόταση ὀβελισμοῦ τοῦ στίχου 1360 ἀπὸ τὸν Valekenaer δέν εἶναι δικαιολογημένη. Γιὰ ἐπαναλήψεις στίχων στὸν Εὐριπίδη βλ. Harsh(1937). Παρόμοιες ἐπαναλήψεις δέν εἶναι ἄγνωστες καί στοὺς ἄλλους δύο τραγικούς. Σέ δύο ἄλλα δράματα συναντοῦμε τὸ φαινόμενο ἓνα πρόσωπο νά ξαναπιάνει τὸ σημεῖο πού σταμάτησε τὸ ἴδιο ἢ κάποιον ἄλλο πρόσωπο.

Ἑπτὰ 55-6 Ἀγγελος-κατάσκοπος κληρουμένους δ' ἔλειπον, ὡς πάλῃ λαχῶν  
ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον.

375-6 Ἀγγελος-κατάσκοπος λέγοιμ' ἂν εἰδῶς εὖ τὰ νῦν ἐναντίων  
ὥς τ' ἐν πύλαις ἕκαστος εἴληχεν πάλον.  
Τραχίνιες 237-8 Λίχας ἀκτὴ τις ἔστ' Εὐβοίς, ἐνθ' ὀρίζεται

752-4 Ὑλλος βωμούς τέλη τ' ἔγκαρπα Κηναῖψ Διὺ.  
ἀκτὴ τις ἀμφύκλυστος Εὐβοίας ἄκρον  
Κήναιδόν ἐστιν, ἐνθα πατρώψ Διὺ  
βωμούς ὀρίζει τεμενίαν τε φυλλάδα.

71) Lesky (1977).

72) Erbse (1979) 135-136.

73) Cropp (1980). Τό σώριασμα στό ἔδαφος ἑνός προσώπου ἀπό ὑπερβολική θλίψη εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο· βλ. σχετικά Petersen (1915) 366· Romilly (1961) 80 κέ· Steidle (1966) 135 καί (1968) 45-46.

74) Βλ. Krenn (1971) 174 καί Erbse (1979) 127.

75) Πρβ. Luppe (1977).

76) Zuntz (1972) 52. Τήν ὕπαρξη χάσματος ἀρνεῖται καί ὁ Mastronarde (1978) 116 σημ. 46.

77) Βλ. π.χ. Stoessl (1956) 215· Lesky (1972<sup>3</sup>) 356 καί (1977) 231-232· Στεφανῆ (1977-78) 219.

78) Erbse (1979) 132-133· Guerrini (1973) 54.

79) Lesky (1972<sup>3</sup>) 337.

80) Ἔτσι ὁ Στεφανῆς (1977-78) 220, ὁ ὁποῖος ὀρθά δέ θεωρεῖ φθαρμένο τό βροτεῖων: "ἄρχισαν τίς προφητεῖες (ἔφραζον Stephanis: ἔσφαζον codd.), δέν δίστασαν, ἀλλά ἄφηναν ἀμέσως νά ἀκουστεῖ ὅτι τό αἷμα ἀπό ἀνθρώπινους λαιμούς, τῶν μαχητῶν, θά πάει πρίμα". Ἐδῶ θυμίζω πόσο παραπλανητικός ἦταν ὁ πληθυντικός στήν περίπτωση τοῦ OT, ὅπου γίνεται λόγος γιά περισσότερους ἀπό ἕναν δράστες τοῦ φόνου τοῦ Λαίου. Τό γεγονός ὅτι στούς Ἡρακλεῖδες τό θέμα τῆς Μακαρίας μένει γιά τήν Ἀλκμήνη μετέωρο προσφέρει στήν ἡρώίδα τήν εὐκαιρία νά ἀπολαύσει τήν ἐκδίκησή της, χωρίς νά γνωρίζει ὅτι ἡ χαρά της γιά τήν τιμωρία τοῦ Εὐρυσθέα ἐξαγοράστηκε μέ τό αἷμα τῆς ἐγγονῆς της, ὅπως οἱ Ἕλληνες στίς Τρωάδες δέ γνωρίζουν τίς περιπέτειες πού τούς περιμένουν κατά τό ταξίδι τοῦ νόστου. Στίς Τρωάδες συναντοῦμε ἀκόμη ἕναν παρόμοιο μετεωρισμό ἀλλά μικρότερης κλίμακας. Ἡ Ἑκάβη δέν καταλαβαίνει τά λόγια τοῦ Ταλθύβιου σχετικά μέ τήν τύχη τῆς Πολυξένης (268, 270) καί μόνο στούς στίχους 624-5 ἀναγνωρίζει τό πραγματικό τους νόημα.

81) Σ' αὐτήν, ὅπως εἶδαμε, ἀναφέρονται οἱ αἰνιγματικοί στίχοι 819-22· τήν ἀντίρρηση τοῦ Wilamowitz (1935) I 85 ὅτι ἡ Μακαρία δέν

πεθαίνει ὅπως ζήτησε καί ὅπως τῆς τό ὑποσχέθηκαν σέ χέρια γυναικῶν ἀλλά μάντεων τήν ἀνασκευάζει ὁ Erbse(1979)129 μέ τή σκέψη ὅτι τό ἀφύεσαν εἶναι ἐνεργητικό διάμεσο.

82) Ἀργοπορημένη θυσία τῆς Μακαρίας δέχονται ὁ Guzzo(1960) καί ὁ Erbse(1979). Ἀντίθετα, ὁ Stoessl(1956)214 ἰσχυρίζεται ὅτι ἀνακάλυψε τόν ἀκόλουθο δραματουργικό νόμο: "Κάθε φορά πού στόν Εὐριπίδη προσφέρεται αὐτόβουλα κάποιον θύμα, ἡ πραγματοποίηση τῆς θυσίας ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετά τήν προσφορά". Ὁ Stoessl ὅμως δέν ἔλαβε ὑπόψη του ὅτι στίς ὑπόλοιπες περιπτώσεις αὐτοθυσίας δέν ἀκολουθεῖ ἡ ἀφιξη ἐνός νέου προσώπου ὅπως ἐδῶ ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ὑλλου. Ἡ ἀφιξη τοῦ Ὑλλου δέν εἶναι τό πρῶτο εὐοίωνο σημάδι πού ἀκολουθεῖ τή θυσία τῆς Μακαρίας [Stoessl(1956)215· Guerrini(1973)56] ἀλλά ἡ πρώτη εὐοίωνα ἔνδειξη ἀπό τή στιγμή πού ἡ Μακαρία δέχτηκε νά προσφέρει τή ζωή της. Βλ. σχετικά Zuntz(1972)52 καί Erbse(1979)131-132.

83) Ὁ στίχος 1183 ὧ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν εἶναι ἀμφίσημος: μπορεῖ νά σημαίνει τύφλωση, ἀλλά συνήθως δηλώνει θάνατο· βλ. καί τό ἀρχαῖο σχόλιο: εὖ πεπλαγίσται ὁ λόγος ὡς τήν πῆρσιν αἰνιττομένου, ἀλλ' ἐπὶ τόν θάνατον αὐτῷ ὁ λόγος.

84) Βλ. Lachawitz(1936)36.

85) Οἱ στίχοι 489-502 ἀποδίδονται στόν χορό ἀπό τοῦς Fraenkel(1950)II 252-253· Srebrny(1964)44-47· Taplin(1977)294-297· μέ ἐπιφυλάξεις ἡ Kaimio(1970)162 σημ.4. Ἀντίθετοι ὁ Vickers(1973)359 καί 428 σημ.15· ὁ Scott(1978) καί, μέ ἐπιφυλάξεις, ὁ Bond(1981)128. Τήν παράδοση ἀκολουθοῦν οἱ Denniston-Page(1957) καί Page(1972) καθώς καί ὁ Καψωμένος(1977)56-63. Ἡ ἀπόδοση τῶν στίχων 489-502 στήν Κλυταιμήστρα, τόν χορό καί τόν φύλακα ἀπό τόν Fox(1909) εἶναι τελείως αὐθαίρετη.

86) Βλ. Scott(1978)261 σημ.10. Ἐδῶ πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι οἱ ἀγγελίες στίς Χοηφόρες 10 κέ. καί τόν Προμηθεά 114 κέ. ὑποχρεωτικά γίνονται ἀπό τόν ὑποκριτή, γιατί ἀφοροῦν τήν ἀφιξη τοῦ χοροῦ στόν σκηνικό χῶρο. Στά ὑπόλοιπα παραδείγματα τοῦ Scott τό πρόσωπο πού προβαίνει στήν ἀναγγελία συζητᾶ στή συνέχεια μέ τόν νεοφερμένο.

87) Βλ. Scott(1978)267 σημ.21.

88) Έτσι ο Taplin(1972)91.

89) Έτσι ο Scott(1978)260.

90)Βλ. Taplin(1972)91 και (1977)297-298.

91)Βλ. Bond(1981)128.

92)Γιά τή χρήση τοῦ πληθυντικοῦ στόν Αἰσχύλο βλ. Kaimio(1970)152.

93)Πρβ. Ίωνα 236 μέ τή σημείωση τοῦ Owen(1939) γιά τήν εἴσοδο τῆς Κρέουσας.

94)Τό χορικό δέν τό ἐκτελεῖ ὁ χορός τῶν κυνηγῶν, ὅπως δέχεται ὁ Murray στήν ἔκδοσή του (1902) βλ. σχετικά Barrett(1964)368 καί Kaimio(1970)13 σημ.3.

95)Τό χωρίο 1510-31 ὑπερασπίζεται κατά τοῦ Kirchhoff ὁ Fiedler (1914)51 μέ σημ.1.

96)Γιά τίς θεματικές καί μορφολογικές ὁμοιότητες τῶν δύο τραγωδιῶν βλ. Matthiessen(1964)53 κέ.

97)Βλ. σχετικά Fiedler(1914)80-94· Kranz(1933)209· Taplin(1977)323 κέ.

98) Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό πτώμα τῆς Πολυξένης παραμένει στό στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων σύμφωνα μέ ρητές ὁδηγίες τῆς Ἑκάβης (604-8 καί 726-8), ἐνῶ ἀνάμεσα στήν ἔξοδο τοῦ Ἀστυάνακτα καί τή μεταφορά τοῦ πτώματός του μεσολαβεῖ ὁ ἀγώνας λόγων τῆς Ἑκάβης μέ τήν Ἑλένη (906-1032) πλαισιωμένος ἀπό στάσιμα. Ἔχει ὑποστηριχτεῖ [πρβ. Lee(1976)xxii] ὅτι ἡ παρεμβολή τοῦ ἀγῶνα ἀποσκοπεῖ σέ μιά βραχυπρόθεσμη παύση στήν παρουσίαση τῶν ἀλλεπάλληλων πληγμάτων πού δέχεται ἡ ἡρώιδα. Ὡστόσο, ἡ ἀτελέσφορη προσπάθεια τῆς Ἑκάβης ἀποτελεῖ ἐπίσης ἓνα πλῆγμα, διαφορετικῆς, βέβαια, τάξεως, πού ἐρχεται νά συμπληρώσει τά προηγούμενα. Ἡ μεταφορά τοῦ πτώματος κλιμακώνει τήν ὀδύνη, καθῶς μέ τήν ἐξόντωση ὅλων τῶν ἀρρένων μελῶν τῆς οἰκογένειας τοῦ Πριάμου ἐκμηδενίζεται ὀριστικά ἡ πολιτική ὑπαρξη τῆς Τροίας καί ἐξαφανίζεται κάθε ἐλπίδα γιά μελλοντική ἀνασυγκρότησή της. Βλ. σχετικά Post(1951)144 καί Neitzel(1967)62.

99)Βλ. Friedländer(1969)118 καί Matthiessen(1964)148.



100) Βλ. Kranz (1933) 162\* Kannicht (1957) 243.

101) Βλ. Taplin (1977) 308 κέ.

102) Ὁ Lachawitz (1963) 51 παρατηρεῖ: "Μέ τό ἐπιβραδυντικό του ἀποτέλεσμα...τό στάσιμό μας ἴσως καλύπτει τό χρονικό διάστημα, πού ἡ Κλυταιμῆστρα, ἀφοῦ ἀκολούθησε τόν σύζυγό της στό παλάτι, τό χρησιμοποιεῖ γιά νά ἐτοιμάσει μέ τή βοήθεια τῶν θεραπαινίδων τό γεῦμα καί τό λουτρό". Πρόκειται γιά ἀπλές εἰκασίες πού δέ στηρίζονται στό κείμενο. Πρβ. τόν παρόμοιο προγραμματισμό δράσης ἀπό τόν Ἡρακλῆ στό ὁμώνυμο δράμα τοῦ Εὐριπίδη (606-9):

εἴμ' ἔσω δόμων  
χρόνῳ δ' ἀνελθὼν ἐξ ἀνηλίων μυχῶν  
Ἄιδου Κόρης τ' ἔνερθεν, οὐκ ἀτιμάσω  
θεοὺς προσειπεῖν πρῶτα τοὺς κατὰ στέγας.

103) Γιά τή συνάντηση τῶν δύο γυναικῶν βλ. Reinhardt (1949) 98-99.

104) Γι' αὐτά τὰ ἄστροφα κομμάτια βλ. Taplin (1977) 225-226.

105) Τίς ὁμοιότητες τίς ἐπесήμανε πρόσφατα καί ἡ Meridor (1975), ἡ ὁποία τίς ἀποδίδει σέ ἐπανάληψη τῆς Ὁρέστειας. Βλ. καί Matthiesen (1964) 157. Οἱ ὁμοιότητες ὅμως ὀφείλονται πιθανότατα σέ μιά τυπολογία σκηνῶν φόνου, ὅπως θά δείξουμε.

106) Τήν ἀπελπιστική κατάσταση τοῦ βασιλιᾶ προδίδουν τά ἀλλεπάλληλα ἐπιφωνήματα καί οἱ ἀπεγνωσμένες ἐρωτηματικές προτάσεις: 1056-7, 1059-60, 1066, 1069, 1071 κέ., 1076 κέ., 1080, 1096-7. Γιά τή ρήση τοῦ Πολυμήστορα βλ. Schmid-Stählin (1940) III 472\* Treu (1952) 111\* Erdmann (1964) 92 σημ.1.

107) Ὁ ποιητής δέν καθυστερεῖ καθόλου στή δολοφονία τοῦ Αἰγίσθου\* βλ. 989 Αἰγίσθου γάρ οὐ λέγω μόρον.

108) Βλ. Gellie (1972) 126.

109) Στόν Ἀγαμέμνονα παραπέμπει καί ὁ Kells (1973) σχόλιο στοὺς στίχους.

110) Δέν γνωρίζουμε πότε καί ἀπό ποιόν προσκλήθηκε. Ἡ ἀναφορά του ἀπό τήν Ἡλέκτρα (1403) προετοιμάζει τόν θεατὴ γιά τήν ἄφιξή του.

111) Ὁ Χουρμουζιάδης (1980) 197 σχολιάζει τή σκηνή ὡς ἑξῆς: "Πουθενά αὐτή ἡ ἀδυναμία δέ λειτουργεῖ τόσο καθοριστικά ὅσο στὸν Ἀγαμέμνονα καί στὴ Μήδεια, ὅπου ὁ χορός (στό ἓνα γερόντων, στό ἄλλο γυναικῶν) γεμάτος ἀποτροπιασμό ὁρμᾷ πρὸς τὴν πόρτα τοῦ κτίσματος, ἀλλὰ σταματᾷ ἔξω ἀπὸ αὐτὴν ἀνίσχυρος, ἐπειδὴ τὰ γεγονότα πού καθορίζονται ἀπὸ τὴ συμπεριφορὰ τῶν κύριων ἡρώων πρέπει νὰ ἀκολουθήσουν τὴν ἀναπότρεπτη πορεία τους". Ὁ Murray (1946<sup>2</sup>) 123 καί ὁ Matthiessen (1964) 153 μέ σημ.1 πιστεύουν ὅτι στὴ Μήδεια ὁ χορός βρίσκει τὴν πόρτα κλειδωμένη.

112) Βλ. σχετικά Hodler (1956) 179-181.

113) Μερικοὶ μελετητές, ὅπως ὁ Neitzel (1967) 41, ὁ Pohlenz (1954<sup>2</sup>) I 311, ὁ Kannicht (1957) 197 σημ.1, ὁ Burton (1980) 31 καί ὁ Bond (1981) xviii καί 263-264 πιστεύουν ὅτι τὸ χαρούμενο τραγούδι τοῦ χοροῦ πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφή θυμίζει τὴ σοφὴ τέχνη τῆς "παρέκτασης" [βλ. σχετικά Fiedler (1914) 69 κέ.]. Ὡστόσο, ὑφίσταται μιὰ σημαντική διαφορά: ἡ μανία τοῦ ἥρωα πού ἀνατρέπει τὴν εὐφρόσυνη ἀτμόσφαιρα δέν ὀφείλεται σὲ ὑπαιτιότητα τοῦ Ἡρακλῆ, ἀλλὰ ἐπιβάλλεται παράλογα καί ἀναιτιολόγητα ἀπὸ ἔξω· βλ. πρόχειρα Lesky (1964a) 542 σημ.1.

114) Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἐδῶ ἡ κραυγὴ προέρχεται ἀπὸ ἓνα πρόσωπο πού τελικὰ θά ἐπιζήσει, ἐνῶ στὰ ὑπόλοιπα δράματα πρόκειται γιὰ τὴν κραυγὴ τοῦ θύματος.

115) Πρβ. Κύκλωπα 663 ὦμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας· 664 ὦμοι μάλ', ὡς ὑβρίσμεθ', ὡς ὀλώλαμεν.

116) Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτό βλ. Valgiglio (1966) 53 κέ.· Κατσούρης (1975). Τὴν αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντα πού πραγματοποιεῖται στὴ σκηνή δέ τὴ συζητῶ ἐδῶ. Γιὰ τὰ δύσκολα σκηνοθετικά προβλήματα τῆς βλ. Joerden (1960) 67-72· Arnott (1962) 131-133· Lesky (1972<sup>3</sup>) 191.

117) Μαζί της μπαίνει στό σπίτι καί ὁ Ὑλλος, παρόλο πού δέν ὑπάρχει ρητὴ ἔνδειξη στό κείμενο. Οἱ στίχοι 927-9 μᾶς βεβαιώνουν γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Ὑλλου στό σπίτι κατὰ τὴν αὐτοκτονία τῆς μητέρας του· πρβ. καί 901-2. Βλ. σχετικά Καψωμένο (1977) 69-71.

118) Βλ. Kiefer (1909) 95· Barrett (1964) σχόλιο στοὺς στίχους· πρβ.

Kannicht(1969)II σχόλιο στόν στίχο 200.

119)Βλ.Barrett(1964) σχόλιο στους στίχους καί Di Gregorio(1967) 31\* πρβ. ήδη τό ἀρχαῖο σχόλιο: τινές βούλονται τήν τροφόν ἔσῳθεν ταῦτα λέγειν.

120)Dignan(1905)20\* Graeber(1911)42\* Sneller(1949)55\* Lachawitz(1963)71\* βλ. πρόσφατα Griffith(1977)124, χωρίς προσαγωγή ἐπιχειρημάτων. Ὁ Holzapfel(1914)13 προτείνει μιᾶ μικτή λύση: ὁ Ἑτεοκλῆς ἀποσύρεται, γιά νά μήν τόν δεῖ ὁ χορός, ἀλλά ἀκούει τήν πάροδο.

121)Taplin(1977)140-141\* βλ.Verrall(1887)xiii\* Groeneboom(1938) 7\* Pohlenz(1954<sup>2</sup>)88\* Gagarin(1976)153.

122)Βλ. σχετικά Lachawitz(1963)18, ὁ ὁποῖος ἄδικα ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ Fraenkel(1950)II 26. Καί στόν Αἴαντα πρέπει νά δεχτοῦμε κάποιο χρονικό διάστημα ἀνάμεσα στόν πρόλογο καί στήν πάροδο, ὥστε νά προλάβει ὁ Ὀδυσσεύς νά ἐνημερώσει τοὺς Ἕλληνες (πρβ. καί τά λόγια τῆς Ἀθηνᾶς 66-7). Ὁ χορός ἔρχεται στή σκηνή, γιά νά πληροφορηθεῖ κατὰ πόσο ἀληθεύουν οἱ φῆμες πού ἔχει διασπείρει ὁ Ὀδυσσεύς (148-50).

123)Τήν ἀπουσία τῆς βασίλισσας ἀπό τή σκηνή δέχονται ὁ Dignan (1905)26 σημ45, ὅπου παλαιότερη βιβλιογραφία\* Fraenkel(1950)II σχόλιο στους στίχους 83 κέ.\* Lesky(1972<sup>3</sup>)117\* Vetta(1976)\* Taplin(1977) 280 κέ. Ἀντίθετοι οἱ: Capps(1891)23\* Richter(1892)136-137\* Holzapfel(1914)19\* Richter(1934)15\* Musenides(1937)130\* Murray(1940) 209\* Denniston-Page(1957) σχόλιο στους στίχους 83 κέ.\* Srebrny(1964) 43\* Lachawitz(1963)19 σημ.1\* Dingel(1967)59\* Petrounias(1976)155 καί 384 σημ.599\* Καψωμένος(1977)48-53.

124)Βλ.Taplin(1972)89-94 καί (1977)280-285. Πρβ.καί Winniczuk (1972), ἡ ὁποία ἐξετάζει τή λειτουργία τῆς σιωπῆς στό ἀρχαῖο θέατρο, ἀλλά δέν ἀναφέρεται στήν περίπτωση τῆς Κλυταιμῆστρας.

125)Αὐτή τή σκέψη κάνει π.χ. ὁ Enger(1895<sup>3</sup>)15.

126)Βλ.Denniston-Page(1957) σχόλιο στόν στίχο 87: "ἡ βασίλισσα στέλνει κήρυκες (πρβ. Ὀδύσεια 20.276 κέ.) σέ ὅλη τήν πόλη προστάζοντας θυσίες". Ὁ Vetta(1976)111-112 παρατηρεῖ ὅτι ἀποτελεῖ συνηθισμέ-

νο φαινόμενο ὁ χορός νά ἀναφέρεται σέ ἐξωσκηνικά γεγονότα ἢ καταστάσεις, ὅταν μπαίνει στή σκηνή.

127) Βλ. Kühner-Gerth I 99, 6\* πρβ. Vetta (1976) 112-113 καί 112 σημ.9.

128) Vetta (1976) 114-115.

129) Βλ. Vetta (1976) 115-116 καί 116 σημ.27, ὅπου ἀποδυναμώνονται ὀρθά οἱ ἀντιρρήσεις τῶν Schadewaldt (1926) 62 σημ.2\* Denniston-Page (1957) σχόλιο στούς στίχους 83 κέ. καί Thomson (1966) II σχόλιο στόν στίχο 59. Παρόμοιες ἀντιρρήσεις σχετικά μέ τήν ἀποστροφή σέ ἀπὸν πρόσωπο πρόβαλλε πρόσφατα ὁ Καψωμένος (1977) 52. Μολονότι δέν ἀπαντᾷ σέ πάροδο, εἶναι χαρακτηριστική ἡ ἀποστροφή τοῦ χοροῦ πρὸς τὸν ἀπὸν-τα Ὀρέστη στίς Χοηφόρες 827-37. Λαθεμένα ὁ Schmidt (1971) 14 συσχετίζει τήν ὑποτιθέμενη παρουσία τῆς Κλυταιμῆστρας μέ τή σιωπηλή παρουσία τῆς Δηιάνειρας στήν πάροδο τῶν Τραχινίων, γιατί ἐκεῖ προλογίζει τό ἔργο ἡ ἡρώιδα (βλ. ἐπιχείρημα ε).

130) Βλ. Fraenkel (1950) σχόλιο στόν στίχο 258 καί Vetta (1976) 115 σημ.25.

131) Βλ. Kannicht (1957) 335 καί (1969) II σχόλιο στούς στίχους 164-251\* Schmidt (1971) 14-15\* Taplin (1977) 283-284.

132) Οἱ Denniston-Page (1957) σχόλιο στόν στίχο 258 πιστεύουν ὅτι ἡ χρήση τοῦ ἦκω προϋποθέτει τήν προηγούμενη παρουσία κάποιου προσώπου στή σκηνή, δηλαδή τῆς Κλυταιμῆστρας, ἀλλά δέν ἔχουν δίκαιο\* βλ. σχετικά Vetta (1976) 119 σημ.41\* Taplin (1977) 281-282.

133) Τήν παρουσία του ὑποστηρίζει ὁ Detscheff (1904) 42.

134) Βλ. Holzapfel (1914) 14\* Nestle (1930) 70\* Kamerbeck (1967) σχόλιο στόν στίχο 216\* Schmidt (1973) 133 μέ σημ.16.

135) Εἶναι λαθεμένος ὁ συγχρονισμός πού ἐπιχειρεῖ ὁ Joerden (1960) 47 ἀνάμεσα στήν ἀπαγορευτική διαταγή τοῦ Κρέοντα (162 κέ.) καί τῇ συμβολικῇ ταφῇ πού πραγματοποιεῖ ἡ Ἀντιγόνη.

136) Τό ἐν μακρῷ χρόνῳ (306) προκάλεσε ἀρκετές δυσκολίες, μέ ἀποτελεσμα νά προταθοῦν διάφορες διορθώσεις [βλ. σχετικά Platnauer (1938) στόν στίχο].



137) Σέ τέσσερα δράματα ὁ χορός αἰτιολογεῖ τήν παρουσία του μέ ἀναφορά σέ κάποια κραυγή πού ἀκούστηκε στόν ἐξωσκηνικό χῶρο.

Μήδεια 132: ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δέ βοάν.

Ἡρακλεῖδες 73-4: ἔα ἔα· τίς ἡ βοή βωμοῦ πέλας / ἔστηκε;

Τρωάδες 153: Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δέ θωῦσσεis;

Ἑλένη 185: ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον.

138) Βλ. Lachawitz (1963) 131 καί Aichele (1966) 32, ὁ ὁποῖος ἀκολουθώντας διαφορετικό δρόμο, καταλήγει στό συμπέρασμα: "Ἡ πάροδος σπάνια 'καλύπτει' ἐξωσκηνικό χρόνο".

139) Τό κριτήριο αὐτό προτείνει ὁ Aichele (1966) 17.

140) Πρβ. Collard (1975) σχόλιο στούς στίχους 365-80: "Ἡ ὥδή ἀνήκει στά συντομότερα στάσιμα πού ἀπαντοῦν στήν τραγωδία, ἀλλά μέ τυπικό τρόπο γεφυρώνει ἓνα μεγάλο δραματικό διάλειμμα".

141) Βλ. Holzapfel (1914) 25 σημ. 2 καί Aichele (1966) 20.

142) Πρβ. Aichele (1966) 31.

143) Lachawitz (1963) 78.

144) Βλ. Romilly (1971) 69.

145) Βλ. σχετικά Kranz (1933) 136\* Hölzle (1934) 75 μέ σημ. 175\* Hiltbrunner (1950) 14 σημ. 21\* Rode (1965) 99 σημ. 1. Γιά τήν τυπολογία τῆς προσευχῆς βλ. Norden (1913) 151-152.

146) Holzapfel (1914) 38\* Lachawitz (1963) 124.

147) Αὐτός εἶναι ὁ λόγος τῆς δωδεκαήμερης ἀπουσίας τοῦ Δία στούς Αἰθίοπες στό Α τῆς Ἰλιάδας· διαφορετικά, ἡ θέτις πού ξεκινᾷ ἀπό τήν Τροία θά συναντοῦσε ἀ μέ σως τόν Δία στόν Ὀλυμπο. Βλ. σχετικά Latacz (1981).

148) Τή συμβολή τοῦ χοροῦ στήν ἐνότητα τοῦ χώρου ὑπογραμμίζουν καί σύγχρονοι μελετητές, ὅπως ὁ Bremer (1976a) 30-33.

149) Τό παράθεμα ἀπό τήν ἔκδοση τοῦ Wölflfel (1967) II 307.

150) Πρβ. Becker (1950) 47 καί κυρίως Seeck (1972) 204-205: "Ἡ σχέ-

ση τοῦ χοροῦ μέ τόν χρόνο εἶναι πολυσήμαντη, γιατί ὁ χορός δέν ὑπάγεται οὔτε στόν παροντικό χρόνο δράσης οὔτε σέ μιᾶ ὑπερβατική διάρκεια, ἀλλά συμμετέχει καί στίς δύο μορφές χρόνου καί ταυτόχρονα ἀνήκει σ' ἓνα τρίτο εἶδος χρόνου πού δέν ἰσχύει γιά τήν τραγωδία ὡς σύνολο ἀλλά μόνο γιά τόν χορό".

151)Βλ. σχετικά Landfester(1977)255-258, ὁ ὁποῖος ἀρνεῖται ὁποιαδήποτε ἐπίδραση.

152) Ἀποκαλυπτική εἶναι ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἡ διατύπωση τοῦ Taplin(1977)291: "The continuous presence of the chorus and the lack of vacant-stage act divisions do not allow specific lapses of time during the course of a Greek Tragedy; or even if they do not forbid them, they do not occur.

153)Τήν πάροδο τοῦ χρόνου δέχονται ὁ Weissinger(1940)37-38 καί ὁ Taplin(1977)291· ἀναιτιολόγητα τήν ἀμφισβητεῖ ὁ Hunter(1979)29 σημ.36.

154)Γιά ρητές ἀναφορές χρόνου στήν ἀρχή μιᾶς τραγωδίας βλ. παραπάνω σ. 261 σημ. 61.

155)Πρβ. Conrad(1915)28-29 καί Andrieu(1954)68.