

«Ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείους γελᾶις»

ΕΠΙΘΕΣΗ ΣΤΗ ΣΥΜΦΟΡΑ

– ΑΜΥΝΑ ΣΤΟΝ ΠΟΝΟ

ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΚΑΣΣΑΝΔΡΑΣ

147

ΣΤΙΣ ΤΡΩΑΔΕΣ

Ελένη Καράμπελα

Όταν η Κασσάνδρα, ένθη μιν, αλλά νηφάλια,¹ μετά το γαμήλιο τραγούδι και τον ξέφρενο χορό της εισόδου της, με μια ρήση που ξενίζει για τη ρητορική επιχειρηματολογία της (353-404 στ.), προσπαθεί να πείσει ότι η κατεστραμμένη Τροία, τα σκοτωμένα της παιδιά και οι βασανισμένοι εναπομείναντες ζωντανοί της είναι εν τέλει σε καλύτερη μοίρα από τους κατακτητές Αχαιοούς, δύο στίχοι του Χορού σχολιάζουν τα λόγια της και συγκεντρώνουν σε μία κατεύθυνση τις αντιδράσεις του θεατή απέναντι σε όσα εκείνη λέει, τραγουδάει, θρηνεί ή μαντεύει: «ὥς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείους γελᾶις/ μέλπεις θ' ἄ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δειξίεις ἴσως» (στ. 406-07).

Πρόκειται για το ένα από τα δύο δίστιχα σχόλια που συνιστούν την όλη συμμετοχή του Χορού στη λεκτική δράση² της σκηνής, που μπορεί ωστόσο να δώσει την αρχή ενός νήματος για την αναζήτηση του δραματικού νοήματος της σκηνής και του επιδιωκόμενου θεατρικού αποτελέσματος, αν θα αποδεχτεί κανείς την πρόκληση να εξετάσει υπ' αυτό το φως την όλη σκηνή. Η λεκτική δράση των δραματικών προσώπων, η μεταξύ τους επικοινωνία, αλλά και η επικοινωνία τους με το δραματικό κόσμο του θεατή,³ ο

1. Στ. 365-66: «... ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὁμως τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων». Για το αρχαίο κείμενο χρησιμοποιώ την έκδοση J. Diggle, *Euripides Fabulae*, τόμ. II, Οξφόρδη 1981. Για τις παρατηρήσεις του στο αρχικό κείμενο της εργασίας μου ευχαριστώ ειλικρινά τον Σ. Ν. Φιλιππίδη.

2. Ο όρος παραπέμπει στη θεωρία των λεκτικών πράξεων («speech acts»), όπως διατυπώθηκε από τον J. R. Searle στο έργο του *Speech Acts. An essay in the Philosophy of Language*, Κέμπριτζ 1969.

3. Το δραματικό κόσμο του θεατή συγκροτούν οι «στάσεις» του απέναντι στις διάφορες «καταστάσεις» του δράματος. Την άποψη ότι ένα δράμα δομείται με βάση τη σύγκρουση επί μέρους δραματικών κόσμων διατύπωσε ο Κ. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1980, σ. 114-16, χρησιμοποιώντας γι' αυτό τον όρο «dramatic subworlds». Προσπάθεια για διασάφηση του όρου «δραματικός κόσμος» και για προσδιορισμό της χρήσης του στην ανάλυση του αρχαίου δράματος έχει γίνει στη διδακτ. διατριβή μου με τίτλο: «Ευρι-

τρόπος προετοιμασίας της σκηνής και η ιδιότυπη ειρωνεία της, όπως επίσης και η δραματική χρήση του προσώπου της Κασσάνδρας, στοιχεία όλα της δραματικής τεχνικής του ποιητή, μπορούν, νομίζω, να ιδωθούν στην κατεύθυνση που υποβάλλουν τα λόγια του Χορού, αλλά πάντοτε στο διάλογό τους με το συγκεκριμένο και διακειμενικό περιβάλλον.⁴ Γιατί η ανάδειξη μιας όψης της τραγικής κατάστασης και η καταγραφή μιας ιδιαίτερης στάσης απέναντι στον πόνο και στη συμφορά, όπου φαίνεται ότι οδηγούν τα λόγια του Χορού, παράγεται ως δραματικό νόημα και μέσα από τα ίδια αυτά τα στοιχεία της δραματικής τεχνικής, του ιδιαίτερου, δηλαδή, τρόπου χρήσης των θεατρικών σημείων που γίνεται σ' αυτή την ευριπίδεια τραγωδία, η οποία έχει ήδη αρκετά συζητηθεί από πολλούς ιδίως ως προς τη φύση ή την ενότητά της.⁵

148

Αλλά θα αρχίσω από την προετοιμασία της σκηνής. Ο γάμος της προφήτισσας με τον Αγαμέμνονα ακούγεται για πρώτη φορά στον πρόλογο (στ. 41-42), όταν ο Ποσειδώνας τον

πίδη *Ηρακλής*: Μια δραματολογική προσέγγιση», Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας 1998.

4. Δηλαδή με άλλα σημεία του δραματικού κειμένου που προηγούνται ή έπονται, καθώς και με σημεία άλλων κειμένων. Στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθεί και ο όρος «προκειμενικό περιβάλλον» και θα αναφέρεται στο μυθολογικό υλικό που βρίσκεται στη βάση ή σχετίζεται με το δραματικό κείμενο των *Τρωάδων* και ιδιαίτερα με τη σκηνή της Κασσάνδρας. Για την ιστορία της μελέτης του «περιβάλλοντος» ως βάσης της συγκεκριμένης μεθόδου ανάλυσης του κειμένου και για τη χρήση σχετικών όρων βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, Αθήνα 1984, σ. 42-43 και 189 κ.ε.

5. Ακόμα και όσοι θεωρούν αδιαμφισβήτητη την παρατακτική διάρθρωση των *Τρωάδων*, όπως ο Α. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Γκέτινγκεν και Ζυρίχη 1972/3, μετφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Β: *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, Αθήνα 1989, σ. 202 κ. ε., ή, ακόμα περισσότερο, θεωρούν ότι δεν πρόκειται καν για δράμα αλλά για έναν μακρό θρήνο, όπως ο C. H. Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Κέμπριτζ, Μασ. 1974, σ. 128, όλοι σχεδόν εντοπίζουν στοιχεία ενοποιητικά. Ασφαλώς και οι επικρίσεις για την έλλειψη οργανικής ενότητας έχουν υπάρξει έντονες, όπως από τον Α. E. Haigh, *The tragic Drama of the Greeks*, Οξφόρδη 1896, σ. 300. Αλλά και ο R. Lattimore, «Introduction to the *Trojan Women*», *Euripides*, τόμ. 3, έκδ. D. Grene και R. Lattimore, Σικάγο 1958, σ. 122-24 βρίσκει ότι οι *Τρωάδες* δεν μπορεί εύκολα να θεωρηθούν, με δικά του λόγια, «a good piece of work», αν και είναι, όπως λέει, «a great tragedy». Η συνεχής παρουσία της Εκάβης είναι αναμφισβήτητη για τον Α. Lesky, *ό. π.*, σ. 203, και λιγότερο κατηγορηματικά για τον H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, Λονδίνο 1961, μετφρ. Α. Ζενάκος, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1976, σ. 283 ένα τέτοιο στοιχείο, ενώ για τον Ν. Χ. Χουρμουζιάδη, *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 1984, σ. 222 η παρουσία αυτή εξασφαλίζει και οπτικά έναν πυρήνα συνοχής. Σε παρόμοια βάση αξιολογείται και η κατά διαστήματα επαναλαμβανόμενη παρουσία του Ταλθύβιου στη διάρκεια του δράματος. Γι' αυτό βλ. K. Gilmartin, «Talthybius in the *Trojan Women*», *AJPh*, 91, 1970, σ. 214. Ο Whitman, *ό. π.*, σ. 128, σημ. 3 βρίσκει ότι το δράμα αυτό συνιστά μια λυρική ενότητα, πράγμα που εξισορροπεί την άκρα αποσπασματικότητα της πλοκής του, ενώ άλλοι αναζήτησαν ενότητα θεματική και είδαν την κάθε σκηνή είτε ως περαιτέρω δήλωση της ύβρεως των Ελλήνων, όπως ο K. E. Lee, *Euripides, Troades*, Λονδίνο 1976, σ. 16, είτε ως απάντηση των προσώπων στην καταστροφική αλλαγή με σύμμαχο το λόγο, όπως η J. Gregory, «The Power of Language in Euripides *Troades*», *Eranos*, 84, 1986, σ. 1. Επίσης ο D. J. Conacher, «The *Trojan Women*», *Oxford Readings in Greek Tragedy*, έκδ. E. Segal, Οξφόρδη 1983, σ. 333, ανατ. από: Conacher, D. J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Τορόντο 1967 θεωρεί ότι οι σκηνές έχουν οργανωθεί με τρόπο ώστε να παράγεται ένας βασικός ρυθμός με την εναλλαγή της ελπίδας με την απόγνωση, ενώ ανάλογη είναι η άποψη της Α. P. Burnett, «*Trojan Women and the Ganymede Ode*», *YCIS*, 25, 1977, σ. 222 πως ένα είδος τάξης παράγεται από την αντιπαράθεση των αντιθέτων, με αποτέλεσμα ένα έντονο ηθικό σοκ. Αξιοσημείωτη, τέλος, είναι η παρατήρηση της R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, «*Hypomnemata*», 60, 1980, σ. 11 ότι όλες τις κύριες σκηνές συναρτά η ισορροπία του συναισθηματικού και του ρητορικού στοιχείου που συνυπάρχουν μέσα σ' αυτές.

αναφέρει ανάμεσα στις συμφορές των Τρώων. Το όνομά της αναφέρεται πάλι σε λίγο (στ. 70) σε σχέση με την ὕβριν που διέπραξε ο Αίας.⁶ Η Εκάβη, πάλι, καθώς θρηνεί για την τύχη της Τροίας και αγωνιά για το μέλλον, ζητά, και αυτό αποτελεί μέρος του θρήνου της, να μην αφήσουν την «ἐκβαχεύουσαν Κασσάνδραν, αἰσχύναν Ἄργείοισιν» (στ. 169-71) να βγει έξω και να της προσθέσει, όπως λέει, στον πόνο της καινούριο πόνο. Σε λίγο, όταν ο Ταλθύβιος έρχεται με σκοπό να ανακοινώσει στις αιχμάλωτες γυναίκες την τύχη που περιμένει την καθεμιά, η Εκάβη θα τον ρωτήσει, πριν από οτιδήποτε άλλο, σε ποιον κληρώθηκε η Κασσάνδρα, για να μάθει ότι ο Αγαμέμνωνας παίρνει, όχι για δούλα, όπως πρωτοσκέφτηκε η Εκάβη, μα για κρυφό του ταίρι την κόρη στην οποία ο Απόλλωνας έδωσε για δώρο «ἄλεκτρον ζόαν» (στ. 254) και ότι «ἔρως ἐτόξευσ' αὐτόν ἐνθέου κόρης» (στ. 255). Η Εκάβη, θρηνολογώντας, καλεί την κόρη της, που δεν έχει ακόμα εμφανιστεί, να πετάξει τα ιερά κλειδιά και να βγάλει τα στεφάνια που φορεί (στ. 256-58). Ο Ταλθύβιος εκφράζει την έκπληξή του, γιατί δεν εκτιμήθηκε σωστά η τύχη της, αφού δεν είναι μικρό πράγμα γι' αυτήν «βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν» (στ. 259). Τη στιγμή, τέλος, που ο Ταλθύβιος ζητά με σπουδή να του φέρουν την Κασσάνδρα, για να παραδώσει, πρώτα από όλους, το λάφυρο στον αρχιστράτηγο, φωτιά φαίνεται μέσα από τις σκηνές, ο Ταλθύβιος ανησυχεί και προσάξει να ανοίξουν, και η Εκάβη αναγγέλλει την είσοδο της Κασσάνδρας.

Το πρώτο πράγμα, λοιπόν, που παρατηρεί κανείς είναι ότι η σκηνή της Κασσάνδρας είναι η καλύτερα προετοιμασμένη σκηνή του δράματος. Αυτό είναι εκ πρώτης όψεως περιέργο, αν λάβει κανείς υπόψη ότι η σκηνή της Ανδρομάχης, που είναι η κεντρική σκηνή του δράματος, δεν προετοιμάζεται σχεδόν καθόλου.⁷ Μία μόνο φορά ακούγεται το όνομα της Ανδρομάχης, όταν η Εκάβη ρωτά να πληροφορηθεί για την τύχη της, χωρίς ωστόσο, όταν τη μαθαίνει, να κάνει κάποιο σχόλιο. Το όνομα επίσης του Αστυάνακτα, του οποίου η ταφή αποτελεί σημείο έντονης συναισθηματικής κορύφωσης, δεν αναφέρεται πουθενά πριν από την κεντρική σκηνή.⁸

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά το περιεχόμενο αυτής της προετοιμασίας. Όπως φαίνεται, το θέμα που κυριαρχεί είναι ο ανόσιος γάμος της ένθεης κόρης με τον Αγαμέμνονα. Αυτό συνιστά τη μεγαλύτερη δυστυχία της Κασσάνδρας και αυτό προετοιμάζεται ο θεατής να ακούσει, κάτι που πραγματικά θα συμβεί. Προετοιμάζεται ακόμα και για τα «βακχεύματα» της Κασσάνδρας και για τη στάση των άλλων προσώπων απέναντί της: Η Εκάβη θεωρεί ντροπή ακόμα και την εμφάνιση της κόρης της μπροστά στους Αργείους και, με αυτή την έννοια, απειλητική, γι' αυτό προσπαθεί να την εμποδίσει να συμβεί. Όταν η Κασσάνδρα θα έχει εμφανιστεί, η Εκάβη θα προσπαθεί, με την παρότρυνση του ανήσυχου Χορού, να τη συγκρατήσει. Ο Ταλθύβιος περίπου θεωρεί τύχη αυτό το γάμο και τον εκπλήσσει κάθε αντίθετη αντιμετώπιση και αυτό περίπου θα είναι το πλαίσιο

6. Το θέμα αυτό, βεβαίως, δεν εταναλαμβάνεται πουθενά αλλού μέσα στο δράμα, εκτός από τον πρόλογο, και ως εκ τούτου δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι προετοιμάζει τη σκηνή. Το αναφέρω όμως εδώ, επειδή στο σημείο αυτό ακούγεται το όνομα της Κασσάνδρας για μία ακόμα φορά.

7. Lesky, *ό. π.*, σ. 190: «Από τα τρία μεγάλα επεισόδια που καθορίζουν τη σύνθεση του έργου (Κασσάνδρα-Ανδρομάχη-Ελένη), έχουν προοικονομηθεί τα δύο ακραία».

8. Αντίθετα, αναφορές στην Ελένη γίνονται πολλές, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες προετοιμάζουν την ομώνυμη σκηνή. Αλλά το θέμα αυτό δε θα το συζητήσω αναλυτικά εδώ.

της στάσης που θα κρατήσει και μετά την εμφάνιση της Κασσάνδρας. Ο θεατής πληροφορείται ότι ο Ταλθύβιος θα οδηγήσει την κόρη στον Αγαμέμνονα, και αυτό ακριβώς θα συμβεί, χωρίς η πορεία αυτής της πράξης να διαταραχθεί. Τέλος, καθώς είναι βέβαιο ότι ο αθηναίος θεατής του 415 π.Χ., που θα έχει δει σε κάποια παράσταση την αισχύλεια Κασσάνδρα να ρίχνει στο έδαφος και να ποδοπατεί τα θεϊκά σήματα, τα στεφάνια και τα σκήπτρα του θεού, περιμένει, μετά από τα λόγια της Εκάβης, ότι παρόμοια χειρονομία θα παρακολουθήσει και εδώ.

Τα ερωτήματα που τίθενται τώρα είναι τα εξής: Γιατί έχει προετοιμαστεί με τόση επιμέλεια αυτή η σκηνή, που δεν είναι η κεντρική σκηνή του δράματος, με την έννοια που ήδη έχει αναφερθεί, γιατί δηλαδή έχουν προδιαγραφεί με σχετική ακρίβεια όλα τα κύρια σημεία της και τι είδους περιθώρια για έκπληξη έμειναν στο θεατή, αν μάλιστα υποθεθεί ότι η έκπληξη συνιστά θεατρικό στόχο αυτής της σκηνής;

Η απάντηση θα είναι, νομίζω, αρκετά διαφωτιστική για τον τρόπο με τον οποίο παράγεται εδώ το θεατρικό αποτέλεσμα και για τις προτεραιότητες που έχουν τεθεί: Καθώς προδιαγράφεται το περιεχόμενο, το ενδιαφέρον και η έκπληξη μετατίθενται από το θέμα στον τρόπο παρουσίαισής του, στη συγκεκριμένη μορφή με την οποία θα παρουσιαστεί και στις νέες διαστάσεις που αυτή η μορφή θα προσθέσει στο περιεχόμενο. Η έκπληξη θα ακολουθήσει, όταν ο θεατής θα δει επί σκηνής την Κασσάνδρα να χορεύει και να τραγουδά το τραγούδι του γάμου και όχι να διαμαρτύρεται για τη δυστυχία ή να θρηνεί για τη συμφορά, και θα βρεθεί σε αμηχανία, επειδή θα δει μπροστά του ενωμένα όσα στη ζωή του θεωρεί χωριστά: το γάμο και το θάνατο, τη χαρά και τη λύπη, τον παραλογισμό και την ορθοφροσύνη, αλλά που μόνο η τελετουργία ή η τέχνη μπορούν να ενώσουν.⁹

Αυτός ο τρόπος προετοιμασίας αποδεικνύεται πρόσφορος για μια σκηνή που ανάλογη της είχε εμφανιστεί σε προηγούμενο δράμα και που το κεντρικό δραματικό της πρόσωπο είναι ήδη φορτισμένο από την προηγούμενη παράδοση με στοιχεία τα οποία αναμένονται από το θεατή. Η υπόμνηση αυτών των στοιχείων πριν από την έναρξη της σκηνής δημιουργεί, λοιπόν, αίσθημα αναμονής,¹⁰ κάτι που θα κάνει ακόμα πιο αισθητό το νεωτερισμό της μορφής με την οποία αυτά θα παρουσιαστούν, όταν θα αρχίσει η σκηνή. Αποδεικνύεται επίσης ιδιαίτερα επιτυχής αυτός ο τρόπος, γιατί διαφυλάσσει τα όρια μέσα στα οποία ένας νεωτερισμός μπορεί να γίνει αποδεκτός χωρίς κινδύνους. Ένα γαμήλιο τραγούδι εν μέσω θρήνων θα προκαλούσε έκπληξη, αλλά και μειδίαμα συγχρόνως, αν έλειπε η προετοιμασία για την οποία γίνεται λόγος. Γιατί η μόνη που μπορεί να χλευάζει τη δυστυχία της είναι η ίδια η Κασσάνδρα, αφού της το επιτρέπει η γνώση που μόνο εκείνη έχει και η στάση που μόνο εκείνη μπορεί να τηρήσει, αφού η κακοτυχία είναι δική της. Και η απόσταση ανάμεσα στο να χλευάζει κάποιος «οίκεϊα κακά» και στο να γελά με τη δυστυχία του άλλου είναι, βεβαίως, μεγάλη.

9. Οι αναλογίες ανάμεσα στα τραγούδια της λαϊκής παράδοσης του γάμου και του θανάτου ερμηνεύονται από την M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Κέμπριτζ 1974, σ. 120-22 στη βάση των κοινών στοιχείων που έχουν μεταξύ τους οι τελετές του γάμου και του θανάτου.

10. Το αίσθημα αναμονής είναι, όπως λέει ο O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Οξφόρδη 1977, σ. 12, αναφέροντας σχετική παρατήρηση του Coleridge για τον Shakespeare, από μόνο του ισχυρό συναίσθημα, πιο ισχυρό από την έκπληξη και, επομένως, καθ' εαυτό σκοπούμενο.

Είναι, επομένως, πιθανό ότι η σκηνή της Κασσάνδρας είχε εκ των προτέρων επιλεγεί ως το μέρος εκείνο του δράματος το οποίο θα σήκωνε το βάρος του θεατρικού νεωτερισμού και γι' αυτό θα χρειαζόταν την καλύτερη, σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη, προετοιμασία, ώστε το στοιχείο της έκπληξης να λειτουργήσει στο μέγιστο βαθμό, χωρίς όμως και να ξενίσει επικίνδυνα το θεατή. Αλλά ο θεατρικός νεωτερισμός δεν είναι χωρίς συνέπειες και για το δραματικό νόημα, δίνοντας μορφή σε ένα είδος στάσης και δράσης πέρα και έξω από το σύνηθες.

Πάντως δε θα έπρεπε να παραβλέψουμε το μέρος εκείνο της προετοιμασίας που προηγείται άμεσα της σκηνής. Ο Ταλθύβιος διατάζει τους στρατιώτες να φέρουν γρήγορα την Κασσάνδρα. Εκείνοι ξεκινούν, ενώ ο νους του θεατή στρέφεται στην Κασσάνδρα και η ματιά κατευθύνεται στην κεντρική είσοδο. Εκείνη τη στιγμή ο Ταλθύβιος βλέπει δαυλούς αναμμένους, εκπλήσσεται και ανησυχεί, γιατί υποθέτει ότι οι Τρωαδίτισσες βάζουν φωτιά.¹¹ Κάνοντας μάλιστα τη σκέψη ότι δεν είναι εύκολο να υποφέρει τα δεινά της δουλείας όποιος έχει μάθει να ζει ελεύθερος και, βέβαιος πως αυτό συμβαίνει, φωνάζει να ανοίξουν, για να επέλθει και να μη βρεθεί αυτός υπόλογος στα μάτια των Αχαιών γι' αυτή την κατάσταση. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή η Εκάβη αναγγέλλει την είσοδο της Κασσάνδρας με τα εξής λόγια: «οὐκ ἔστιν οὐ πιμπρᾶσιν, ἀλλὰ παῖς ἔμῃ μαινάς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμῳ» (στ. 306-07).

Το ερώτημα τώρα παίρνει διαφορετικές μορφές: Γιατί επιδιώκεται να απομακρυνθεί, έστω και για λίγο, η σκέψη του θεατή από την Κασσάνδρα, τη στιγμή που είναι προετοιμασμένος και περιμένει να τη δει; Τι επιδιώκεται με το να παρασύρεται ο θεατής σε μια υπόθεση που δεν ισχύει και που σε λίγο θα διαψευσθεί; Ποιο εν τέλει είναι το θεατρικό αποτέλεσμα αυτής της προετοιμασίας;

Ας αντιστρέψουμε όμως το ερώτημα στην τελευταία του εκδοχή: Ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα, αν έλειπε αυτού του είδους η παραπλάνηση; Ο Ταλθύβιος θα είχε διατάξει τους στρατιώτες να φέρουν την Κασσάνδρα, εκείνοι θα ξεκινούσαν και ο θεατής θα περίμενε να τη φέρουν έξω κρατώντας την ή σύροντάς την, όπως θα περίμενε κανείς από στρατιώτες κατακτητή, ή, έστω, απλώς συνοδευοντάς την. Αντί γι' αυτό, θα έβλεπε την Κασσάνδρα να ορμά μόνη της,¹² να τραγουδά και να χορεύει. Η έκπληξη από μια τέτοια είσοδο θα ήταν ούτως ή άλλως μεγάλη, η ειρωνεία θα ήταν φανερή και σίγουρα ο θεατής

11. Δεν υπάρχει λόγος να μη δεχθούμε ότι κάποιου είδους φλόγα φαινόταν είτε μέσα από τις σκηνές, αν υπήρχαν, είτε στο βάθος της σκηνής μέσα από την κεντρική πύλη. Ο P. Amott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Οξφόρδη 1962, σ. 100 υποστηρίζει ότι δεν υπήρχε στο σκηνικό χώρο κάτι που θα μπορούσε να αναπαριστά τις σκηνές. Αντίθετα, ο N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα 1965, σ. 122 θεωρεί ότι το ορατό σκηνικό ήταν οι στρατιωτικές σκηνές στις οποίες κρατούνταν οι αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες, αν και πιστεύει ότι το φανταστικό σκηνικό, η πόλη της Τροίας, υπερισχύει και το επισκιάζει.

12. Αντίθετα, ο D. S. Stanley-Porter, «Mute Actors in the Tragedies of Euripides», *BICS*, 20, 1973, σ. 72, πιθανολογεί ότι η Κασσάνδρα συνοδευόταν από δύο ακολούθους. Το πρόβλημα σχετίζεται και με τη χρήση του πληθυντικού «πεύκας» από την Εκάβη (στ. 351), για το οποίο ο Parmentier, «Notes sur les Troyennes d' Euripide», *REG* XXXVII, 1914, σ. 35-38 υπέθεσε ότι οι ακόλουθοι της Κασσάνδρας έφεραν επίσης αναμμένους δαυλούς. Όμως η πιθανότητα του να συνοδεύονταν η Κασσάνδρα από ακολούθους φαίνεται απομακρυσμένη, αν σκεφτεί κανείς ότι αυτές ή θα έπρεπε να την συνοδεύαν τρέχοντας, πράγμα απίθανο, αφού η μόνη «μαινάς» είναι η Κασσάνδρα, ή θα έπρεπε να βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση, οπότε δεν μπορούμε πλέον να μιλάμε για συνοδευμένη είσοδο.

θα μπορούσε να προσέξει πως η Κασσάνδρα μπαίνει τελικά μόνη της, με όλη τη συνακόλουθη σημασία αυτής της εισόδου, που υποβάλλει την ιδιαιτερότητα της στάσης της και υπογραμμίζει την οδυνηρή μοναξιά της.

Έκπληξη, επομένως, θα υπήρχε, αν και διαφορετικής ποιότητας, και χωρίς αυτή την παραπλανητική προετοιμασία. Μπορεί κάποιος, ωστόσο, να δεχτεί ότι με τον τρόπο αυτόν η έκπληξη εντείνεται, όπως έχει ενταθεί και το ενδιαφέρον για το τι πραγματικά συμβαίνει,¹³ γιατί έτσι τονίζεται, πράγματι, ακόμα περισσότερο η ιδιαιτερότητα, το ασύνηθες και το παράδοξο αυτής της εισόδου. Μια ακόμα δικαιολογημένη σκέψη θα ήταν ότι, καθώς αυτή η παραπλανητική προετοιμασία έχει ως εστία τη φωτιά και την αιτία της, το ενδιαφέρον του θεατή επικεντρώνεται στο δαυλό και τονίζεται η λειτουργία του ως συμβόλου,¹⁴ που αφενός ανακαλεί εικόνες από το πρώτο δράμα της τριλογίας και αφετέρου παραπέμπει στην πυρκαγιά του τέλους των *Τρωάδων*, που δε θα προέλθει από τις απελπισμένες Τρωαδίτισσες, αλλά θα τις βυθίσει οριστικά στην πλήρη απελπισία και απόγνωση. Αν στο σημείο αυτό προστεθεί και η συμπάθεια του ποιητή για το παιχνίδι της παραπλάνησης καθ' εαυτό, δηλαδή για το παιχνίδι με τις συμβάσεις του είδους, όπως έχει προσέξει ο W. G. Arnott και που από μόνο του προσφέρει στο θεατή ένα είδος ευχαρίστησης,¹⁵ έχει κανείς ήδη αρκετούς λόγους που θα δικαιολογούσαν εδώ αυτή τη χρήση.

152

13. Ο Lee, *ό. π.*, σ. 122 παρατηρεί ότι το ακροατήριο, βιώνοντας ανησυχία μαζί με τον Ταλθύβιο, έχει για λίγο την ευκαιρία να ξεφύγει, με την αναμονή εξελίξεων εξαιτίας της φωτιάς, από τα πιεστικά συναισθήματα που προσηγήθηκαν, παρέχουν δηλαδή αυτοί οι στίχοι στο ακροατήριο, με τα λόγια του ίδιου: «a brief moment on the edge of the seats». Η παρατήρηση αυτή δεν είναι απαραίτητα σε διαφορετική κατεύθυνση προς όσα λέγονται εδώ.

14. Την άποψη ότι τα έργα του Ευριπίδη που διδάχτηκαν το 415 π. Χ., *Αλέξανδρος, Παλαμήδης, Τρωάδες, Σίσυφος*, συνδέονται στενά μεταξύ τους και ότι, επομένως, ασφαλής ερμηνεία των Τρωάδων δεν μπορεί να υπάρξει ως ανεξάρτητη από την ερμηνεία των υπολοίπων έχουν από παλαιότερα δεχθεί πολλοί μελετητές. Οι πιο γνωστοί αναφέρονται στο άρθρο του G. L. Koniaris, «*Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus. A Connected Tetralogy?*», *HSPH* 77, 1973, σ. 89-90, στο οποίο αντικρούονται τα βασικά επιχειρήματα αυτής της άποψης, που όμως υποστηρίζει με νεότερα επιχειρήματα στο βιβλίο της η Scodel, *ό. π.*, *passim*. Αναλυτική συζήτηση των παραπάνω απόψεων δεν μπορεί να γίνει εδώ, όμως, βλέποντας από την οπτική γωνία του θεατή και, με δεδομένη τη θεματική συγγένεια ανάμεσα στο πρώτο και στο τελευταίο δράμα της τριλογίας, θεωρώ πιθανό ότι οι οπτικές αναλογίες και αντιθέσεις λειτουργούν ως περαιτέρω σύνδεσμοι ανάμεσα σ' αυτά τα δράματα, και πιστεύω ότι, όπως ακριβώς παρατηρεί ο T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, Λονδίνο 1967, σ. 174, η εντύπωση που δημιουργήθηκε στη διάρκεια του πρώτου δράματος πρέπει να υπήρξε αρκετά ισχυρή ώστε να επιβιώσει και κατά τη διάρκεια του επόμενου δράματος. Φαίνεται εύλογο, για παράδειγμα, ότι η πεσμένη στο έδαφος βασίλισσα του *Αλέξανδρου*, ποιο αθηναίος θεατής θα είχε δει λίγες ώρες πριν, ή η γεμάτη πόνο και οδύνη τελική σκηνή των *Τρωάδων* θα έγιναν αισθητές στην αντίθεσή τους με την παρωδία χαράς με την οποία πρέπει να τελειώνει ο *Αλέξανδρος*, όπως το τέλος αυτού του δράματος συνάγεται ως βέβαιο από την Scodel, *ό. π.*, σ. 40. Ως προς τη σκηνή της Κασσάνδρας, ειδικότερα, θεωρώ ότι οι αναλογίες στον τρόπο εμφάνισης και στο περιεχόμενο των λόγων της θα έκαναν αισθητές τόσο τις ομοιότητες όσο και τις αντίστοιχες διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα. Βέβαια, πολλά από τα προβλήματα που έχουν τεθεί, και ιδίως η σχέση του κεντρικού δράματος, του *Παλαμήδη*, με τα άλλα δύο δράματα, παραμένουν ανοιχτά.

Τη συνεκτική αξία που έχει για την τριλογία ο δαυλός ως σύμβολο συζητά και αποδέχεται η Scodel, *ό. π.*, σ. 76-79, ενώ απορρίπτει ο Koniaris, *ό. π.*, σ. 119-20. Εικάζεται ότι στον *Αλέξανδρο* η Εκάβη είχε ονειρευτεί πως γέννησε αναμμένο δαυλό και ότι αργότερα η προφήτισσα κάλεσε το λαό να σβήσει τον καταστροφικό δαυλό, τον Πάρη (βλ. πάλι Scodel, *ό. π.*, σ. 76). Παραπομπή στο τέλος των *Τρωάδων*, προς το οποίο είναι ολόκληρο το δράμα προσανατολισμένο, γίνεται όχι μόνο από το δαυλό αλλά και από την παραπλανητική υπόθεση του Ταλθύβιου για πυρπόληση των σκηνών.

15. Γράφει χαρακτηριστικά ο W. G. Arnott, «Euripides and the Unexpected», *GR*, 20, 1973, σ. 63: «By teasing his

Όμως, μια ασφαλέστερη απάντηση θα έπρεπε, νομίζω, να συνεκτιμά και τα ακριβή λόγια του Ταλθύβιου με τα οποία εκείνος αντιδρά στη θέα της φλόγας των αναμμένων δαυλών, όταν φοβάται ότι οι Τρωαδίτισσες βάζουν φωτιά, γιατί αυτό θα ήταν: «τὸ ταῖσδε πρόσφορον», ενώ αυτό θα καθιστούσε τον ίδιο υπόλογο έναντι των Αχαιών. Η όλη διατύπωση¹⁶ αφενός δείχνει συμπάθεια, αλλά αφετέρου εκφράζει και κάτι από την ποιότητα του νου του κοινού ανθρώπου: Ποια άλλη διέξοδος θα υπήρχε στην απελπισία των αιχμάλωτων γυναικών που έχουν μάθει να ζουν στην ελευθερία;

Αλλά και η ιδιαιτερότητα της στάσης της Κασσάνδρας δε θα μπορούσε να βρει καλύτερη έκφραση παρά μέσα από αυτή την αντίθεση. Υπάρχει, λοιπόν, και άμυνα απέναντι στη συμφορά, πολύ πέρα από την απελπισία, αρκεί να μπορεί κανείς να δει κάτω από τα επιφανόμενα, όπως κάνει η Κασσάνδρα, παρόλο που η ματιά του κοινού ανθρώπου είναι δύσκολο να διεισδύσει κάτω από την απελπισία και να φτάσει ως εκεί. Ποιος εν τέλει θα πιστέψει την Κασσάνδρα, αφού ακόμα και ο θεατής θα μείνει, μετά το τέλος αυτής της σκηνής, με ένα αίσθημα μετέωρο ανάμεσα στη θριαμβική έξοδο της¹⁷ και στην πτώση της Εκάβης στο έδαφος, ανάμεσα στη γνώση των γεγονότων, όπως τα θέλει

audience, by laying false clues, by exploiting the conventions of tragedy, Euripides panders partly to his own cleverness, but partly to the audience's need to be exploited, partially misled, and surprised...».

16. (στ. 298-305): «ἔα· τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας;/ πιμπρᾶσιν, ἢ τί δρωῶσι, Τρωιάδες μυχοῦς,/ ὡς ἐξάγεσθαι τῆσδε μέλλουσαι χθονός/ πρὸς Ἄργος, αὐτῶν τ' ἐκπυροῦσι σώματα/ θανεῖν θέλουσαι; κάρτα τοι τοῦλεύθερον/ ἐν τοῖς τοιούτοις δυσλόφως φέρει κακά./ ἄνοιγ' ἄνοιγε, μὴ τὸ ταῖσδε πρόσφορον/ ἐχθρόν δ' Ἀχαιοῖς εἰς ἔμ' αἰτίαν βάλῃ».

17. Η έξοδος της Κασσάνδρας παρουσιάζει ομοιότητες και αντιθέσεις προς την είσοδό της, η οποία ήταν έντονη, ορμητική, βακχική. Μετά τη δεύτερη ρήση της, η Κασσάνδρα, απαγγέλλοντας ταραγμένους τροχάιους, προφητεύει το δικό της τέλος, αποχωρίζεται τα ιερά στεφάνια του θεού και αποχωρετά σύντομα τη μητέρα, την πατριδα και τους αγαπημένους νεκρούς, στους οποίους υπόσχεται ότι θα πάει κοντά τους «νικηφόρος» (στ. 460). Με αυτά τα τελευταία λόγια αναχωρεί, όχι αργά και ήρεμα, αλλά, νομίζω, και πάλι ορμητικά, τρέχοντας. Αυτό υποδηλώνουν οι ερωτήσεις που κάνει λίγο πριν φύγει: «ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγοῦ; ποῖ πόδ' ἔμβαινε με χροῖ;» (στ. 455). Η επανάληψη των ερωτηματικών, ο θριαμβικός τόνος των τελευταίων στίχων και η όλη ατμόσφαιρα της σκηνής δε συνηγορούν σε μια ήρεμη έξοδο. Εξάλλου, τα επόμενα λόγια του Χορού βρίσκουν την Εκάβη πεσμένη στο έδαφος, χωρίς να μεσολαβήσει εκ μέρους της κάποια λεκτική αντίδραση, και αυτό είναι πιο φυσικό να συμβεί με μια βιαστική παρά με μια κανονική έξοδο της Κασσάνδρας. Δεν αποκλείεται βεβαίως η Εκάβη να κάνει μια κίνηση προστασίας και να αγκαλιάζει την κόρη της, για να εμποδίσει τους Αχαιούς να την πάρουν, (κίνηση που τοποθετείται στο στ. 384 από την F. L. Shisler, «The Use of Stage Business to Portray Emotions in Greek Tragedy», *AJPh*, 66, 1945, σ. 381), αλλά τίποτα σ' αυτή τη σκηνή δε φαίνεται να δηλώνει πως ο Ταλθύβιος και η συνοδεία του κάνουν κάποια βίαιη χειρονομία για να την πάρουν. Μόνο αργότερα, στους στ. 616-17, η Εκάβη, προσθέτοντας τη δική της πίκρα σ' εκείνη της Ανδρομάχης, μιλά για βίαιη απόσπαση της Κασσάνδρας, κάτι που ίσως αναφέρεται σε δική της κίνηση εναγκαλισμού και στο βίωμα του αποχωρισμού, παρά σε κάποια χειρονομία εκ μέρους των Ελλήνων. Η Κασσάνδρα φαίνεται να οδηγεί μόνη τα βήματά της στο πλοίο του Αγαμέμνονα, με μια προθυμία που βγαίνει από την απόφαση για εκδίκηση και από τη γνώση της μελλοντικής της νίκης. Στην έξοδό της η Κασσάνδρα δε μοιάζει πλέον με μαινάδα, όπως κατά την είσοδό της, η κίνησή της δεν είναι πλέον βακχική, αφού το τραγούδι της έχει σταματήσει και το βακχικό λεξιλόγιο έχει πια εκλείψει. Καθώς απομακρύνεται, οδηγώντας εκείνη μάλλον τους στρατιώτες παρά οδηγούμενη απ' αυτούς, όπως φαίνεται να δηλώνει ο στ. 445, μοιάζει παρουσία αυτοκυρίαρχη και αποφασιστική. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει κανείς, αν παρατηρήσει και το χρόνο της εξόδου της. Η Κασσάνδρα δε θα αναχωρήσει τη στιγμή που ο Ταλθύβιος θα της το ζητήσει (στ. 419-20), αλλά, αφού του επιτεθεί και αφού απαγγείλει τη δεύτερη ρήση της, θα του απευθυνθεί για να αναζητήσει εκείνη την έξοδό της (στ. 445).

ο μύθος να εξελίσσονται μετά το τέλος αυτού του δράματος, και στην πικρή γέυση από τη συγκεκριμένη δραματική εξέλιξη, όπως την παρακολουθεί να συμβαίνει μέσα στο συγκεκριμένο σκηνικό χώρο και χρόνο;

Η ειρωνεία του Ευριπίδη είναι στην ουσία της ιδιότυπη. Αν για τους άλλους δύο δραματικούς ποιητές ειρωνεία παράγεται από τη σύγκρουση αντιθέτων —της κοσμικής τάξης με την ανθρώπινη πράξη για τον Αισχύλο, της ηρωικής πράξης με την ηρωική φύση για τον Σοφοκλή—, για τον Ευριπίδη ειρωνεία παράγεται από τη συνύπαρξη των αντιθέτων στο ίδιο σημείο: Το γαμήλιο τραγούδι της Κασσάνδρας είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτού του «ειρωνικού τρόπου».¹⁸

154

Το γαμήλιο τραγούδι της Κασσάνδρας τραγουδιέται σε περιβάλλον θρηνητικό. Είναι το ίδιο τραγούδι, αλλά και ιδιότυπο μοιρολόι. Ο γάμος της είναι μαζί και θάνατος.¹⁹ Καλεί τον Υμέναιο, αλλά και την Εκάτη. Απευθύνεται στον Απόλλωνα με κραυγές βακχικές. Είναι ιέρεια του Απόλλωνα, αλλά και ένθεη βάρχη. Είναι η ίδια η «του Φοίβου παρθένος», αλλά και απειλητική μαινάδα.²⁰ Είναι νύφη και Ερινύα,²¹ κρατάει τον πυρσό του γάμου, αλλά και τη φωτιά της εκδίκησης. Μιμείται την ίδια τη συμφορά της, αλλά και αντιστέκεται σ' αυτήν. Η εντύπωση που προκαλεί αυτή η εκρηκτική συνύπαρξη των αντιθέσεων στο τραγούδι και στην παρουσία της Κασσάνδρας δεν είναι πολύ μακρινή από εκείνη που προκαλεί η θέα της κηδείας ενός νέου ανύπαντρου κοριτσιού ντυμένου στα νυφιάτικα άσπρα ή όταν ένα λαϊκό μοιρολόι θυμίζει εν μέσω θρήνων στιγμές

18. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Whitman, *ό. π.*, σ. 114 κ.ε., ο οποίος εντάσσει αυτά τα είδη της ειρωνείας σε σχήματα χρήσης, που για τον Αισχύλο ονομάζει «mythic mode», για τον Σοφοκλή «high mimetic mode» και για τον Ευριπίδη «ironic mode». Για την ειρωνεία που βρίσκεται στην καρδιά του «ειρωνικού τρόπου» λέει: «Irony, however, has a metaphysical dimension, in that it supports the simultaneous existence of contraries in a single capsule of meaning, be it wordinage, or entire work of art; And the creator of such a capsule always betrays his presence, which is why Euripides personality is always felt in his plays much strongly than is Sophocles or Aeschylus».

19. Λογοτεχνική χρήση της τελετουργικής συνάφειας μεταξύ «γάμου» και «θυσίας» βλέπει στο τραγούδι της Κασσάνδρας η H.P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Λονδίνο και Ν. Υόρκη 1985, σ. 85. Επίσης ο R. Rehm., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Πρίνστον 1994, εξετάζοντας τη χρήση αυτής της συνάφειας σ' ολόκληρο το δράμα (σ. 128-35), θεωρεί ότι πρόκειται για έναν τρόπο ώστε να γίνουν αντιληπτές από τον αθηναίο θεατή του 5ου αιώνα οι συνέπειες του μιπεριαλισμού για τα θύματα αυτής της πολιτικής, αλλά εν τέλει και για την ίδια την Αθήνα.

20. Τις συνδηλώσεις της καταστροφής του οίκου βλέπει και σ' αυτή τη σκηνή ο R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-state*, Οξφόρδη 1994, σ. 356, όπως και σε άλλες στιγμές τραγωδιών όπου η νύφη παρουσιάζεται ως μαινάδα.

21. Οι συνδηλώσεις του γάμου και του θανάτου μπορούν να εκπορευτούν, εκτός από τα λόγια, και από τη φλόγα του δαυλού, που δεν είναι μόνο μέρος της τελετουργίας του γάμου, αλλά και της τελετουργίας του θανάτου. Η ιδέα του θανάτου εγείρεται τόσο από το γεγονός ότι ο δαυλός χρησιμοποιούταν στις νεκρικές τελετές ως σύμβολο της Εκάτης, όσο και από τη θεατρική του χρήση ως σύμβολο των Ερινύων, που εικονίζονται με φίδια και αναμμένους δαυλούς. Βλ. *Ελληνική Μυθολογία*, II, Αθήνα 1986, σ. 276. Για παρόμοιες συνδηλώσεις στην εικόνα της Κασσάνδρας κάνει λόγο ο P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Οξφόρδη 1962, σ. 120: «Torches also appeared in tragedy from an early date, but only as traditional attributes of the Furies. They are carried by the chorus at the end of *Eumenides*, and the Scholiast on *Plutus* 425 notes it as a habitual practice. Euripides almost certainly has this in mind when he sends Cassandra on with blazing torches in *Trojan Women* (307) —another example of his ability to wring a new significance out of an established convention».

από τη ζωή του νεκρού. Είναι η έντονη αντίθεση που ενυπάρχει σ' αυτές τις σκηνές και τις κάνει παραπάνω από οδυνηρές, σπαρακτικές. Μόνο που στη σκηνή της Κασσάνδρας η αίσθηση της απειλής είναι για το θεατή και αυτή πολύ έντονη και προέρχεται από τη μανική παρουσία της Ιέρειας του Απόλλωνα ως νύφης του Αγαμέμνονα σ' έναν γάμο που δεν είναι παρά θάνατος. Κανένα από τα τελετουργικά στοιχεία δεν είναι στη θέση του. Όλα έχουν μεταβληθεί ή πλήρως διαστρεβλωθεί από την πρόσμειξή τους, κάτι που βεβαίως δηλώνει την ανατροπή κάθε σταθερού σημείου στη ζωή των ανθρώπων,²² αλλά, καθώς αυτή η πρόσμειξη γίνεται με συνειδητή απόφαση της ίδιας της Κασσάνδρας, όπως φαίνεται στη ρήση της, δηλώνει συγχρόνως και τη δική της διάθεση να αποσταθεροποιήσει εκείνη τη δική της δυστυχία.

Είναι άραγε η ροπή του ακροατηρίου προς το μελοδραματισμό που ικανοποιείται με αυτές τις οδυνηρές αντιθέσεις; Είναι η διπλή όψη κάθε πραγματικότητας μέρος της φιλοσοφικής αντίληψης του ποιητή, την οποία μόνο μια ενορατική Κασσάνδρα μπορεί να εκφράσει; Ή, τέλος, επιδιώκεται να βιώσει ο θεατής θεατρικά όσα σε λίγο ένας πιο συγκροτημένος λόγος της Κασσάνδρας θα του προτείνει, να προηγηθεί δηλαδή το πάθος και να ακολουθήσει ο λόγος, σε ένα είδος ισορροπίας που πράγματι αποτελεί στοιχείο συνεκτικό του δράματος;²³ Νομίζω ότι και οι τρεις προτάσεις ισχύουν και ότι στη σκηνή όπου η Κασσάνδρα τραγουδά το τραγούδι του γάμου και χορεύει εν μέσω θρήνων μπροστά στα έκπληκτα μάτια των άλλων δραματικών προσώπων, αλλά και των θεατών, είναι σκηνή όπου ο ποιητής χειρίζεται και αξιοποιεί τις προσδοκίες ή προδιαθέσεις του κοινού,²⁴ για να εκφράσει ένα είδος προσωπικής αντίληψης και στάσης απέναντι στη συμφορά και στον ανθρώπινο πόνο, εξυπηρετώντας συγχρόνως και την ανάγκη υφολογικής ισορροπίας του δράματος. Η χρήση αυτής της ειρωνικής αντίθεσης φαίνεται, επομένως, να είναι συνισταμένη απάντηση σε πολλές ανάγκες, αλλά μία απ' αυτές μοιάζει να δίνει σχήμα στο δραματικό νόημα: να τονιστεί μια ιδιαίτερη ποιότητα στη στάση της Κασσάνδρας που είναι ο χλευασμός της συμφοράς και μέσα απ' αυτό το χλευασμό η υπέρβαση του άφατου πόνου.

Στο τέλος της σκηνής, λίγο πριν από την έξοδο της Κασσάνδρας, οι αντιθέσεις θα έχουν αρθεί και η μία όψη θα έχει επικρατήσει: η Κασσάνδρα θα είναι Ιέρεια του Απόλλωνα γεμάτη σεβασμό προς τον προστάτη θεό της (στ. 451-54),²⁵ η νύφη θα είναι οριστικά Ερινύα (στ. 457), ο γάμος θα σημαίνει οριστικά εκδίκηση (στ. 460-61) και η λογική θα

22. Όπως προσεγγίζει στα τελευταία χρόνια η κριτική το θέμα της μη κανονικής χρήσης του τελετουργικού στοιχείου, ιδιαίτερα της θυσίας, στην τραγωδία με βάση τα πορίσματα της δομικής ανθρωπολογίας. Για τη μη κανονική χρήση του τελετουργικού στοιχείου του γάμου σ' αυτή τη σκηνή βλ. R. Seaford, «The Tragic Wedding», *JHS* 107, 1987, σ. 128 και P. E. Easterling, «Tragedy as Ritual», εκδ. R. Scodel, *Theater and Society in the Classical World*, Μίσιγκαν 1993, σ. 19.

23. Βλ. αυτ. σημ. 5.

24. Ως παραχώρηση στις απαιτήσεις του αθηναϊκού κοινού εξηγεί ο R. P. Winnington-Ingram, «Euripides ποιητής sophos», *Arethusa*, 2, 1969, σ. 136 τόσο το ρητορικό στοιχείο που διαπερνά γενικά το έργο του Ευριπίδη όσο και τη νεωτερική του διάθεση.

25. Και αν γίνει δεκτή η σκέψη του E. A. Havelock, «Watching the Trojan Women», *Euripides*, εκδ. Segal, σ. 119 ότι η Κασσάνδρα στην παρωδία του γάμου χλεύασε μαζί και το θεό της, όταν τον καλούσε να μπει στο χορό, η στάση που εν τέλει επικρατεί είναι ο σεβασμός.

παρέχει την κυρίαρχη αίσθηση, απ' ότου η Κασσάνδρα αποφάσισε να αφήσει κατά μέρος τα «βακχεύματα» και να αποδείξει με λογικά επιχειρήματα και με ρητορική αντιστροφή των δεδομένων ότι οι Τρώες είναι ευτυχέστεροι των Αχαιών και ότι οι τελευταίοι είναι οι οικτροί, και όχι η ίδια για το γάμο της. Οι ρήσεις της Κασσάνδρας, που μεσολάβησαν ανάμεσα στο τραγούδι της αρχής και στα τελευταία λόγια της σκηνης, οδήγησαν στην άρση της ειρωνείας και στην ανάδειξη μιας συγκεκριμένης στάσης απέναντι στη συμφορά: της εκδίκησης που ακολουθεί την υποταγή. Αλλά και σ' αυτές ακόμα τις τελευταίες στιγμές η ειρωνεία θα υπεισέλθει και πάλι, αυτή τη φορά με μια χειρονομία της Κασσάνδρας που θα εκφράζει τη μέγιστη αφοσίωση στο θεό της ακριβώς κατά τη στιγμή της έσχατης εγκατάλειψής της απ' αυτόν. Όμως με τη χειρονομία αυτή δεν είναι πλέον η Κασσάνδρα που χλευάζει, αλλά η ίδια η δραματική κατάσταση, που παράγει και πάλι ένα είδος ειρωνείας αρκετά κοντινό στο χλευασμό.

Η δραματική επικοινωνία ως μέρος της δραματικής τεχνικής καθορίζει και καθορίζεται από τους δραματικούς στόχους και αξίζει επίσης να προσεχτεί. Αν ο όρος «επικοινωνία» αναφέρεται στη σχέση των προσώπων του δράματος, όπως εκφράζεται μέσα από τα λόγια, τις κινήσεις και τις χειρονομίες τους, ο όρος «δραματική» παραπέμπει στην αξία της επικοινωνίας για την εν γένει δραματική εξέλιξη. Σ' ένα δράμα όπως οι *Τρωάδες*, όμως, όπου το πάθος έχει αποχωριστεί από τη δράση, καθώς η δυνατότητα των χαρακτήρων για δράση εξωτερική είναι σχεδόν μηδαμινή —τα πρόσωπα απλώς πάσχουν και αντιδρούν— ο όρος δραματική ή θα έπρεπε να μη χρησιμοποιείται ή θα έπρεπε να διευρυνθεί έτσι, ώστε να περιλαμβάνει και την «αντίδραση» που προξενούν τα εξωτερικά γεγονότα στις ψυχές των προσώπων που πάσχουν και τη «στάση» που κρατούν απέναντι σ' αυτά²⁶ και που εκφράζεται μέσα από τη «λεκτική δράση».²⁷ Επιλέγω τη δεύτερη εκδοχή, διαφορετικά θα έπρεπε κάποιος να αρνηθεί εντελώς τον όρο «δράμα» όχι μόνο στις *Τρωάδες*, αλλά και σε άλλα έργα, όπου τα περιθώρια για δράση είναι από ανύπαρκτα έως μικρά.

Το πρόσωπο της Κασσάνδρας από την παράδοσή του ανακαλεί τη βεβαιότητα της έλλειψης επικοινωνίας. Η Κασσάνδρα αναμένεται να λέει αυτό που είναι αληθινό, χωρίς ωστόσο να γίνεται πιστευτή. Ακόμα, η ιδιαίτερη προετοιμασία που έγινε πριν από τη σκηνή δημιουργεί επίταση αυτής της αναμονής. Η παραδοξότητα της εμφάνισης οδηγεί στα άκρα την αίσθηση μη-επικοινωνίας με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, όταν η Κασσάνδρα εισέρχεται με το τραγούδι του γάμου και χορό στην παρωδία της γαμήλιας τελετής, όχι όμως και με το θεατή, που βιώνει έντονα και οδυνηρά την ειρωνεία της σκηνης. Έτσι, ανάμεσα στην Κασσάνδρα και στο θεατή δημιουργείται μια πρώτη δίοδος επικοινωνίας

26. O H.P. Stahl, «On 'extra-dramatic' Communication of Characters in Euripides», *YCIS*, 25, 1977, σ. 159-76 χρησιμοποιεί τον όρο «extra-dramatic» για την επικοινωνία που συμβαίνει χωρίς να είναι δυνατόν να αλλάξει την τραγική κατάσταση, αλλά που δείχνει ότι η δραματική πορεία συνεχίζεται στις ψυχές των δραματικών προσώπων, κάτι που συνιστά, όπως λέει, ένα είδος εσωτερικής δραματολογίας. Με τις ιδιαιτερότητες των *Τρωάδων*, όμως, ο όρος δεν μπορεί να χρησιμεύσει και εδώ, γιατί κάθε είδους επικοινωνία στο έργο αυτό είναι αδύνατο να επηρεάσει τη δραματική κατάσταση και θα έμοιαζε οξύμωρο να πούμε ότι πρόκειται για ένα δράμα όπου κάθε είδους επικοινωνία είναι «extra-dramatic».

27. Βλ. αυτ. σημ. 2.

Ενώ ο Χορός μένει σταθερά με την αίσθηση απειλής, που είχε εκφραστεί και από την Εκάβη πριν από την είσοδο της Κασσάνδρας, και παροτρύνει τη βασίλισσα να συγκρατήσει την Κασσάνδρα «μη κοῦφον ἄρηι βῆμι' ἔς Ἀργείων στρατόν» (στ. 342), η Εκάβη αντιδρά στο θέαμα της γαμήλιας τελετής, που προσκρούει στις διαψευσμένες ελπίδες της για έναν αληθινό και ευτυχή γάμο της κόρης της (στ. 343-45), παρά το γεγονός ότι και στα δικά της μάτια η Κασσάνδρα βρίσκεται εκτός λογικής (στ. 348-50). Στη συνέχεια, η κίνηση που κάνει για να της πάρει τη φωτιά από τα χέρια είναι κίνηση περισσότερο προστασίας²⁸ και όχι αυτοπροστασίας από την «αἰσχύναν», όπως είχε προηγουμένως η ίδια πει (στ. 171) και όπως τα λόγια του Χορού υποδηλώνουν. Η Εκάβη έχει κάνει ήδη ένα βήμα συναισθηματικής, έστω, προσέγγισης προς το μέρος της Κασσάνδρας.

Η Κασσάνδρα όμως θα κάνει όσα βήματα χρειάζονται για να επικοινωνήσει με τη μητέρα της, ακόμα και το λιγότερο αναμενόμενο. Αφήνει κατά μέρος το χορό και το τραγούδι για τόση ώρα όση θα χρειαστεί για να πείσει: «τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων» (στ. 367) και να αρχίσει τη λογική επιχειρηματολογία.

Ο Χορός εξακολουθεί να είναι επιφυλακτικός και η Εκάβη δε θα απαντήσει τίποτα στα επιχειρήματα της κόρης της. Πείστηκε; Τίποτα δε θα δηλώσει αυτό ή το αντίθετό του. Φαίνεται, όμως, ότι δεν έχει σημασία και ότι δεν είναι αυτό που ενδιαφέρει. Εξάλλου, δεν είναι αυτό το σημείο που έχει επιλέξει ο ποιητής, για να τοποθετήσει τον προγραμματισμένο αγώνα λόγων.

Ο Ταλθύβιος όμως θα απαντήσει. Αυτά που κατ' αρχάς λέει μοιάζουν ως δικαιολογία για το ότι δεν απαντά δραστικά στα δυσσίωνα λόγια που εκστομίζει η Κασσάνδρα για τους κυρίους του: «εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας, οὗ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας ταῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἄν χθονός» (στ. 408-10). Στη συνέχεια σχολιάζει ειρωνικά τον έρωτα του Αγαμέμνονα για την κόρη, λέγοντας λίγο πολύ ότι και να του τη χάριζαν ακόμα, εκείνος δε θα την έπαιρνε για γυναίκα του: «καὶ πένης μὲν εἰμ' ἐγώ, ἀτάρ λέχος γε τῆσδ' ἄν οὐκ ἠιτησάμην» (στ. 415-16). Στέλνει στους ανέμους τα «Ἀργγεῖ' ὄνειδη» και τις «Φρυγῶν ἐπαινέσεις» (στ. 418-19) και, εντελώς ανεξάρτητα απ' αυτά, ζητά να τον ακολουθήσει, πράγμα που είχε ούτως ή άλλως σκοπό εξ αρχής να κάνει.

Δε θα περίμενε, βέβαια, κάποιος να επικοινωνήσει θετικά ο Ταλθύβιος με την Κασσάνδρα. Δεν επικοινωνεί, όμως, ούτε και αρνητικά, καθώς σε τίποτα δεν επηρεάζεται η στάση και η δράση του από τα λόγια. Κάτι τέτοιο δε θα συμβιβαζόταν ούτε με την εικόνα

28. Η Εκάβη παίρνει από τα χέρια της Κασσάνδρας τη φωτιά, είτε από φόβο μην ανάψει πυρκαγιά, καθώς πιστεύει ότι ο νους της είναι ταραγμένος, είτε γιατί η κίνηση της Κασσάνδρας ήταν δυσσίωνα, είτε επειδή θεωρεί ότι η ανύψωση του δαυλού ντροπιάζει την Κασσάνδρα, γιατί μοιάζει, σε όσους δεν μπορούν να την καταλάβουν, ότι χαιρέται και τραγουδά για έναν αισχρο γάμο. (Για τις ερμηνείες που έχουν προταθεί βλ. Lee, *ό.π.*, σ. 133, σχόλιο στ. 348). Πρόκειται, δηλαδή, για μια ανθρωπίνη καθημερινή κίνηση προστασίας, η οποία, χωρίς να είναι συμβολική, πάντως εμπλέκει το σύμβολο. Αυτό το στοιχείο, καθώς και η γειννίαση αυτής της συνηθισμένης καθημερινής κίνησης με τη χειρονομία ανύψωσης του δαυλού από την Κασσάνδρα, η οποία έχει προηγηθεί, μια χειρονομία εξόχως εικονική, φαίνεται ότι της προσδίδει ιδιαίτερη δραματική λειτουργία, που έγκαιρα στο ότι αναδεικνύει τις διαφορετικές στάσεις των προσώπων απέναντι στην ίδια κατάσταση, όπως έχει παρατηρήσει η S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, Λονδίνο 1971, σ. 53, χρησιμοποιώντας αυτό ακριβώς το παράδειγμα των *Τρωάδων*. Ωστόσο, η συνάντηση των δύο κινήσεων στο ίδιο αντικείμενο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απεικόνιση της συναισθηματικής τους αλλά, και πάλι, όχι λογικής προσέγγισης.

του Ταλθύβιου, όπως τη σχεδίασε γι' αυτό το δράμα ο ποιητής,²⁹ αλλά ούτε και με την όποια δραματική εξέλιξη του έργου, η οποία, αυτό που απαιτεί από τον κήρυκα σ' αυτό το σημείο, είναι να μεταφέρει την Κασσάνδρα στο πλοίο του Αγαμέμνονα. Τα λόγια του, πάντως, θα δώσουν στην Κασσάνδρα την ευκαιρία να επιτεθεί τόσο στην ειρωνική διάθεση του ίδιου όσο και σ' εκείνη την υποψία ειρωνείας που πιθανόν να προκλήθηκε από τα λόγια του στη διάθεση του έκπληκτου θεατή. Της δίνει ακόμα τη δυνατότητα να επιτεθεί περήφανα και σφοδρά στο γένος των κηρύκων, επίθεση που μοιάζει υπερβολική σε σχέση με την ανεκτική, παρά δυναμικά εχθρική, στάση του Ταλθύβιου απέναντί της, εκτός αν σκεφτεί κανείς ότι κάποιος λόγος, πράγματι,³⁰ πρέπει να έχει ο ίδιος ο ποιητής εναντίον αυτών που θεωρεί πως είναι «περι τυράννους και πόλεις ύπηρέται» (στ. 426).

158

Η Κασσάνδρα θα ολοκληρώσει την προφητεία της και θα βγάλει τα ιερά στεφάνια, αποχαιρετώντας, όσο είναι ακόμα αγνή, τον πιο αγαπημένο, όπως λέει (στ. 451), από τους θεούς, θα αποχαιρετήσει με φροντίδα τη μητέρα της (στ. 458) και την πατρίδα της (στ. 458), θα καλέσει τους αγαπημένους νεκρούς της να την περιμένουν (στ. 459-60) και θα αναχωρήσει. Στους τελευταίους στίχους η αρχική αίσθηση ότι δεν μπορεί κανείς να επικοινωνήσει με την Κασσάνδρα έχει ανατραπεί. Το αρχικό αίσθημα της απόστασης στη διάρκεια της σκηνής μετεξελίχθηκε σταδιακά για το θεατή σε αίσθημα λογικής και συναισθηματικής προσέγγισης.

Τίποτα δε θα δηλώνει πως τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα επικοινωνήσαν μαζί της. Αλλά, πραγματικά, τίποτα, ή σχεδόν τίποτα, δεν καθορίζεται από αυτού του είδους την επικοινωνία. Εκείνο που και πάλι εδώ ενδιαφέρει είναι αφενός ο τρόπος που βιώνει και αντιδρά η Κασσάνδρα στη συμφορά και, αφετέρου, ο χειρισμός των συναισθημάτων του ακροατηρίου, που οδηγούνται από την άκρα επιφυλακτικότητα στην προσέγγιση με το δραματικό κόσμο της Κασσάνδρας. Οι αντιδράσεις των υπολοίπων προσώπων αποτελούν ενδιάμεσους σταθμούς σ' αυτή τη διαδρομή: ο Χορός είναι και παραμένει επιφυλακτικός και η Εκάβη την προσεγγίζει συναισθηματικά, αλλά βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από τη λογική των λόγων της· τα λόγια του Ταλθύβιου, από την άλλη, κεντρίζουν από το συναισθηματικό του θεατή ένα σημείο που βρίσκεται στο μεταίχμιο της σοβαρότητας και του γέλιου³¹ και που θα αντικρουστεί και θα εκμηδενιστεί από τα λόγια της Κασσάνδρας. Γιατί, και πάλι, σε καμία περίπτωση το σκοπούμενο δεν είναι να γελάσει κανείς με τα παθήματα άλλων.

Στο βαθμό, λοιπόν, που η επικοινωνία της Κασσάνδρας με τα υπόλοιπα πρόσωπα ορίζεται από το πλαίσιο της δικής της στάσης και αντίδρασης στα εχθρικά γεγονότα και διαγράφει μια πορεία οδηγώντας τη διάθεση του ακροατηρίου από την επιφυλακτικότη-

29. Gilmartin, *ό. π.*, σ. 216: «Most critics find him a sympathetic person, and credit him with tact, compassion, kindness, and humanity». Εκεί παρατίθεται και η αντίθετη άποψη του Conacher: «Talthybius is a harsh, sinister figure in the *Troades*, very different from the sympathetic Talthybius of the *Hecuba*».

30. Δηλαδή ο Ευριπίδης βρίσκει ευκαιρία να επιτεθεί σ' αυτή την κατηγορία ανθρώπων, αφού οι Αθηναίοι είχαν μεγάλη εμπειρία του ρόλου τους, ιδίως στην περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου, και προφανώς αρνητική, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τη συχνότητα των επιθέσεων του ποιητή εναντίον τους. (Βλ. Lee, *ό. π.*, σ. 144, σχόλιο στ. 425).

31. Gilmartin, *ό. π.*, σ. 217: «Talthybius' remark that he, a poor man, would never have anything to do with such a woman (415-16) is nearly humorous...».

τα στην προσέγγιση, είναι επικοινωνία δραματική και υπηρετεί απολύτως τους δραματικούς στόχους της σκηνής.

Υπάρχουν, όμως, στιγμές όπου τα λόγια που ανταλλάσσουν τα δραματικά πρόσωπα μεταξύ τους μοιάζουν υπερβολικά, ή και αταίριαστα, και βρίσκονται σ' ένα επίπεδο διαφορετικό από εκείνο της δικής τους επικοινωνίας. Τότε μοιάζει να αποκαλύπτεται η διάθεση του ποιητή να επικοινωνήσει με τους θεατές συμπολίτες του σε θέματα βασανιστικά των ημερών του, όπως είναι το θέμα του πολέμου, χωρίς ωστόσο να διαρρηγνύεται εντελώς το πλαίσιο της δραματικής επικοινωνίας των δραματικών του προσώπων. Εκτός από τη σφοδρή επίθεση της Κασσάνδρας εναντίον του Ταλθύβιου και σε όλο το γένος των κηρύκων, έτσι μπορεί κανείς να αντιληφθεί και τα λόγια της για τον πόλεμο και την αντιμετώπισή του: «φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ· εἰ δ' ἔς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλῆς» (στ. 400-02). Παρ' ὅλο που μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει στο σημείο αυτό μια εξωδραματική πρόθεση, ένα μέρος της λειτουργίας αυτών των στίχων εξακολουθεί να υποστηρίζει τους κύριους δραματικούς στόχους, καθώς διασαφηνίζει με τρόπο ορθολογικό την ὄλη στάση της Κασσάνδρας απέναντι στην τραγική μοίρα τη δική της και της πόλης της. Ἐτσι, θα μπορούσε να μιλήσει κανείς εδώ για λειτουργία παραδραματική,³² κάτι που θα μας απέτρεπε από το να δοῦμε απλώς το σημείο αυτό ως μια δήλωση αντιπολεμική, που γίνεται έξω από κάθε δραματική λειτουργία.

Ανάλογη, αλλά όχι ακριβώς ἴδια αίσθηση, παρέχει ἔο το σημείο όπου η Κασσάνδρα σχολιάζει ἡ ἴδια³³ τὴν ἐξοδὸ τῆς ἀπὸ τὰ «βακχεύματα» καὶ τὴν ἐναρξὴ τῆς ρητορικῆς τῆς ἐπιχειρηματολογίας: «πόλιν δὲ δεῖξω τήνδε μακαριωτέραν ἢ τοὺς Ἄχαιούς, ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὅμως τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων» (στ. 365-67). Ἀπὸ ἐδῶ καὶ στο ἐξῆς σταματᾶ τὸ τραγούδι καὶ τὸ χορὸ με τὸ δαυλὸ —που, ἄλλωστε, πρέπει νὰ ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ χέρια τῆς μετὰ τὸ στ. 351— ἀντικαθιστᾶ τὸ βακχικὸ λεξιλόγιο με ρητορικὰ ἐπιχειρήματα, καὶ ἡ αἴσθησις τῆς παραφροσύνης, που μέχρι πρὶν ἀπὸ λίγο μετέδιδε, θὰ δώσει τὴ θέση τῆς σε ἀποδεικτικὴ λογικὴ. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ χρῆσις τοῦ ῥήματος «δείξω» (στ. 365), γιὰ νὰ δηλώσει τὴν ἐναρξὴ τῆς ρητορικῆς ἐπιχειρηματολογίας, καθὼς καὶ τὸ λεξιλόγιο με τὸ ὁποῖο ἡ Κασσάνδρα τελειώνει τὴν πρώτη καὶ καθαρὰ ρητορικὴ ῥήσις τῆς: «ᾧν οὖνεκ' οὐ χρὴ, μητέρ, οἰκτίρειν σε γῆν, οὐ τὰμὰ λέκτρα» (στ. 403-04). Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι στους παραπάνω στίχους δηλώνεται ἡ διάθεσί τῆς νὰ επικοινωνήσει με τὸ περιβάλλον καὶ ἰδίως με τὴ μητέρα τῆς, τὸ σημείον αὐτὸ δὲν παύει νὰ ξενίζει, καθὼς ἔχει τὴ χροιά καὶ τὴν ψυχρότητα μιᾶς δήλωσης σε μιᾶ στιγμὴ συναισθηματικῆς φόρτισης καὶ γιὰ τὴν αὐτοσυνειδησία αὐτοῦ τοῦ εἶδους μοιάζει περιέργη στα χεῖλη μιᾶς ἐνθεης Κασσάνδρας, που μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο εἶχε παρουσιαστῆ με τὴν εἰκόνα τῆς μαινάδας. Νιώθει, δηλαδή, κανείς τὴν παρουσία τοῦ ποιητῆ κάτω ἀπὸ τὸ προσωπεῖο τῆς Κασσάνδρας νὰ ζητᾶ ἐπίμονα ἀπὸ τὸ θεατὴ νὰ προσέξει αὐτὸ που οὕτως ἢ ἄλλως ἐκεῖνος θὰ πρόσεχε, δηλαδή τὴν ἀλλαγὴ ὕφους.

32. Ο ὅρος χρησιμοποιεῖται καὶ ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸν Χουρμουζιάδη, *Ὅροι καὶ μετασχηματισμοί*, σ. 150 κ.ε.

33. Lesky, *ὁ. π.*, σ. 193: «Τὸν γνήσιον ὅμως Εὐριπίδην ἀκούμε ἐκεῖ ὅπου παρουσιάζεται ἡ ἴδια ἡ Κασσάνδρα νὰ σχολιάζει (366) τὴν γειννίαση ἐτερογενῶν στοιχείων μέσα στα λόγια τῆς».

Ότι εδώ υπηρετείται σε μεγάλο βαθμό η σχέση του θεατή με το έργο φαίνεται και από το γεγονός ότι αυτή η δήλωση της Κασσάνδρας ούτε τη δραματική εξέλιξη επηρεάζει ούτε και τη στάση των υπολοίπων προσώπων αλλάζει. Μετά το πέρας της ρήσης, ο Χορός εξακολουθεί να έχει στο νου την αρχική εικόνα της,³⁴ να ειρωνεύεται η ίδια την ίδια της τη συμφορά, κάτι που δηλώνεται στα λόγια του: «ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείους γελᾷς, μέλπεις θ' ἄ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως» (στ. 406-07), ενώ τα λόγια του Ταλθύβιου συντηρούν την εικόνα της μαινομένης βάκχης: «εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας...» (στ. 408). Ο θεατής, όμως, θα εξηγήσει προκαταβολικά μέσα του την εικόνα της Κασσάνδρας που θα ακολουθήσει και, αναδρομικά, μετά το τέλος της σκηνής, θα υποψιαστεί ότι η αρχική εικόνα της Κασσάνδρας δεν ήταν απόρροια οδύνηρου παραλογισμού ή συνειδησιακής απώλειας μέσα σε θεϊκή κατοχή, αλλά συνειδητή απόφασή της να ειρωνευτεί η ίδια τη συμφορά της, να επιτεθεί στον πόνο της και να σταθεί πάνω από την καταστροφή. Επί πλέον, ο θεατής θα βοηθηθεί να μετακινηθεί από το επίπεδο συνείδησης των υπολοίπων προσώπων του δράματος, κοντά στο οποίο αρχικά βρέθηκε, προς το επίπεδο συνείδησης της Κασσάνδρας, που βλέπει πιο μακριά και πιο ουσιαστικά, αν και πάλι μέσα από το πρίσμα του πόνου. Έτσι, καθώς δεν μπορεί κανείς να μιλά για εξωδραματική λειτουργία, αλλά ούτε και για αμιγώς δραματική, ο όρος «παραδραματική» θα περιέγραφε επαρκώς, νομίζω, τη λειτουργία αυτών των στίχων.

Απομένει να δούμε κατά πόσον η δραματική χρήση του προσώπου της Κασσάνδρας υπηρετεί, επίσης, αυτό που ορίσαμε ως κυρίαρχο δραματικό νόημα, αν δηλαδή από την παραδεδομένη δέση προκειμενικών και διακειμενικών χαρακτηριστικών³⁵ επελέγησαν χαρακτηριστικά τέτοια, ή και παρασιωπήθηκαν άλλα, ώστε και πάλι να υπηρετείται ο ίδιος στόχος.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή:

Στον πρόλογο ο Ποσειδώνας, καθώς αναφέρει τα παθήματα των Τρώων, θυμίζει και την *ἔβριν* του Αγαμέμνονα με τα εξής λόγια: «ἦν δὲ παρθένον μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασσάνδραν ἄναξ, τὸ τοῦ θεοῦ πραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς γαμῆ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος» (στ. 41-44). Σε λίγο, στη στιχομυθία της Αθηνάς με τον Ποσειδώνα αναφέρεται και η *ἔβρις* του Αίαντα, που έσυρε με τη βία την Κασσάνδρα —επεισόδιο γνωστό από τη *Μικρὴ Ἰλιάδα*—,³⁶ αλλά και η *ἔβρις* όλων των Ελλήνων, που καθόλου δεν αντέδρασαν στην πράξη αυτή του Αίαντα, δικαιολογώντας έτσι τη μεταστροφή της Αθηνάς από συμμάχου σε εχθρούς τους και τα παθήματά τους, που θα ακολουθήσουν. Όμως,

34. Ο Ο. Taplin, «Comedy an th Tragedy», στην έκδ. Μ. S. Silk, *Tragedy and the Tragic*, Οξφόρδη 1996, σ. 191 ερμηνεύει αυτά τα λόγια ως ένδειξη παράλογου και πικρού γέλιου επί σκηνής. Αλλά η Κασσάνδρα έχει ήδη από τους στ. 365-67 δηλώσει ότι αφήνει τα βακχεύματα, άρα φαίνεται δύσκολο να επανέρχεται ξαφνικά σ' αυτή την κατάσταση και να γελά εδώ παράφορα. Αντίθετα ο Β. Gredley, «Comedy and Tragedy – Inevitable Distinctions: Response to Taplin», έκδ. Silk, *ό.π.*, σ. 214-5, σημ. 14 θεωρεί ότι οι σίχοι αυτοί του Χορού σχολιάζουν ένα γέλιο της Κασσάνδρας, που δεν είναι παράλογη έκφραση χαράς για την κατάστασή της, αλλά μια χλευαστική αντίδραση απέναντι σε όσα εκείνη βλέπει ότι θα συμβούν στους εχθρούς της.

35. Δηλαδή χαρακτηριστικών κληρονομημένων από την παράδοση του μύθου και των κειμένων. Βλ. αυτ. σημ. 4.
36. Ρ. G. Mason, «Kassandra», *JHS*, 79, σ. 81-82.

καθώς ο πρόλογος δε συνδέεται με τη συνέχεια των δραματικών γεγονότων, αφού δεν επαληθεύονται από αυτήν όσα εξαγγέλλονται εκεί, το ερώτημα παραμένει πειστικό: Σε τι εξυπηρετεί αυτός ο πρόλογος με τις δυσοίονες για τους Αχαιούς προβλέψεις, εκτός ίσως από το να αποτελέσει έναν από τους πιθανούς συνδέσμους των δραμάτων της τριλογίας;³⁷ Μήπως για να ενισχύσει τα επιχειρήματα της Κασσάνδρας,³⁸ προκαταβάλλοντας την αλήθεια της παρηγοριάς για μια νίκη πάνω στον δυσπολέμητο πόνο, νίκη που θα φέρει η τιμωρία της ύβρεως από τους θεούς αλλά και η εκδίκηση από την ίδια;

Η χρήση του θέματος της ύβρεως, της αδικίας εναντίον της ιέρειας του Απόλλωνα, μπορεί, νομίζω, να αποτελέσει, όπως και η προφητεία για το μέλλον, ένα σύνδεσμο ανάμεσα στον πρόλογο και στη σκηνή της Κασσάνδρας, πολύ περισσότερο που η ύβρις του Αγαμέμνονα επαναλαμβάνεται και πάλι, ακόμα και λίγο πριν αρχίσει αυτή τη σκηνή. Όταν η Εκάβη θα εκφράσει την ανησυχία της, λέγοντας στο Χορό: «μή νύν μοι τὰν ἐκβαχέουσαν Κασσάνδραν, αἰσχύναν Ἀργείοισιν, πέμψητ' ἔξω, μαινάδ' ἐπ' ἄλγεσι δ' ἄλγυνθῶ» (στ. 168: 72), η φρασεολογία της θα δηλώνει ότι η κόρη του Πριάμου είναι εκτός λογικής και, συγχρόνως, θα εγείρει τα συναισθήματα της ντροπής και του φόβου,³⁹ με τα οποία θα αναμένεται η είσοδός της. Αργότερα όμως, όταν ο Ταλθύβιος θα ανακοινώνει τις τύχες της καθεμιάς, η ίδια η Εκάβη θα αλγεί για την τύχη που περιμένει την κόρη της, την ιέρεια τώρα, και όχι απλώς προφήτισσα, του Απόλλωνα.⁴⁰ Τα λόγια της θα θυμίζουν την ύβριν του Αγαμέμνονα, ενώ συγχρόνως θα υποβάλλουν το συναισθηματικό του σεβασμού για την ιέρεια: «ἦ τὰν τοῦ Φοῖβου παρθένον, ἄι γέρας ὁ χρυσοκό-

37. O. R. Hamilton, «Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *AJPh*, 99, 1978, σ. 278, σημ. 4 παρατηρεί ότι ο πρόλογος των *Τρωάδων* είναι ο μόνος από τους πρόλογους που περιέχει προφητεία η οποία δεν επαληθεύεται στην πορεία του δράματος. Αυτή η μοναδικότητα υπαγορεύτηκε, πιστεύω, σε μεγάλο βαθμό από την πρόθεση του ποιητή να συνδέσει τα δράματα του 415 π. Χ. σε τριλογία. Αυτή τη λειτουργία του προλόγου των *Τρωάδων* συζητά η Scodel, *ό. π.*, σ. 65 κ.ε. Αλλά, παρά την πειστική αυτή υπόθεση, και μέσα στο πλαίσιο του ίδιου του δράματος πρέπει να αναζητηθεί μια απάντηση που θα αφορά τη λειτουργία αυτού του προλόγου. Μια απάντηση που σχετίζεται με το δραματικό νόημα της τραγωδίας παρέχεται από την F. M. Dunn, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Οξφόρδη και Ν. Υόρκη 1996, που συμπεραίνει την αίσθηση ενός οριστικού τέλους ήδη από τον πρόλογο, καθώς και την αντιστροφή της θέσης ανάμεσα στον πρόλογο και στον επίλογο αυτού του δράματος: «In the *Trojan Women*, however, the end promises nothing more. The action is already complete at the beginning of the play and the ending is unmarked because nothing more has happened; there is no change or progress or repetition to record» (σ. 109). Και στη συνέχεια (σ. 110): «The reversal, in other words, dramatizes a situation that is profoundly *undramatic*...The catastrophe that destroyed the Trojans and annihilated their city has also destroyed the possibility of drama».

38. Έτσι και η Scodel, *ό. π.*, σ. 118 κ.ε., που υπογραμμίζει μέσα στα επιχειρήματα της Κασσάνδρας το θέμα της νίκης και της ήττας: «The great examination of victory and defeat, however, is the Cassandra episode...The prologue confirms the basic tenor of her argument, and individual imagery follows her usage. Για το θέμα της νίκης στις *Τρωάδες*, ως στοιχείο επιθυμητό αλλά και απωθητικό συγχρόνως, βλ. G. Murray, «Euripides Tragedies of 415: The Deceitfulness of Life», *Greek Studies*, Οξφόρδη 1946, σ. 135-36.

39. Mason, *ό. π.*, σ. 89-90: «Kassandra is apparently both a maenad and a priestess of Apollo, and like so many crazy people inspires mixed feelings of awe and shame».

40. O. R. Hamilton, «Euripidean Priests», *HSPH*, 89, 1985, σ. 53, 55 λέει ότι είναι για πρώτη φορά το 415 π. Χ. που ο Ευριπίδης παρουσίασε ιέρεια σε έργο του και ότι εκπλήσσει το γεγονός ότι παρουσίασε έτσι την Κασσάνδρα, τη γνωστή ως προφήτισσα που κανένας δεν πίστευε. Διευκρινίζει όμως ότι η Κασσάνδρα στις *Τρωάδες* είναι μεν ιέρεια, αλλά στη συνέχεια εγκαταλείπει αυτό το ρόλο, όταν απεκδύεται τα ιερά σύμβολα του θεού.

μας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν;» (στ. 253-54). Τα συναισθήματα αυτά, με τα οποία ο θεατής θα αναμένει την Κασσάνδρα, θα εκμεταλλευτεί ο ποιητής στη συνέχεια, που θα είναι η δική της σκηνή.

Ο Ταλθύβιος πάλι θα απαντήσει με λεξιλόγιο που θα ταιριάζει τόσο στον Αγαμέμνονα όσο και στον Απόλλωνα: «ἔρως ἐτόξευσ' αὐτὸν ἐνθέου κόρης» (στ. 255). Τα λόγια του ανακαλούν τον έρωτα του Απόλλωνα για την Κασσάνδρα και υποβάλλουν την ιδέα ότι ο Αγαμέμνονας φιλοδοξεί να υποκαταστήσει τον θεό σ' αυτό τον έρωτα. Η ὕβρις του Αγαμέμνονα εννοείται και εδώ ξανά και παραπέμπει στον πρόλογο, προετοιμάζοντας και της σκηνή της Κασσάνδρας, που θα ακολουθήσει. Επίσης, ο κωμικός υπαινιγμός⁴¹ που διαφαίνεται, ιδίως μέσα από τη χρήση της φράσης «ἔρως ἐτόξευσ' αὐτὸν», θα βρει οριστική διέξοδο και θα εκδηλωθεί αργότερα μέσα στην ίδια τη σκηνή της Κασσάνδρας, όταν ο Ταλθύβιος θα σχολιάζει τα περιεργα γούστα των μεγάλων, βεβαίως και του ίδιου του Αγαμέμνονα, εξαιτίας του έρωτά του για την ένθεη μαινάδα: «ἀτὰρ τὰ σεμνὰ καὶ δοκήμασιν σοφὰ οὐδέν τι κρείσσω τῶν μηδὲν ἦν ἄρα. ὁ γὰρ μέγιστος τῶν Πανελλήνων ἄναξ, Ἄτρεώς φίλος παῖς τῆσδ' ἔρωτ' ἔξαιρετον μαινάδος ὑπέστη. καὶ πένης μὲν εἴμ' ἐγώ, ἀτὰρ λέχος γε τῆσδ' ἄν οὐκ ἠιτησάμην» (στ. 411-16). Η γοητεία της Κασσάνδρας, που δηλώνεται και τις δύο φορές στα λόγια του Ταλθύβιου, την πρώτη με ίχνη σεβασμού, τη δεύτερη εμφανώς ειρωνικά, δεν είναι εκείνη της ομηρικής παράδοσης⁴² και δεν πηγάζει από την εξωτερική της ομορφιά, αλλά από την ένθεη ψυχή της· και αυτό το χαρακτηριστικό, όπως και η ιδιότητα της ιέρειας δεν είναι άσχετα με την ὕβριν του Αγαμέμνονα.

Με αυτά, λοιπόν, τα χαρακτηριστικά παρουσιάζεται ή συνδέεται η Κασσάνδρα μέχρι να αρχίσει η ομώνυμη σκηνή της. Αξίζει, νομίζω, να δει κανείς πώς χρησιμοποιούνται αυτά τα χαρακτηριστικά στη διάρκεια αυτής της σκηνής και ποια άλλα προστίθενται στην πορεία.

Η Κασσάνδρα εισέρχεται στο σκηνικό χώρο σαν μαινάδα («παῖς ἐμὴ μαινάς θαάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμωι», στ. 306-07), αλλά και σαν ιέρεια («σέβω φλέγω —ἰδού ἰδού— λαμπάσι τόδ' ἱερὸν», στ. 308-10) και σαν νύφη («ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε», στ. 308). Η συνύπαρξη αυτών των χαρακτηριστικών στην εμφάνισή της δημιουργεί εκρηκτικό κρᾶμα συναισθημάτων στο θεατή, που υποχρεώνεται να παρακολουθήσει την ιέρεια του Απόλλωνα να χορεύει, να τραγουδά και να προσκαλεί ανθρώπους και θεούς σε γαμήλιο χορό, κραυγάζοντας «εὐάν, εὐοῖ», όπως οι ακόλουθοι του Βάκχου, και με τρόπο όχι μακρινό, πράγματι,⁴³ από βιωμένες εμπειρίες του αθηναϊκού κοινού. Ωστόσο, η πα-

41. Είναι ίσως ο πρώτος, αλλά όχι ο μόνος, κωμικός υπαινιγμός στη διάρκεια αυτού του δράματος. Η πιο χαρακτηριστική ένδειξη για την ύπαρξη κωμικού στοιχείου είναι η συμπεριφορά του Μενέλαου στη σκηνή της Ελένης και το σχόλιό του για το βάρος της (στ. 1049-50). Για το αστέιο αυτό βλ. Lee, *ό. π.*, σ. 244, σχόλιο στ. 1049. Αντίθετη είναι η άποψη της Burnett, *ό. π.*, σ. 295. Τη λειτουργία του κωμικού στοιχείου αυτών των στίχων εξετάζει ο B. Seidensticker, *Palintonos Armonia. Studien zu Komischen Elementen in der griechischen Tragödie, «Hypomnemata», 72, Γκέτινγκεν 1982, σ. 89-91.*

42. *Οδύσσεια λ. 365*: «Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην» και *ω. 697*: «ἰκέλη χρυσέη Ἄφροδίτη». Βλ. και Mason, *ό. π.*, σ. 80.

43. Και πάλι ο Mason, *ό. π.*, σ. 92, για την περιγραφή της Κασσάνδρας και της απολλώνειας έμπνευσης με διονυσιακό λεξιλόγιο: « In so doing, Euripides adds to her human appeal by linking her with the countless women in

ραδοξότητα δεν έγκειται μάλλον στα βακχικά στοιχεία της εμφάνισης της ιέρειας του Απόλλωνα,⁴⁴ όσο προπάντων στην παρουσία της ως νύφης του Αγαμέμνονα.⁴⁵ Η ύβρις του Αγαμέμνονα υπενθυμίζεται στον ειρωνικό μακαρισμό της Κασσάνδρας («μακάριος ό γαμέτας, μακαρία δ' έγώ βασιλικοῖς λέκτροις κατ' Ἄργος ά γαμούμενα», (στ. 311-13) και όταν ο Απόλλωνας καλείται να σύρει το χορό στο γάμο της δικής του ιέρειας («άγε σύ, Φοῖβε, νιν», στ. 329). Και είναι αυτό απαραίτητο να υπενθυμίζεται, αφού σε λίγο η Κασσάνδρα θα εκδηλώσει τη διάθεσή της για εκδίκηση, απαγγέλλοντας, δίκηνη εχθρικών πυρών, την προφητεία της. Αυτό που κυρίως τονίζεται, ωστόσο, είναι η τραγική κατάσταση της Κασσάνδρας, που δηλώνεται με αυτόν τον εμφατικό και ειρωνικό τρόπο, καθώς και η στάση της, που ο θεατής εκλαμβάνει στην αρχή ως παθητική, για να συνειδητοποιήσει στο τέλος της σκηνής ότι η παθητική νύφη έχει μετατραπεί σε Ερινύα, που θα εκδικηθεί για την αδικία που διαπράττεται σε βάρος της.

163

Στην τραγική κατάσταση θα αντιδράσει η Εκάβη, προσθέτοντας επίσης μία ακόμα διάσταση: «Ἦφαιστε, δαιδουχεῖς μὲν ἔν γάμοις βροτῶν, ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα, ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων. οἴμοι, τέκνον, ὡς οὐχ ὑπ' αἰχμῆς <σ'> οὐδ' ὑπ' Ἄργείου δορὸς γάμους γαμῆσθαι τούσδ' ἐδόξαζόν ποτε» (343-47). Για την Εκάβη εδώ η παρουσία της Κασσάνδρας ως νύφης συγκρούεται με τις «μεγάλες ελπίδες» της για ένα γάμο βασιλικό, αλλά η ιδέα αυτή ανακαλεί φευγαλέα την ομηρική παράδοση που ήθελε την Κασσάνδρα ως την πανέμορφη κόρη του Πριάμου, την παρόμοια σε ομορφιά με την Αφροδίτη, που τη ζήτησε σε γάμο ο Οθρυονεύς, χωρίς προσφορά δώρων, αλλά με αντάλλαγμα να διώξει τους Αχαιοὺς από την Τροία.⁴⁶ Αυτή η ιδιότητα που υποβάλλεται εδώ μοιάζει ασυμβίβαστη με εκείνη της ιέρειας,⁴⁷ αφήνεται όμως να υπάρξει, για να προσθέσει μια ακόμα διάσταση στην τραγική κατάσταση της Κασσάνδρας. Άλλωστε, εκφρασμένη από την Εκάβη, δε φαίνεται αταίριαστη, γιατί η Εκάβη μιλά ως μάνα που είχε ελπίδες για το γάμο της ανύπαντρης κόρης της, χωρίς να έχει ουσιαστικά συμβιβαστεί ούτε με τις μαντικές ιδιότητες, ούτε και με τη στάση της Κασσάνδρας, που τη θεωρεί εκδήλωση του μη σώφρονος νου της: «οὐδὲ σαῖς τύχαις, τέκνον σεσωφρόνηκας, ἀλλ' ἔν ταῦτῳ μένεις» (στ. 349-50). Και η πονεμένη μάνα τελειώνει ζητώντας από τις Τρωαδίτισσες να ανταλλάξουν με δάκρυα της κόρης της τα γαμήλια τραγοῦδια.

Η Κασσάνδρα, όμως, θα καλέσει και πάλι τη μάνα της να χαρεί για τους βασιλικούς γάμους της και να τη στείλει εκεί ακόμα και με το ζόρι, αν εκείνη φανεί πως διστάζει, γιατί έτσι θα πληρώσει ο Αγαμέμνονας για το ξεκλήρισμα της οικογένειάς της με εξόντωση του δικού του σπιτιού. Και λίγο πριν αλλάξει ύφος και συνεχίσει με ρητορικά

Greece who at some time felt the power of the god dwelling within them...».

44. Mason, *ό. π.*, σ. 92: «The link between Apollo and Dionysos is well known and there is nothing incongruous in attempting to portray possession in Dionysiac terms even with Apollo as the fountain head of inspiration...».

45. Ένταση προσθέτει ακόμα το γεγονός ότι ο θεατής βλέπει την Κασσάνδρα, τη γνωστή από την παράδοση προφήτισσα, σε μια ψευδογαμήλια τελετή, με στοιχεία οικεία από την καθημερινότητά του. Άλλωστε, όπως παρατηρεί ο R. Eisner, «Euripides' Use of Myth», *Arethusa*, 7, 1979, σ. 161, ο Ευριπίδης «iuxtaposed worlds, the mythic one that he inherited and the new, «real» one that he invented».

46. *Οδύσσεια*, ν. 365-67.

47. Ο Όμηρος δεν την ήξερε ούτε ως ιέρεια, ούτε ως μάντιδα, όπως παρατηρεί ο Mason, *ό. π.*, σ. 81.

επιχειρήματα, ορίζει ξεκάθαρα τη δική της θέση: «πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν, δς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἷσι χάτέρων, μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὖς οὔμοι γάμοι θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρῆως ἀνάστασιν». Αλλά και με το ρητορικό της πρόσωπο η Κασσάνδρα δε θα δείξει διαφορετική στάση, αντίθετα, θα υποστηρίξει την ίδια με περισσότερο σθένος και, επί πλέον, με τη δύναμη μιας, διαφορετικής ίσως, αλλά, πάντως, λογικής επιχειρηματολογίας. Η δύναμη της ρητορικής, λοιπόν, μετατρέπεται, όπως και η προφητεία και ο γάμος και το τραγούδι, σε εκδικητικό όπλο και συντελεί με τη σειρά του στη μετατροπή της προφήτισσας από παθητικό αποδέκτη της μοίρας της σε εκδικητικό όργανό της («τούς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ», στ. 404-05), από νύφη σε Ερινύα, από αβέβαιη παρουσία σε πρόσωπο που η συνειδητοποίηση της τραγικής του κατάστασης και η βεβαιότητα του θανάτου το γεμίζει με αυτοπεποίθηση και δύναμη, και, καθώς θα βοηθήσει να παγιωθεί στη συνείδηση του θεατή η ίδια στάση που είχε και με την αρχική εικόνα της υποβληθεί,⁴⁸ η λειτουργία της θα είναι δραματική, παρά το γεγονός ότι δεν καθορίζει την περαιτέρω δραματική εξέλιξη. Γιατί τα επιχειρήματα μπορούν να πείθουν ή να παρηγορούν, να φωτίζουν ή να πολεμούν, αλλά δεν μπορούν να αλλάξουν τη φορά των πραγμάτων και αυτή είναι μια πρώτη απάντηση σ' ένα ζήτημα που διερευνά ο Ευριπίδης στη διάρκεια αυτού του δράματος, όπου τα πρόσωπα μπορούν να χρησιμοποιούν με τρόπο πολύ έντεχνο το ρητορικό λόγο, τα πράγματα όμως οδηγούν αναπότρεπτα στη δική τους πορεία.⁴⁹

Το μοτίβο της δυσπιστίας των άλλων δραματικών προσώπων απέναντι στην Κασσάνδρα, το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί από τον Αισχύλο στην αντίστοιχη σκηνή του *Αγαμέμνονα*, χρησιμοποιείται, βεβαίως, και εδώ. Έτσι, η δυσπιστία της Εκάβης θα δώσει στην Κασσάνδρα την ευκαιρία να αλλάξει ύφος και να υποστηρίξει με διαφορετικό τρόπο την ιδιαίτερη θέση της απέναντι στη δυστυχία, ενώ η δυσπιστία του Ταλθύβιου δίνει στην Κασσάνδρα μια ακόμα αφορμή για να εκδηλώσει την επιθετική της στάση. Επίσης παρέχει στον ποιητή και τη δυνατότητα να εισαγάγει την οπτική γωνία του απλοϊκού ανθρώπου στο δράμα, κάτι που το συνήθιζε, άλλωστε, ο Ευριπίδης, και να εμφυτεύσει στοιχεία της πραγματικής ζωής μέσα στο μύθο.⁵⁰ Η δυσπιστία, πάντως, του Χορού, βοηθάει, με τον τρόπο που εκφράζεται, να συλλάβει κάποιος την ιδιαιτερότητα της στάσης της Κασσάνδρας με πολύ συγκεκριμένο τρόπο: «ὡς ἡδέως οἰκείους κακοῖσιν γελᾷς». Είναι, ωστόσο, βέβαιο ότι η Κασσάνδρα, άλλοτε με το χλευασμό και το τραγούδι, άλλοτε με τη λογική επιχειρηματολογία και την προφητεία, δεν αντιμετωπίζει τη δυσπιστία του θεατή

48. Κυριαρχική παρουσία της Κασσάνδρας συμπεραίνει ο M. R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, Λονδίνο 1985, σ. 96 και από τον τρόπο της εισόδου της και γράφει: «She is in control not only of her entrance from the skene, but also of the ensuing skene, and, in a sense, of her captor's fate. She suggests in this stage action what she articulates in the skene».

49. Στη βάση της διερεύνησης της σχέσης λόγου και έργου εξετάζει τη χρήση του ρητορικού τρόπου στη σκηνή της Κασσάνδρας, αλλά ιδιαίτερα στον αγώνα λόγων μεταξύ Εκάβης και Ελένης, ο S. Goldhill, «The language of tragedy: rhetoric and communication», έκδ. P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Κέμπριτζ 1997, σ. 134-35 και 149-50.

50. Γι' αυτή τη διάσταση της παρουσίας του Ταλθύβιου βλ. Gilmartin, *ό. π.*, σ. 217. Επίσης, για τους καθημερινούς χαρακτήρες που μεταφτυούνται στον κόσμο του μύθου «to breathe its air as best they can in company with their reduced masters» βλ. Whitman, *ό. π.*, σ. 113.

ως προς τη δύναμη της λογικής και την αλήθεια των λόγων και της δικής της στάσης,⁵¹ αν και δεν αρκεί, ίσως, για να αποτρέψει το φόβο του ότι μια τέτοια στάση απέναντι στη συμφορά ούτε συνηθισμένη είναι, ούτε εύκολη, ούτε όμως και αποτελεσματική.

Αυτό για το οποίο δυσπιστεί ο θεατής στο τέλος της σκηνής είναι η ειλικρίνεια των θεών ως προς τη δική τους στάση απέναντι στον άνθρωπο, αφού μοιάζει να έχουν εγκαταλείψει την Τροία και τους δύστυχους ανθρώπους της στο έλεος των νικητών, παρ' όλα όσα δηλώθηκαν στον πρόλογο. Ο έρωτας του Απόλλωνα,⁵² αν ποτέ υπήρξε, έχει εγκαταλείψει την Κασσάνδρα, η οποία όμως, λίγο πριν την αναχώρησή της, με μια συγκινητική χειρονομία, τόσο απροσδόκητα ασυμβίβαστη με την όλη επιθετική της στάση, αποχωρίζεται τα ιερά σύμβολα του θεού, όσο είναι ακόμα αγνή, και τα δίνει στους ανέμους να τα μεταφέρουν στον «φίλτατον τῶν θεῶν». Δεν τα ρίχνει κάτω, όπως την είχε καλέσει να κάνει νωρίτερα η Εκάβη (στ. 256-58), ούτε τα ποδοπατεί, όπως είχε κάνει η αισχύλεια Κασσάνδρα, αλλά αυτή η εκδήλωση αφοσίωσης και αγάπης σε αυτή τη σπαρτακτική στιγμή, κάνει οδυνηρά αισθητή την απουσία του θεού, ενώ η απροσδόκητη ερωτική χειρονομία πλημμυρίζει το σκηνικό χώρο και χρόνο με ειρωνικό χρώμα και αφήνει στο θεατή κάτι από εκείνο το πικρό συναίσθημα του προδομένου ή ανεκπλήρωτου έρωτα, του εξίσου απατηλού, όπως και ό,τι παίρνει τη μορφή της πραγματικότητας, χωρίς πραγματικά να είναι τέτοια. Και δεν είναι η Κασσάνδρα αυτή που προδίδει ή εγκαταλείπει, ακόμα και στην έσχατη δική της εγκατάλειψη, όπως δεν είναι καθόλου συνηθής αυτός ο τρόπος άμυνας απέναντι στον πόνο μέσα στην απόλυτη δυστυχία.

51. H F. Macintosh, «Tragic Last Words in Greek an Irish Drama», έκδ. Silk, *ό.π.*, σ. 416-17, εξετάζει τα λόγια της Κασσάνδρας ως τελευταία λόγια ενός προσώπου που οδεύει στο θάνατο και συγκρίνει αυτή τη σκηνή με άλλες σκηνές που περιέχουν τελευταία λόγια και που στη διάρκειά τους γίνεται φανερό ότι τα πρόσωπα που τα εκφέρουν βρίσκονται ήδη στο κατώφλι ενός άλλου κόσμου, πέρα από τον κόσμο των ζωντανών. Στη σκηνή της Κασσάνδρας η ιδιαίτερη θέση του προσώπου αλλά και η αποδοχή της αλήθειας των λόγων της θεωρούνται από τη συγγραφέα ως το αθροιστικό αποτέλεσμα των πολλών εκφραστικών τρόπων.

52. Ο Mason, *ό. π.*, σ. 91, παρατήρησε ότι ο Ευριπίδης αποφεύγει να χρησιμοποιήσει το θέμα του έρωτα του Απόλλωνα για την Κασσάνδρα. Ενώ αυτό μοιάζει να είναι αλήθεια, δε φαίνεται, όμως, να αποφεύγει να υπαινιχθεί τον έρωτα της Κασσάνδρας για τον Απόλλωνα, ιδίως με αυτή την απροσδόκητη χειρονομία και τα τόσο απροσδόκητα γλυκά λόγια.