

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ
ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ:
ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΠΕΡΣΑΙ*

ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ

Καθηγητής Άρχ. Έλλην. Φιλολογίας,
Παν/μιο Ίωαννίνων

Όπως είναι γνωστόν, οί Πέρσες του Αισχύλου είναι τὸ πρῶτο δραματικὸ κείμενο ποὺ μᾶς διασώζεται. Διδάχθηκε τὸ 472 π.Χ. στὰ Μεγὰλα Διονύσια, σὲ μία τριλογία ποὺ περιελάμβανε ἀκόμη τὰ ἔργα *Φινεύς* καὶ *Γλαῦκος Ποτνιεύς*, μὲ τοὺς Πέρσες στὴν δευτέρη θέση, καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα *Προμηθεΐα*, πιθανώτατα τὸν ἐπονομαζόμενο *Πυρκαεΐα*. Ὁ Αἰσχύλος βάσιμα θεωρεῖται ὁ δημιουργὸς τῆς τραγωδίας¹, ἰδιαίτερα μὲ τὴν προσθήκη τοῦ δευτέρου ὑποκριτοῦ καὶ τὴν εἰσαγωγή πολλῶν θεματικῶν καὶ δομικῶν στοιχείων.

Ὁ τίτλος τῆς ἐργασίας αὐτῆς ἔχει σχέση μὲ μία τεχνικὴ τῆς δραματικῆς τέχνης τοῦ ποιητοῦ ποὺ ἐλάχιστα ἔχει ἀναδειχθῆ.

Ἡ βασικὴ τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ κινηματογράφος (καὶ κατ' ἐπέκταση ἡ τηλεόραση καὶ γενικώτερα οἱ κινητικο-εικονιστικὲς τέχνες), ὅπως ὅλοι γνωρίζομε, εἶναι ἡ εἰκόνα ἢ ὁ συνδυασμὸς εἰκόνας καὶ λόγου. Οἱ ἀρχαῖοι δραματοῦργοί, ἔχοντας συνείδηση τῆς ἀποτελεσματικότητάς αὐτῆς στὴν πρόσληψη τοῦ ἐκάστοτε ἔργου

* Σὲ συντομώτερη μορφή τὸ θέμα αὐτὸ παρουσιάσθηκε στὸ σεμινάριο ποὺ διοργανώθηκε ἀπὸ τὸν Τομέα Κλασικῆς Φιλολογίας τὸ ἔτος 2007, καθὼς ἐπίσης καὶ στὸ συμπόσιο ποὺ ἔγινε στὴν Θεσσαλονίκη τὸ 2007 ἀπὸ τοὺς διδάσκοντες καὶ τοὺς σπουδαστές τοῦ Ε.Α.Π. τῆς εἰδικότητάς ΕΑΠ 31 “Ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ Θέατρο”.

1. Βλ. γι' αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ βιβλίον τοῦ G. Murray, *Αἰσχύλος. Ὁ δημιουργὸς τῆς Τραγωδίας*, μετάφραση Β.Γ. Μανδηλαρά, Ἀθήνα 1989.

και του νοήματός του², έδωσαν ιδιαίτερη σημασία σε αυτό. Ἡ ὄψις, παρ' ὄλο πού για τόν Ἀριστοτέλη ἔχει δευτερεύουσα σημασία³ για τήν σύνθεση ἑνός δράματος (πρωταρχικό θεωρεῖται ὁ «μῦθος»), εἶναι ἐν τούτοις, σύμφωνα πάντοτε μέ τόν Σταγειρίτη φιλόσοφο, «*ψυχαγωγικόν*» (ἄγει, διαμορφώνει τήν ψυχική, συναισθηματική διάθεση τῶν θεατῶν) και εἶναι ἔργο ὄχι τῆς ποιητικῆς, ἀλλά τοῦ σκευοποιού⁴, δηλαδή τοῦ σκηνοθέτη, θά λέγαμε μέ τήν σημερινή θεατρική ὀρολογία, και ὡς τέτοια παίζει καθοριστικό ρόλο, μέ τὰ σημερινά κυρίως δεδομένα, για τήν ἐπιτυχία μιᾶς παράστασης. Ἡ ὄψις ἀναφέρεται στό θέαμα, εἶναι δηλαδή ὄ,τι προβαλλεται πρό τῶν ὀμμάτων τοῦ θεατῆ. Ὡστόσο, πέραν αὐτῶν τῶν ἐξωτερικῶν, ὀπως θά τίς χαρακτηρίζαμε, εἰκόνων, ὑπάρχουν ὀί εἰκόνες πού σχηματίζονται εἶτε περιγραφικά εἶτε ὑπαινικτικά στό μυαλό ὀσων παρακολουθοῦν ἑνα ἔργο και συμπληρώνουν τήν ἐξωτερικήν ὀψιν.⁵ Αὐτό

2. Ὡπως σημειώνει ἡ E. Hall (*Aeschylus' Persians*, Warminster 1996, σ. 20) "the visual dimension affected the meaning of the text". Βλ. και τὰ σχετικά ὑποκεφάλαια Visual and Aural Dimensions και Imagery στίς σελίδες 19-20 και 21-22. Βλ. επίσης τὰ ὀσα ἐνδιαφέροντα ἐπισημαίνει γι' αὐτό τὸ θέμα ὀ Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, στό ὑποκεφάλαιο "Visual meaning", στίς σελίδες 12-28. Ὡ Πετροῦνιας επίσης παρατηρεῖ ὀτι ὀ Αἰσχύλος «μέσω τῆς εἰκονιστικῆς γλώσσας ἐρμηνεύει τήν πραγματικότητα» και ὀτι μέ τήν σχέση μεταξύ εἰκόνας και πράγματος δίνει ὀ ποιητής δύο ἐρμηνείες: μία «ἐπιφανειακή», δηλαδή μία σε πρώτο ἐπίπεδο, πού βασίζεται στό πραγματικά γεγονότα, και μία βαθύτερη, ἀπροσδόκητη ἐρμηνευτική νοηματοδότηση τοῦ κόσμου (βλ. Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, HYPOMNEMATA 48, Göttingen 1976, σ. 300, ὀπον μπορεῖ κανεῖς νά ἰδῆ τὰ ἀξιοσημεῖωτα συμπεράσματα τοῦ συγγραφέα).
3. Βλ. *περὶ Ποιητικῆς*, 1450 b 16-20: «ἡ δὲ ὀψις ψυχαγωγικόν μέν, ἀτεχνότατον δὲ και ἡκιστα οἰκειόν τῆς ποιητικῆς· ἡ γάρ τῆς τραγωδίας δύναμις και ἄνευ ἀγῶνος και ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τήν ἀπεργασίαν τῶν ὀψων ἡ τοῦ σκευοποιού τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.»
4. ἔνθ' ἄν.
5. Ὡ Τάσος Λιγνάδης τὸ ὀνομάζει "ἐσωτερική ὀψις" (βλ. *Τὸ Ζῶον και τὸ Τέρας Ποιητική και Ὡποκριτική λειτουργία τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος*, Ἀθήνα 1988, 138 κ.έ.). Εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον νά σημειώσωμε ὀτι σύγχρονοι ἐπιστημονικές ἐρευνες στήν λειτουργία τοῦ ἀνθρώπινου ἐγκεφάλου μέ τήν βοήθεια μαγνητικῆς τομογραφίας, πού ἀνιχνεύουν και φωτογραφίζουν τήν ροή τοῦ αἵματος στό δραστηριοποιούμενα μέρη τοῦ ἐγκεφάλου, ἀπεδείξαν ὀτι ἡ ὀραση ἡ ἡ νόηση τῶν ἰδίων εἰκόνων ἐνεργοποιεῖ τοῦς ἰδίους νευρῶνες. Μέ ἀλλά λόγια τὸ νά σχηματίζη κάποιος μιᾶ νοητῆ εἰκόνα στό μυαλό του ἔχει τὸ

τὸ στοιχείο τὸ συναντοῦμε σὲ ὄλους τοὺς τραγικοὺς ποιητές, ἰδιαίτερα στὶς ἀγγελικὲς ρήσεις⁶, πολὺ περισσότερο ὁμως στὸν Αἰσχύλο⁷. Ἐδῶ, συχνὰ ἡ ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων εἶναι τέτοια ποὺ μοιάζει μὲ τὴν ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων στὴν κινηματογραφικὴ ταινία.

Λόγω τῆς εὐρύτητας τοῦ θέματος θὰ περιορισθοῦμε ἐνδεικτικὰ καὶ μόνον στοὺς *Πέρσες*.

Εἶναι ἴσως περιττὸ νὰ ἐπαναλάβουμε τὸ κοσμοεἰδωλο τοῦ Αἰσχύλου, τῆς Θεοδικίας, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀλληλουχία: κόρος - ὕβρις - ἄτη - πάθος - μάθος.

Ἡ κατοχή, σὲ ὑπερβολικὸ βαθμὸ, πλοῦτου καὶ (στρατιωτικῆς) ἰσχύος ὁδηγεῖ στό «ὑπέρολμον ἄνδρὸς φρόνημα», δηλαδή στὴν ὕβριν καί, ἐν συνεχείᾳ, στὴν ἄτην, ἡ ὁποία *δολόμητις* καὶ *φιλόφρων* τὸ πρῶτον παρασύρει τὸν ἄνθρωπο στὰ δίκτυά της, εἰς ἄρκνας, (*Πέρσαι*, 94-100), ἀπὸ ὅπου εἶναι ἀδύνατον νὰ ξεφύγη καὶ «θάνατον ἐκκαρπίζεται» (*Ἐπτά*, 600). Παρ' ὄλο ποὺ ὁ Αἰσχύλος διαφοροποιεῖται ἀργότερα στὸν *Ἀγαμέμνονα* σχετικὰ μὲ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ὑπερβολικοῦ πλοῦτου (757 κ.έ.: «δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ/μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον / μετὰ μὲν πλείονα τίκτει, / σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα· / οἴκων γὰρ εὐθυδίκων / καλλίπαις πότμος αἰεί.») στὰ πρωιμώτερα ἔργα ἐξακολουθεῖ νὰ πιστεῦῃ ὅτι (750 κ.έ.) «παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρον λόγος / τέτυκται, μέγαν τελε/σθέντα φωτὸς ὄλβον / τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν».

Οἱ εἰκόνες τοῦ ὑπερβολικοῦ πλοῦτου, τοῦ ἀναρίθμητου πλήθους καὶ τῆς ἀκαταμάχητης δύναμης εἶναι συχνῆς στοὺς *Πέρσες*: στ. 3 κ.έ.

ἴδιο ἀποτέλεσμα μὲ τὸ νὰ τὴν βλέπη στὴν πραγματικότητα! (βλ. *Time*, τεῦχος 12ης Φεβρουαρίου 2007, σ. 40 κ.έ.).

6. Αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὶς περιγραφές ὁ Λιγνάδης τὶς θεωρεῖ ὡς «ἓνα εἶδος ἀμχανοῦρητης τηλοψίας ἢ κινηματογράφου» (ὁ.π., σ. 140).
7. Γιὰ τὸν Αἰσχύλο γενικὰ βλ. Dumortier J., *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975, καὶ Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, HYPOMNEMATA 48, Göttingen 1976· εἰδικώτερα γιὰ τοὺς *Πέρσες*, βλ Edinger H., *Vocabulary and Imagery in Aeschylus' Persians*, Diss. Princeton 1961, Anderson M., "The imagery of the Persians", *G and R* 19, 1972, 166-174, Melchinger S., *Die Welt als Tragödie*, vol. I, Munich 1979, 9-39, Ferrari F., "Visualità e tragedia. Per una lettura scenica di Persiani, Sette contro Tebe e Supplici", *Civiltà Classica e Cristiana* VII, 1986, 133-154· γιὰ τὸν Σοφοκλῆ, Long A.A., *Language and Thought in Sophocles*, London 1968 καί, ἐνδεικτικὰ, Goheen R.F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951· καὶ γιὰ τὸν Εὐριπίδη βλ. ἰδιαίτερα Barlow S.A., *The Imagery of Euripides*, London 1971.

«τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων»· στ. 9 «πολυχρύσου στρατιᾶς»· στ. 21-56 παρελαύνουν μπροστά μας ὀνομαστικά οἱ ἀξιόμαχοι πολέμαρχοι μετὰ ἀπὸ μία συνολικὴ εἰκόνα τοῦ πλήθους τοῦ στρατεύματος (18 κ.έ.): «τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων, / οἱ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην» τέσσερις, οἱ Ἄμιστρος, Ἄρταφρένης, Μεγαβάτης, Ἀστάσπης, «στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι», τοξοδάμαντες καὶ ἵπποβάται· ἄλλοι πέντε μετὰ: Ἄρτεμβάρης, Μασίστης, Ἰμαῖος, Φαρανδάκης, Σοσθάνης· ὁ πρῶτος ἵππιόχαρμης, ὁ τρίτος τοξοδάμας, ὁ τελευταῖος ἵππων ἐλατήρ· ἀκολουθοῦν ὅσοι ἦρθαν ἀπὸ τὸν μέγαν καὶ πολυθρέμωνα Νεῖλον, ὁ Αρσάμης, ὁ Ἀριόμαρδος, καὶ οἱ μαχητὲς ἀπὸ τὸ δέλτα τοῦ Νεῖλου, «ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται δεινοὶ πληθὸς τ' ἀνάριθμοι»· ἔπονται οἱ Λυδοὶ («ἀβροδιαίτων Λυδῶν ὄχλος»), τῶν ὁποίων ἠγοῦνται οἱ Μητρογάθης καὶ Ἄρκτεὺς, καὶ αἱ πολυχρύσοι Σάρδεεις μὲ δίρρυμα καὶ τρίρρυμα ἄρματα· ὅλοι αὐτοὶ εἶναι φοβεροὶ ἰδεῖν (27) παρέχουν φοβεράν ὄψιν (48)· ὁ Μάρδων καὶ ὁ Θάρυβις εἶναι λόγῃς ἄκμονες, καὶ ὕστερα οἱ ἀκοντισταὶ Μυσοὶ, ὁ πάμμεικτος ὄχλος πού στέλνει ἢ Βαβυλῶν ἢ πολυχρύσος, καὶ τὸ μαχαιροφόρον ἔθνος. Στὰ λυρικὰ τῆς παρόδου πού ἀκολουθοῦν ἔχομε τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλικοῦ στρατοῦ πού χαρακτηρίζεται περσέπτολις νὰ περνᾷ τὸν Ἑλλησποντο βάζοντας ζυγὸν στὸν αὐχένα τοῦ πόντου (στρ. α)· τὴν εἰκόνα τοῦ Πέρση βασιλιᾶ (χρυσονόμου γενεᾶς) νὰ ὀδηγῇ τῆς πολυάνδρου Ἀσίας τὸ θεῖον ποιμανόριον ἀπὸ τὴν θάλασσα καὶ τὴν στεριά (ἀντ. α)· τὴν εἰκόνα ἐνὸς δράκοντα μὲ μαῦρο καὶ φονικὸ βλέμμα, πού εἶναι πολύχειρ καὶ πολυναύτας νὰ ὀρμᾷ ἐναντίον δουρικλυτῶν ἀνδρῶν (στρ. β)· τὸ ἀκαταμάχητο τοῦ Περσικοῦ στρατεύματος μὲ τίς μεταφορὲς ἀπὸ τοὺς χειμάρρους καὶ τὴν θάλασσα: κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ σταθῇ μπροστά στὸ μεγάλο ρεῦμα οὔτε νὰ ἐμποδίσῃ μὲ προχώματα τὸ ἄμαχον κῆμα τῆς θάλασσας (ἀντ. β)· συνεχίζοντας ἀναφέρονται οἱ πυργοδάκτιοι πόλεμοι, οἱ ἀναστάσεις πόλεων, ἡ ἐπέκταση τῆς δυνάμεις τους στὴν εὐρύπορη θάλασσα πού λευκαίνεται ἀπὸ τοὺς δυνατοὺς ἀνέμους, καὶ τέλος συνοπτικά ἡ εἰκόνα τοῦ στρατοῦ, ἵππικοῦ καὶ πεζικοῦ, πού φεύγει μὲ τὸν ἀρχηγό του ὡς σμήνος μελισσῶν.

Ἡ ἐμφάνιση τῆς Ἄτοσσας, τῆς μητέρας τοῦ Ξέρξη, ἐπάνω σὲ ὄχημα καὶ μὲ χλιδὴ (στ. 606 κ.έ.)⁸, ἡ ὁποία χλιδὴ θὰ πρέπει νὰ ἦταν

8. Βλ. καὶ E. Hall, σ. 120. Γιὰ τὴν εἴσοδο καὶ τὴν ἐπανεἴσοδο τῆς βασίλισσας βλ. καὶ Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 70-80 καὶ 98 κ.έ. Βλ. ἀκόμη Sider D., "Atossa's second entrance : significant inaction in Aeschylus' Persai", *AJPh* 104, 1983, 188-191.

έμφανής, και ή αναφορά της, ήδη από τον πρώτο μάλιστα στίχο, στους χρυσεοστόλους δόμους (159), και άμέσως μετά στον μέγαν πλούτον και τον όλβον (163 κ.έ. και 168 «πλούτός γ' άμεμφής») και μάλιστα σε μία εικόνα πιθανώτατα σχετική με την παλαιίστρα μαζί με την εικόνα της σκόνης που σηκώνει μεγάλο στράτευμα («κονίσας ούδας»), ένισχύουν έτι περαιτέρω την αίσθηση του πλούτου και της δύναμης. Είναι χαρακτηριστικό ότι μεταξύ των πρώτων για τα όποια οδύρεται ο Πέρσης άγγελιαφόρος είναι ο πολυς πλούτου λιμήν και ο πολυς όλβος που χάθηκε (250 κ.έ.). Παρόμοιο φόβο έκφράζει και ο Δαρειός (στ. 751 κ.έ. «δέδοικα μη πολυς πλούτου πόνος / ούμός ανθρώποις γένηται του φθάσαντος άρπαγή». Βλ. και 754 κ.έ. «μέγαν πλούτον ... πατρώον όλβον»).

Στην ρήση του άγγελιαφόρου οι εικόνες της όλικης και τραγικής καταστροφής είναι έντυπωσιακές και άνεπανάληπτες.⁹ Τα Περσικά νιάτα έπεσαν όπως πέφτει το άνθος (252)· ή εικόνα με τα πολλά και ποικίλα βέλη που στρέφονται κατά της Ελλάδος (269)· οι άκτες της Σαλαμίνας και οι γύρω περιοχές που είναι γεμάτες από τους νεκρούς (272-3)· τα νεκρά σώματα που τα κτυπάει το κύμα βυθιζόμενα και άναδυόμενα στην επιφάνεια¹⁰ σαν να τυλίγονται σε πλαγκτά (275 κ.έ.)· και ο κατάλογος¹¹ με τους νεκρούς άξιωματούχους (302 κ.έξ.) (ο δεύτερος στην σειρά) με τις άλλεπάλληλες εικόνες του θανάτου τους: ο Άρτεμβάρης κτυπιέται στους σκληρούς βράχους της παραλίας· ο Δαδάκης κτυπιέται με δόρυ και πέφτει από το καράβι στην θάλασσα σά να έκανε ένα έλαφρό πήδημα (όπως ίσως οι δύτες)· ο Τενάγων περιφέρεται στο θαλασσόπληκτο νησί του Αϊαντα· τρεις άλλοι, ο Λίλαιος, ο Άρσάμης και ο Άργήστης, γύρω από το νησί με τα πολλά περιστέρια κουτουλούσαν (σαν ταύροι ή κριάρια) τους σκληρούς βράχους· άλλοι τρεις, ο Φαρνούχος, ο Άρκτης και ο Φερεσεύης πέφτουν νεκροί από το ίδιο καράβι· ο Μάταλλος κείται νεκρός με την

9. Ο Λιγνάδης παρατήρησε, σωστά, σχετικά με την άγγελική ρήση στους Πέρσες ότι ο Αισχύλος «έκινωνατογράφησε με τό μνηάνημα του ποιητικού λόγου την ναυμαχία της Σαλαμίνας» (ένθ. άν., σ. 141).

10. Βλ. και Broadhead H.D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, σ. 99 στ. 275-7.

11. Για την σύνθεση του καταλόγου αυτού, όπως και των αντίστοιχων άλλων δύο, του πρώτου στην άρχη και του τρίτου στο τέλος, καθώς και για την σημασία τους, βλ. Broadhead H.D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, Appendix V «Persian names: warrior-lists: nationalities», στις σελίδες 318-321.

πλούσια πυκνή κόκκινη γενειάδα του βαμμένη πορφυρά· νεκρός μέτοικος πιά σέ ξένη και σκληρή γῆ εἶναι κι ὁ Ἄρτάβης· νεκρός κι ὁ Ἄμιστρις μὲ τὸν Ἄμιστρέα πού χειριζόταν τὸ πολύπονο δόρυ· ὁ Θάρυβις ἐπίσης ὁμορφος ἄντρας· ὁ Σύνεννεσις, πρῶτος σέ παλληκαριά, σκοτώθηκε μετὰ ἀπὸ σκληρὴ καὶ γενναία σύγκρουση μὲ τοὺς ἀντιπάλους του¹². Ὅλους αὐτοὺς τοὺς γενναίόψυχους πολεμάρχους τοὺς βρῖσκομε νὰ ἀναφέρονται γιὰ τελευταία φορὰ στὸ τέλος τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Ξέρξη στὴν ἀρμάμαξα· αὐτὴ τὴν φορὰ ὁμως γιὰ νὰ ἐπισημανθῆ ἀπὸ τὸν χορὸ τῶν γερόντων ἢ ἀπουσία τους· εἶναι οἰονεὶ παρόντες διὰ τῆς ἀπουσίας τους! Ἔτσι τὸ ἄδοξο αὐτὸ τέλος φέρει στὴν μνήμη τῶν θεατῶν τὸν ἀρχικὸ κατάλογο τῶν Περσῶν πολεμάρχων μὲ τὶς μεγάλες προσδοκίες πού δημιουργοῦσε τόσο μὲ τὴν εὐψυχία τους ὅσο καὶ μὲ τὸ πλῆθος. Παρόμοιες φοβερὲς εἰκόνες βρῖσκομε στὸ στόμα τοῦ χοροῦ: στ. 568 κ.έ. στὴν στρ. β καὶ ἀντ. β: οἱ πρῶτοι νεκροὶ γύρω ἀπὸ τὶς ἀκτὲς τῆς Σαλαμίνας πού βρῖσκονται ἐκεῖ σκόρπιοι, ὅπως κάποιος ραίνει τὸ νερό· καὶ ἄλλοι πού ἀρπαγμένοι ἀπὸ τὴν φοβερὴ θάλασσα σὰν ἀπὸ ἓνα θηρίο ξεσκίζονται ἀπὸ τὰ παιδιὰ της, τὰ ἄφωνα ψάρια.

Πάλι στὸν λόγο τοῦ Ἀγγέλου: ἡ εἰκόνα μὲ τὸ μεγάλο πλῆθος τῶν Περσικῶν караβιῶν, παρατεταγμένων ἀπέναντι στὰ πολὺ πιὸ ὀλιγάριθμα πλοῖα τῶν Ἑλλήνων (1207 μὲ 310). Ἡ εἰκόνα μὲ τὸν Ἀθηναῖο, προσωποποίηση τοῦ ἀλάστορος καὶ τοῦ κακοῦ δαίμονος, νὰ πηγαίνει στὸν Ξέρξη, νὰ τοῦ δίδῃ δῆθεν τὴν πληροφορία ὅτι – μὲ μία ἀκόμη εἰκόνα – οἱ Ἕλληνες θὰ τὸ σκάσουν μόλις πέση ἡ νύκτα: μία ἀκόμη εἰκόνα μέσα στὴν εἰκόνα: οἱ Ἕλληνες νὰ πηδοῦν γρήγορα στὰ καράβια καὶ νὰ προσπαθοῦν νὰ δραπετεύσουν ὅπως ὅπως. Ὁ Ξέρξης νὰ ὀμιλῇ στοὺς ναυάρχους, νὰ ἐπαναλαμβάνῃ τὴν πληροφορία καὶ νὰ δίνῃ ἐντολὲς συνοδευόμενες ἀπὸ ἀπειλές: ἡ εἰκόνα μὲ τὶς φλογερὲς ἀκτῖνες τοῦ δύοντος ἡλίου καὶ τὸ σκοτάδι πού σιγὰ σιγὰ καλύπτει τὸν οὐρανὸ καὶ τὴν γῆ· ἡ εἰκόνα ἀκόμη τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τῶν παραβατῶν τῆς διαταγῆς του. Ἀλληλοδιαδόχως οἱ ἀκόλουθες εἰκόνες: ἡ ἐτοιμασία τοῦ δαίμονος μὲ τάξη καὶ πειθαρχία· οἱ κωπηλάτες πού δένουν τὰ κουπιὰ στὰ σκαριά· τὸ φῶς τοῦ ἡλίου πού βαθματῶς λιγοστεύει καὶ ὁ ἐρχομὸς τῆς νύκτας· οἱ

12. Δὲν πρέπει νὰ διαφύγῃ τῆς προσοχῆς μας ὅτι αὐτὲς οἱ τόσο ἐντυπωσιακὲς εἰκόνες ἀκολουθοῦν ἢ μία τὴν ἄλλη ἀλληλοδιαδόχως καὶ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο πετυχαίνει ὁ ποιητὴς νὰ κρατᾷ τὸ μυαλὸ τῶν θεατῶν «προσηλωμένο» στὴν καταστροφὴ καὶ στὸν ὄλεθρο τῶν Περσῶν ἀξιωματῶν.

κωπηλάτες που παίρνουν την θέση τους στα καράβια καθώς και οι επιβαίνοντες όπλιτες· η νυκτερινή κίνηση του στόλου· ο έρχομος της επόμενης ημέρας με το λαμπρό φως να απλώνεται σ' όλη την γη· η όπτικοακουστικοκινητική εικόνα με το τραγούδι των Έλλήνων και τον αντίλαλο του τραγουδιού στις ακτές (384 κ.έξ.) (με τις λέξεις: *ἤχη κέλαδος - μολπηδόν ηῦφήμησεν - ὄρθιον ἀντηλάλαξε ἤχώ - παιᾶν' ἐφύμνον - σάλπιγξ δ' αὐτῆ πάντ' ἐπέφλεγεν - ὁμοῦ κλύειν πολλὴν βοήν - με τὸν παιᾶνα ποῦ ἀκολουθεῖ*) να βάζει φωτιά στο στρατόπεδο των Έλλήνων (*ἐπέφλεγεν*), την ρυθμική και μαζική κωπηλασία και το ἄσπρισμα της θάλασσας, την γρήγορη κίνηση του Έλληνικού ναυτικού για επίθεση και την ὄλο και πιὸ σαφέστερη ἐντύπωση που ἀφήνει στους Πέρσες, τὸν ρόθο τῆς Περσικῆς γλώσσας που ἔρχεται ὡς ἀπάντηση στους Έλληνες, τὴν συμπλοκή και τοὺς ἐμβολισμοὺς τῶν καραβιῶν, τὸν πρῶτο ἐμβολισμό Φοινικικοῦ καραβιοῦ ἀπὸ Ἑλληνικὴ τριήρη και τὸ σπάσιμο και τὴν συντριβὴ τοῦ καραβιοῦ αὐτοῦ, τὸ πλῆθος τῶν καραβιῶν στὸ στενὸ και τὸν ἐμβολισμό τῶν Περσικῶν καραβιῶν ὄχι μόνο ἀπὸ τοὺς Έλληνες ἀλλὰ και ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἀναμεταξὺ τους, λόγω τῆς δυσκολίας νὰ ἐλέγξουν τὴν κίνησή τους, ἡ κυκλωτικὴ κίνηση τοῦ Ἑλληνικοῦ στόλου, καράβια με τὴν κοιλιά ἀνάποδα στὴν θάλασσα, τὰ συντρίμια τῶν καραβιῶν ποὺ ἐπιπλέουν στὴν θάλασσα μαζί με τοὺς νεκροὺς («θάλασσαν δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν/ ναυαγίων πλήθουσαν και φόνου βροτῶν»), τὶς ἀκτὲς και τοὺς βράχους γεμάτους συντρίμια και νεκροὺς· ἡ φοβερὴ εἰκόνα τῶν Ἑλλήνων μαχητῶν νὰ κτυποῦν με θραύσματα κουπιῶν και ξύλα ἀπὸ τὰ σπασμένα καράβια τοὺς Πέρσες στὸ σβέροκο, ὅπως κτυπᾶ ὁ ψαράς τὸν τόνο ἢ ἄλλα ψάρια στὸ δίχτυ, φωνῆς ἀνάκατες με κραυγὲς πόνου και ὀδυρμοῦ ποὺ ἀκούγον-ταν ἀπὸ παντοῦ μέχρι νὰ πέση τὸ σκοτάδι. Με ἀνάλογες εἰκόνας, ἡ μία νὰ ἀκολουθῆ τὴν ἄλλη, δίδει ὁ Αἰσχύλος τὴν περιγραφή τῆς σύγκρουσης στὴν Ψυττάλεια και τὴν φυγὴ τοῦ Περσικοῦ στρατεύματος και τοῦ Ξέρξη πρὸς τὴν Ἀσία: οἱ Έλληνες ὀπλιτες ποὺ πηδοῦν ἀπὸ τὰ καράβια στὶς ἀκτὲς τῆς Ψυττάλειας, περικυκλώνουν τὸ νησί, κτυποῦν με πέτρες και βέλη ἀρχικὰ και στὴν συνέχεια ἐπιτίθενται και *κρεοκοποῦσι* (463) τοὺς Πέρσες ποὺ εἶχαν ταχθῆ στὸ νησί· ὁ Ξέρξης, καθισμένος στὸν θρόνο του ψηλὰ στὸν λόφο, νὰ βλέπῃ τὴν καταστροφή, νὰ ὀδύρεται και νὰ σκίζῃ τὰ ροῦχα του, νὰ δίνῃ ἐντολὴ γιὰ ἄτακτη φυγὴ. Οἱ εἰκόνας τῆς φυγῆς: τὸ πεζικὸ στὴν χώρα τῆς Βοιωτίας, ἄλλοι νὰ πεθαίνουν ἀπὸ δίψα

και πείνα και άλλοι από εξάντληση· τὸ πέρασμα μέσα ἀπὸ τὴν Φωκίδα, τὴν Δωρίδα, τὸν Μαλιακό, τὸν Σπερχειό και τὴν πεδιάδα πὸν ἀρδεύει, τὴν Θεσσαλία, τὴν Μαγνησία, τὴν Μακεδονία, τὸν Ἄξιό, τὴν Βόλβη μὲ τις καλαμιές της, τὸ Πάγγαιο, τὴν Ἡδωνίδα. Με τις γεωγραφικὲς ἀναφορὲς αὐτὲς ὁ θεατὴς γίνεται, μὲ τὴν βοήθεια τῆς φαντασίας του, σχεδὸν συμμετοχὸς αὐτῆς τῆς ὀδυνηρῆς πορείας τοῦ Περσικοῦ στρατεύματος¹³. Καὶ ἀμέσως μετὰ μία ἀκόμα φοβερὴ εἰκόνα: ὁ πρόωρος χειμῶνας καὶ ἡ παγωνιά, τὸ πάγωμα τοῦ Στρυμῶνα, καὶ ὁ φόβος πὸν κατέλαβε τὸ στράτευμα γι' αὐτὸ τὸ ἀναπάντεχο φαινόμενο μὲ συνέπεια ἀκόμα καὶ οἱ ἄθεοι τώρα νὰ ζητοῦν καταφύγιο στὸ θεῖο (οἱ στρατιῶτες νὰ προσκυνοῦν καὶ νὰ προσεύχωνται στὴν γῆ καὶ στὸν οὐρανό), ἡ προσπάθεια νὰ περάσουν μέσα ἀπὸ τὸ παγωμένο ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ: ἄλλοι νὰ τὰ καταφέρουν, ἄλλοι ὄχι, ἀλλὰ μόνις ὁ ἥλιος μὲ τις καυτὲς ἀχτίδες του ἄρχισε νὰ λειώνη τὸν πάγο, ἄρχισαν νὰ βυθίζωνται καὶ ὁ ἕνας νὰ πέφτῃ ἐπάνω στὸν ἄλλο καὶ νὰ βρίσκουν ἔτσι τραγικὸ θάνατο.

Μὲ τὴν εἰκονοποιῖα αὐτὴ ὁ Αἰσχύλος, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσωμ ἕναν ὄρο τοῦ Ἀριστοτέλη, θέτει πρὸ τῶν ὀμμάτων¹⁴ τῶν θεατῶν τὰ συμβάντα· τὰ βλέπει μὲ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς του, συμμετέχει καὶ βιώνει ἐπομένως τὰ δρώμενα.

Ἡ ἀγωνία¹⁵ ἐκείνων πὸν ἔμειναν πίσω στὴν Ἀσία, τῶν γερόντων καὶ τῶν γυναικῶν, ἐκφράζεται ἐπίσης μὲ ἀνάλογο τρόπο. Ἦδη στὴν ἀρχὴ (10), ὑποσκάπτοντας σὲ ἕνα βαθμὸ τὴν ὑπερβολικὴ αὐτοπεποιθῆση τῶν Περσῶν γερόντων γιὰ τὴν ἔκβαση τῆς ἐκστρατείας, ἡ ψυχὴ τους «κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται¹⁶» (βράζει ἀπὸ ἀγωνία

13. Πρὸβλ. E. Hall, σ. 143 κ.έ., ὅπου καὶ ἀναφορὰ σὲ ἄλλες Αἰσχύλειες γεωγραφικὲς περιγραφές, μὲ σχετικὲς βιβλιογραφικὲς παραπομπές, καθὼς καὶ σ. 166 γιὰ τὸν κατάλογο τῶν ἐλληνικῶν πόλεων ὑπὸ Περσικὴ κατοχὴ. Βλ. ἐπίσης Bernard A., *La carte du tragique: la géographie dans la tragédie grecque*, Paris 1985.

14. Βλ. *Ρητορικὴ*, 1411 b 25 «πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον», καὶ Κοῦντιλιανό, VIII.iii.62 oculis mentis ostendí, πὸν εἶναι μετάφραση τοῦ ἐλληνικοῦ χωρίου. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναφέρεται, στὸ σημεῖο αὐτό, στὸ στοιχεῖο τῆς ὑποκρίσεως τοῦ ρήτορα. Πολὺ περισσότερο βέβαια αὐτὸ ἰσχύει γιὰ τὸ θέατρο.

15. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Romilly J., *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1950.

16. Γιὰ τὴν σημασία τοῦ σπανίου αὐτοῦ ρήματος βλ. Pernée L., «Orsолоπεitai», *Glotta* 63, 1985, 167-171. Πρὸβλ. ὡστόσο καὶ τὴν σημασιολογικὴ ἐκδοχὴ τοῦ Groeneboom P. (*Aischylos' Perser*, II Kommentar, Göttingen 1960, σ. 9) omme(den Feind) von hinten häutend».

προμαντεύοντας κακά). Όλη η Ἀσία στενάζει (προσωποποίηση: “πᾶσα χθὼν Ἀσιήτις ἰθρέψασα πόθῳ στένεται”) λόγω ἑνὸς πολὺ μεγάλου πόθου γιὰ τὸ ἄνθος τῆς νιότης ποὺ πῆγε στὴν Ἑλλάδα, πρὸ συγκεκριμένα οἱ γονεῖς καὶ οἱ σύζυγοι βλέποντας τὸν χρόνο νὰ παρατείνεται μετρῶντας τίς μέρες τῆς ἀπουσίας τῶν δικῶν τους ἀνθρώπων (61-65). ὁ φόβος τῆς καταστροφῆς - ποὺ δίδεται μὲ μία ἐντυπωσιακὴ εἰκόνα καὶ μάλιστα μὲ ἕναν νεολογισμό «μελαγχίτων φρὴν ἀμύσσειται φόβῳ» 115) - κάνει τοὺς γέροντες τοῦ χοροῦ νὰ φαντάζονται τὸν ὁμαδικὸ θρῆνο νὰ καταλαμβάνη τίς πόλεις τῶν Περσῶν, τὰ Σοῦσα καὶ τὴν Κισσία μὲ τὸ πλῆθος τῶν γυναικῶν νὰ φωνάζη κλαίοντας καὶ νὰ ξεσκίζουν τὰ μαῦρα ἀπὸ τὸ πένθος φορέματά τους (116-123). οἱ σύζυγοι ἀπὸ τὸν πόθο τῶν ἀνδρῶν τους γεμίζουν τὰ στρώματα μὲ δάκρυα. ἡ καθεμία Περσίδα πενθεῖ ποθῶντας τὸν ἄντρα της ποὺ ἀποχαιρέτησε, μία σκηνὴ ἀποχαιρετισμοῦ γνωστὴ καὶ ἀπὸ τὸν Ὅμηρο (Ἰλιάδα Ζ, Ἑκτορας καὶ Ἀνδρομάχη) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ζωὴ. οἱ γυναῖκες, μετὰ τὴν εἶδηση τῆς καταστροφῆς, μὲ τὰ ἀπαλά τους χέρια ξεσκίζουν τὰ κεφαλομάντηλα καὶ καταβρέχουν μὲ τὰ ἀσταμάτητα δάκρυα τοὺς κόλπους τους. καὶ οἱ σύζυγοι ποθῶντας νὰ δοῦν ξανά τὸν σύντροφό τους, ἔχοντας ἀφήσει τὰ ἀπαλά σεντόνια τῶν στρωμάτων τους, τὴν τέρψη τῆς νιότης τους, πενθοῦν μὲ κλάματα ποὺ δὲν μποροῦν νὰ σταματήσουν (537-545). πενθεῖ καὶ ὀδύρεται κάθε σπίτι ποὺ στερήθηκε τὸν ἄντρα του, καὶ οἱ γονεῖς ποὺ ἔμειναν χωρὶς παιδιὰ (579-583).

Τὸ μεγαλοπρεπὲς θέαμα μὲ τὴν Ἄτοσσα νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ χρυσοστόλιστο παλάτι πάνω στὸ ἄρμα μὲ συνοδεία πιθανώτατα εὐνοῦχων ὑποσκάπτεται ἀπὸ τὴν ἀγωνία καὶ τὸν φόβο της ποὺ ἐκφράζεται μὲ ἐντυπωσιακὸ καὶ πάλι τρόπο: τὴν μεταφορικὴ εἰκόνα (στ. 161) «καρδιὰν ἀμύσσει φροντίς», τὴν περιγραφικὴ διήγηση τοῦ ὄνειρου της μὲ τὴν εἰκόνα τῶν δύο πολὺ ὁμορφῶν γυναικῶν ντυμένων Περσικὰ καὶ Ἑλληνικὰ ἀντίστοιχα, ποὺ εἶναι ζευγμένες στὸ ἄρμα, μὲ χαλινάρια στὸ στόμα, ἢ μία νὰ ὑπερηφανεῖται γι’ αὐτὸ, ἢ ἄλλη νὰ σφαδάζη καὶ τελικὰ νὰ σπάξῃ τὸν ζυγὸ, μὲ τὸν Ξέρξη νὰ πέφτῃ, νὰ σκίξῃ τὰ ροῦχα του, καὶ τὸν Δαρεῖο πλάι του νὰ τὸν λυπᾶται (179-199). καὶ τὸν φοβερὸ οἰωνὸ μὲ τὸ γεράκι νὰ ἐφορμᾷ στὸ κεφάλι τοῦ ἀετοῦ, ἐνῶ ἡ βασίλισσα κοντὰ στὸν βωμὸ μὲ τὸ νερὸ ποὺ πῆρε ἀπὸ τὴν πηγὴ καὶ τίς προσφορὰς στὸ χέρι στέκει ἄφωνη καὶ ἔκθαμβη (202-210).

Ἡ ἔννοια τῆς θεοδικίας ἐκφράζεται μὲ ἀρκετὲς ἀνεξίτηλες στὸ μυαλὸ τῶν θεατῶν εἰκόνας: Ἡ δολομήτις θεϊκὴ ἀπάτη (ἢ Ἄτη), τὴν

όποια κανείς θνητός δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγη ὅσο γρήγορα καὶ νὰ τρέξη, *φιλόφρων* ἀρχικά θωπεύει καὶ παρασύρει τὸν ἄνθρωπο στὰ δίκτυά της ἀπὸ ὅπου ὅσο καὶ νὰ προσπαθῇ νὰ ξεφύγη τοῦ εἶναι ἀδύνατο (94 κ.έ.). Ὁ θεὸς ποὺ ἔβαλε στὴν ζυγαριὰ τοὺς ἀντιπάλους καὶ πῶς βαριά ἦταν ἡ τύχη τῶν Περσῶν («τάλαντα βροίσας οὐκ ἰσορρόπῳ τύχη» (346, πρβλ. καὶ 437, 440) ποὺ παραπέμπει σὲ μία παρόμοια εἰκόνα στὴν *Ἰλιάδα* τοῦ Ὅμηρου καὶ στὴν *Ψυχαγωγία* τοῦ Αἰσχύλου. Ὁ δαίμων ποὺ πολὺ βαρὺς μὲ τὰ δύο του πόδια πάτησε στὴν κοιλιὰ ὅλο τὸ Περσικὸ ἔθνος (515-6, πρβλ. στ. 911 κ.έ. «ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη / Περσῶν γενεᾷ»). Ἡ ὕβρις ποὺ ἀνθοφορεῖ καὶ καρποφορεῖ στάχυ *ἄτης*, καὶ ἀκολουθεῖ ἕνας πάγκλαυτος θερισμός (821-2 «ὕβρις γὰρ ἔξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν / ἄτης, ὄθεν πάγκλαυτον ἔξαμᾶ θέρος»).

Ἡ τελευταία εἰκόνα μὲ τὸν Ξέρξη στὴν ἀομάμαξα¹⁷, μὲ ξεσκισμένα ροῦχα¹⁸, καὶ λίγους ἴσως στρατιῶτες νὰ τὸν ἀκολουθοῦν, καὶ τὸν χορὸ τῶν γερόντων σὲ ἕνα ἀμοιβαῖο κομμὸ καὶ τὸ πλῆθος τῶν εἰκόνων ποὺ ὁ Αἰσχύλος καὶ πάλι δημιουργεῖ μὲ τὸν λόγο ἀποτελεῖ τὴν τραγικὴ κατάληξη τῆς ὕβρεως: 911 κ.έ.: ὁ *ὠμόφρων δαίμων* ποὺ πατάει τὸ γένος τῶν Περσῶν (ὅπως ὁ Δαρεῖος στὸ ἐπιτύμβιο στὸ Behistum ἀνάγλυφο πατάει μὲ τὸ ἕνα του πόδι τοὺς ἐχθρούς του)· ὁ δαίμων ποὺ θέρισε (κούρσειψε) τοὺς Πέρσες πολεμιστές (921)· ἡ γῆ ποὺ κλαίει γιὰ τὰ νιάτα ποὺ βρίσκονται μέσα στὸ χῶμα (922 κ.έ.)· ὁ Ξέρξης ποὺ γεμίζει ἐντελῶς τὸ στόμα τοῦ Ἄδη μὲ Πέρσες καὶ οἱ μυριάδες τῶν μαχητῶν, τὸ ἄνθος τῆς χώρας, ποὺ μὲ τὸ τόξο στὸ χέρι βαδίζουν στὸν Ἄδη (Ἄιδοβάται) 923 κ.έ.· ἡ Ἀσία ποὺ γονατίζει (ἀπὸ τὸ βᾶρος τῆς συμφορᾶς) 929-930· ὁ χορὸς ὡς Μαριανδυνὸς θρηνωδὸς μὲ κλάματα καὶ φωνές (936 κ.έ.)· ὁ Ἴων (περιληπτικὸς ἐνικός) ὡς Ἄρης ὀπλισμένος μὲ τὰ καράβια ποὺ κουρεῖ τὴν νυκτερινὴ πλάκα καὶ τὴν κακότυχη ἀκτὴ (951-2)· ἡ εἰκόνα τοῦ Ξέρξη μὲ τὴν ἀπουσία τῶν παραστατῶν του ποὺ ἀναφέρονται γιὰ τελευταία φορὰ ὀνομαστικά (956 κ.έ.)· ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς ἄνδρες νὰ πέφτουν ἀπὸ τὸ καράβι νεκροὶ καὶ νὰ κτυπιοῦνται στὶς ἀκτές τῆς Σαλαμίνας (964-5)· ὁ Φαρνοῦχος, ὁ Ἀριόμαρδος, ὁ Σευάλκης, ὁ Λίλαιος, ὁ Μέμφις, ὁ Θάρυβις καὶ ὁ Μασίστρας, ὁ Ἀρτεμβάρης

17. Βλ. στ. 1000 κ.έ.: «ἀμφὶ σκηναῖς τροχηλάτοισιν».

18. Οἱ θεατὲς βλέπουν ἐδῶ ὁ,τι εἶδαν μὲ τὰ μάτια τῆς φαντασίας τους στὴν πρώτη διαλογικὴ σκηνὴ τοῦ ἔργου μὲ τὴν Ἄτοσσα νὰ ἐξιστορῇ στὸν χορὸ τὸ δνειρὸ τῆς (βλ. ἰδιαίτερα τοὺς στ. 194-199).

και ὁ Ὑσταίχμας νὰ σπαρταροῦν ἐτοιμοθάνατοι στὴν ξηρὰ (966-977)· τὸ φοβερὸ βλέμμα τῆς Ἑκταίχμας (1007)· οἱ θρηνώδεις κραυγές τοῦ χοροῦ μὲ τὰ ἐπιφωνήματα¹⁹, τὰ δάκρυα, οἱ πένθιμες χειρονομίες (τὰ χέρια ποὺ κτυποῦν τὸ στήθος ἀνοίγοντας καὶ κλείνοντας σὰν σὲ κωπηλασία: «ἔρεσσε ἔρεσσε» 1046, τὸ κτύπημα τοῦ στήθους 1054, τὸ ξερίζωμα τῶν τριχῶν ἀπὸ τὰ ἄσπρα γένεια 1056, τὸ σχίσσιμο τῶν ἐνδυμάτων ἀπὸ τὸν χορὸ 1060, τὸ κόψιμο τῶν μαλλιῶν 1062, ὁ βαρὺς βηματισμὸς 1070, 1074, καὶ τελευταία – τελευταία εἰκόνα, ἡ εἰκόνα τῶν τριήρων («τρισκάλμοισιν ... βάρισιν» 1075-76).

Συνολικά, τὸ θέαμα τῆς βασίλισσας, τῆς μητέρας τοῦ Ξέρξη, τοῦ Δαρείου ἐπάνω στὸν τάφο του, τοῦ Ξέρξη στὸ τέλος τοῦ ἔργου, οἱ εἰκόνες ποὺ ἀναφέρονται στὸν πλοῦτο καὶ στὴν δύναμη, στὸ ἀξιόμαχο τοῦ Περσικοῦ στρατεύματος, στὴν ἀγωνία τῶν γερόντων, τῶν γονέων καὶ τῶν συζύγων, στὴν ἀφήγηση τῆς ναυμαχίας τῆς Σαλαμίνας καὶ τῆς μετέπειτα πορείας τοῦ περσικοῦ στρατεύματος, ὅλες μαζί ὑπηρετοῦν ἓναν καὶ μοναδικὸ στόχο: τὴν ἀνάδειξη τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς ὕβρεως. Τὸ μάθος αὐτὸ σὲ ποιούς ἀπευθύνεται; Φυσικὰ στοὺς θεατὲς τοῦ συγκεκριμένου δράματος τὴν συγκεκριμένη ἱστορικὴ στιγμή· κατ' ἐπέκταση σὲ ὅλους τοὺς θεατὲς αὐτοῦ τοῦ δράματος σὲ ὅποιαδήποτε στιγμή καὶ ἐποχὴ. Ἐπῆραν οἱ Ἀθηναῖοι τὸ μάθημά τους; Ὅπως δείχνει ἡ μετέπειτα πορεία τῆς Ἀθήνας, ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀρνητικὴ. Ὅταν ἡ Αθήνα ἔγινε ἡγεμονεύουσα πόλη μὲ δύναμη οἰκονομικὴ, πολιτικὴ, καὶ κυρίως στρατιωτικὴ, ὑπέπεσε στὸ ἴδιο σφάλμα στὸ ὅποιο ὑπέπεσαν οἱ Πέρσες, τὴν ὕβριν. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν τὸ ἴδιο τραγικὸ, ἡ κατάρρευση τῆς Ἀθηναϊκῆς ἡγεμονίας. Γιὰ νὰ ἐπιβεβαιωθῇ τὸ ρηθὲν ἀπὸ τὸν Θουκυδίδη ὅτι ἡ ἀνθρωπεία φύσις εἶναι ἡ ἴδια σὲ ὅλες τὶς ἐποχές [Θουκ. 3,84,2].

SUMMARY

The cinematic art in the service of dramatic content: Aeschylus' *Persae*

The basic technique used in cinema, television and kinetic-representational arts in general, is the motion-pictures either alone or in combination with speech. The ancient Greek dramatists, although they did not have in their disposal the contemporary technology, they were aware of

19. Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἡ ποιικιλία καὶ ἡ συχνότητα ἀναρθρῶν κραυγῶν καὶ ἐπιφωνημάτων σὲ αὐτὸ τὸ ἔργο (πρβλ. E. Hall, σ. 23, καθὼς καὶ Haldane J.A., "Barbaric cries (Aesch. *Pers.* 633-39)", *CQ* 22, 1972, 33-41).

the effectiveness of spectacle as well as of intellectual pictures; this is quite obvious in their plays, but especially in the messenger speeches. Aeschylus, above all others, employed this technique in such a way that in many cases the spectators are led to follow a series of pictures, the one after the other, in the same way as we experience in the cinema. A good example of this technique is illustrated in his *Persae*. Thus, the excessive richness and strength of the Persian empire, the military power, the central event of the play, the naval battle of Salamis, the agony of the Persian elders and of the mothers and the wives of the Persian youth, the notion of divine justice, all these are supported and expressed mainly by many successive and repetitive intellectual pictures (visual, acoustic, kinetic) combined with spectacle, the so-called “opsis” by Aristotle, to create the Aeschylean world-view: that excessive strength leads to hybris and the latter always leads to destruction, through which a lesson is given both to leaders and to peoples.