

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΑΡΙΑΔΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Τ Ο Μ Ο Σ
ΕΝΔΕΚΑΤΟΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2005

Ο θρήνος στους Πέρσες του Αισχύλου: οι απαρχές του επιτάφιου λόγου*

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΟΓΙΑΝΝΑΚΗ

*ΑΙ. Ἄλλ' ὑμῖν αὐτ' ἐξῆν ἀσκεῖν, ἀλλ' οὐκ ἐπὶ τοῦτ' ἐτράπεσθε.
Εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τὴν ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
ΔΙ. Ἐχάρην γοῦν, ἦνικ' ἐκώκυσας περὶ Δαρείου τεθνεῶντος,
ὁ χορὸς δ' εὐθύς τὸ ὄδι συγκρούσας εἶπεν ἱανοῖ.*

(Αριστοφάνους Βάτραχοι, 1025-29)

Το παραπάνω σχόλιο του Αριστοφάνη για τους Πέρσες του Αισχύλου¹ διατυπώνεται εβδομήντα χρόνια περίπου (405 π.Χ.) μετά την πρώτη διδασκαλία του έργου (472 π.Χ.). Οι Πέρσες αποτελούν την αρχαιότερη και μόνη ιστορική τραγωδία, που έφτασε ως τις μέρες μας. Αν και το έργο έχει μελετηθεί εκτενώς ως προς ένα πλήθος θεμάτων, (όπως πολιτική και ιστορική διάσταση, χαρακτηρισολογία, περιεχόμενο, δραματική τεχνική, βαρβαρική καταγωγή των ηρώων), δεν έχει συμβεί το ίδιο όσον αφορά στον θρήνο και στη λειτουργία του μέσα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης τραγωδίας. Τα θρηνητικά άσματα καταλαμβάνουν το ένα τρίτο περίπου του συνόλου των στίχων του έργου (298 στίχοι σε σύνολο 1078) και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δύο κυρίως λόγους: (α) εκτελούνται από Χορό βαρβάρων και μάλιστα ανδρών, ενώ ο τραγικός θρήνος εκτελείται συνήθως από γυναίκες, και (β) το περιεχόμενό τους διαφοροποιείται από τα συνήθη θέματα των τραγικών θρηνητικών ασμάτων. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να εξετάσει αν, σε σύγκριση με τους σωζόμε-

* Ευχαριστώ τον Γιάννη Τσιφόπουλο για τη σημαντική συμβολή του στη δημοσίευση του παρόντος άρθρου, καθώς και τον Χρήστο Τσαγγάλη για τις παρατηρήσεις του. Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά το Κοινωνοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης για την οικονομική του στήριξη κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

1. Το κείμενο των Περσών ακολουθεί την έκδοση του Page 1972 και το κείμενο του Επιταφίου του Λυσία την έκδοση του Hude 1989.

νους επιταφίους, κυρίως του Λυσία, στην τραγωδία αυτή, και κυρίως στον κομμό, εμφανίζονται εν σπέρματι μοτίβα, τα οποία αργότερα εντάσσονται ως οργανικά μέλη του επιτάφιου λόγου, λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαιτερότητες των *Περσών* και το ιστορικό πλαίσιο της εποχής.

Ο θρήνος αποτελεί τον κεντρικό άξονα, γύρω από τον οποίο δομείται η συγκροτημένη τραγωδία. Τόσο στο πρώτο λυρικό άσμα (256-89), όσο και στα τρία στάσιμα, ο Χορός είτε καλεί τους Πέρσες να θρηνήσουν, είτε θρηνεί για τον εαυτό του και την πατρίδα του μετά την ήττα του περσικού στόλου στην Σαλαμίνα. Ο θρήνος των Περσών ωστόσο φτάνει στην κορύφωσή του στον καταληκτικό κομμό, όπου λαμβάνουν μέρος ο Χορός και ο Ξέρξης². Πρόκειται για τον δεύτερο σε έκταση κομμό στις σωζόμενες τραγωδίες μετά τον κομμό των *Χοηφόρων*. Μετά το εισαγωγικό μέρος σε αναπαίσιτους ακολουθεί ο κυρίως κομμός, ο οποίος αποτελείται από επτά στροφικά ζεύγη και μία επωδή και διακρίνεται σε δύο μέρη: μετά το τρίτο στροφικό ζεύγος αλλάζει μορφή, μέτρο και περιεχόμενο.

Το πρώτο μέρος του κομμού αποτελεί απλώς έναν κατάλογο των νεκρών Περσών ηγετών, τους οποίους μνημονεύει ο Χορός με τη μορφή ρητορικών ερωτήσεων προς τον Ξέρξη. Το δ' και ε' στροφικό ζεύγος συνεχίζει τον θρήνο των νεκρών στρατιωτών, αλλά σε διαφορετικό τόνο. Ο Ξέρξης αναφέρεται για άλλη μια φορά στην ήττα του κράτους του και ο Χορός επαναλαμβάνει τα λόγια του. Από τον στίχο 1038 και εξής η γλώσσα γίνεται περισσότερο θρηνητική και περιγράφονται οι θρηνητικές χειρονομίες του Χορού. Ως προς τη σκηνική παρουσίαση, είναι πιθανόν ότι ο Χορός προχωράει σε κάποιον σχηματισμό, προκειμένου να βγει έξω από τη σκηνή³. Από το σημείο αυτό και εξής ο Ξέρξης δίνει οδηγίες στον Χορό, ο οποίος υπακούει, και στον στίχο 1040, ο οποίος επαναλαμβάνεται στους στίχους 1048 και 1066, τονίζει: *βόανυν αντίδουπά μοι*, υπαγορεύοντας τη μορφή του θρήνου, η οποία είναι αντιφωνική⁴ και θεωρείται ότι είχε ασιατική προέλευση. Ο Ξέρξης προστάζει τον Χορό να θρηνήσει με προστακτικές ποικίλων ρηματικών τύπων: *δίαινε* 1038, *βόα* 1040, 1048, 1067, *ἔνυξε* 1042, *ἔρεσσε*, *στέναζε* 1046, *ἔπορθίαζε* 1049, *κάπιβόα* 1054, *ἀύτει* 1058, *διαίνου* 1065, *γοᾶσθε* 1073. Στο τελευταίο στροφικό ζεύγος ο Ξέρξης υπαγορεύει τις κινήσεις, οι οποίες συνοδεύουν τον θρηνητικό λόγο:

1054 *καὶ στέρν' ἄρασσε* κάπιβόα τὸ Μύσιον.
 1056 *καὶ μοι γενεῖου πέρθε* λευκήρη τρίχα.
 1060 *πέπλον δ' ἔρεικε* κολπίαν ἀκμᾶ χειρῶν.
 1062 *καὶ ψάλλ'* ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.

2. Για την αποχή της Άτοσσας από τον κομμό βλ. Dworacki 1979, 101-8. Για την Άτοσσα ως δραματικό χαρακτήρα βλ. Michelini 1982, 142-3.

3. Για τη σκηνοθεσία βλ. Hall 1996, ad loc.

4. Η αντιφωνική μορφή θρήνου χρησιμοποιείται ήδη στην *Ιλιάδα*. Πρβλ. Ω 746, 760, 776.

Το χτύπημα στο στήθος, το σκίσιμο των ρούχων και το ξεριζώμα των μαλλιών αποτελούν θρηνητικές χειρονομίες μαρτυρημένες εικονογραφικά και λογοτεχνικά ήδη από τον 6ο αι. π.Χ.⁵ Αντιθέτως, το ξεριζώμα των γενιών δεν συναντάται ως μια τυπική θρηνητική χειρονομία, πιθανόν επειδή ο θρήνος εκτελείται συνήθως από γυναίκες. Ωστόσο, στην *Ιλιάδα* ο Πρίαμος αντιδρά με αυτόν τον τρόπο στο άκουσμα του θανάτου του Έκτορα⁶. Στην επωδό (1066-1077) ο Χορός και ο Ξέρξης αποχωρούν από τη σκηνή άδοντας επιφωνήματα για την ήττα της Περσίας⁷.

Τα θρηνητικά άσματα των *Περσών* παρουσιάζουν μια ιδιομορφία. Σύμφωνα με την Αλεξίου⁸, τα κοινά μοτίβα όλων των θρηνητικών ασμάτων είναι τα ακόλουθα: α) αρχικός δισταγμός και ερωτήσεις, β) αντίθεση παρελθόντος-παρόντος, γ) αντίθεση θρηνούντος-νεκρού, δ) ευχή και κατάρα, ε) έπαινος και μομφή. Από τα μοτίβα αυτά το μόνο που συναντάται στους *Πέρσες* είναι η αντίθεση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, και αυτό ωστόσο χρησιμοποιείται διαφορετικά. Στα θρηνητικά άσματα ο θρηνώ αναφέρεται στον εαυτό του, περιγράφοντας την κατάσταση του πριν και μετά τον θάνατο του νεκρού. Αντιθέτως, ο Χορός των *Περσών* θρηνεί για την κατάσταση της Περσίας και των Περσών στο σύνολό τους μετά την ήττα στη Σαλαμίνα, εκφράζοντας τους φόβους και τις ανησυχίες ολόκληρου του έθνους.

Κυρίως όμως η ιδιαιτερότητα των θρηνητικών ασμάτων στους *Πέρσες* έγκειται στην απουσία συγκεκριμένου νεκρού⁹. Ο θρήνος δεν επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά αφορά στο κράτος και τις απώλειές του, στην πτώση της προηγούμενης αίγλης του και στον χαμό των πολιτών του, που σκοτώθηκαν στη ναυμαχία. Επομένως, ο Χορός θρηνεί, περιγράφοντας την κατάσταση που επικρατεί¹⁰, μέσα στην οποία εντάσσεται ο γόος των Περσίδων¹¹. Οι γέροντες Πέρσες αναφέρονται στις επιπτώσεις της ήττας και στο μέλλον της χώρας τους, το οποίο προδιαγράφεται δυσοίωνα.

Η Αλεξίου¹² χαρακτηρίζει τον θρήνο των *Περσών* ως ιστορικό θρήνο για την καταστροφή πόλεων, τον οποίο διακρίνει ως χωριστό είδος θρηνητικού άσματος, χωρίς

5. Για τις παραστάσεις σε αγγεία βλ. Shapiro 1991.

6. Πρβλ. *Ιλιάδα* X 74-78. Για τον σχολιασμό της χειρονομίας αυτής βλ. Hall 1996, ad loc.

7. Για την έξοδο του Ξέρξη και του Χορού από τη σκηνή βλ. Taplin 1977, 127-8, ο οποίος σημειώνει στο τέλος: "The procession suggests, perhaps, the final exhaustion of the lamentation: even in defeat life at home must go on".

8. Για την ανάλυση των μοτίβων βλ. Αλεξίου 2002, 265-97.

9. Έχει υποστηριχτεί ότι το δεύτερο μέρος του κομμού αφορά στον ίδιο τον Ξέρξη ως «ζωντανό νεκρό». Γι' αυτό το θέμα βλ. Seaford 1994, 359-60, ο οποίος ωστόσο αντιπαραβάλλει την περίπτωση του Ξέρξη με περιπτώσεις άλλων τραγικών ηρώων, καθώς και του Έκτορα στην *Ιλιάδα*, οι οποίοι γίνονται αποδέκτες θρήνου όσο ζουν, γεγονός το οποίο προοικονομεί τον θάνατό τους. Στην περίπτωση όμως του Ξέρξη δεν συμβαίνει το ίδιο.

10. Για τον θρήνο του Χορού βλ. Holst-Warhaft 1992, 130-3.

11. Ο Χορός στο άσμα του αναφέρεται στον θρήνο των Περσίδων γυναικών, τις οποίες χαρακτηρίζει με το επίθετο *άβρογοί* (541), και λίγο παρακάτω τονίζει: *πενθοῦσι γόοις άκορεστοτάτοις* (545).

12. Πρβλ. Αλεξίου 2002, 152-4.

ωστόσο να προσδιορίζει τα ιδιαίτερα του γνωρίσματα. Είναι γνωστό ότι στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ., μετά και τους νομοθετικούς περιορισμούς του Σόλωνα ως προς την έκφραση του πένθους, είχε θεσμοθετηθεί ο επιτάφιος λόγος ως γέρας της πόλης για τους νεκρούς των πολέμων¹³. Τα βασικά μέρη στη δομή ενός επιτάφιου λόγου, με βάση τους σωζόμενους επιταφίους, είναι το προοίμιο, ο έπαινος, ο θρήνος¹⁴, η παραμυθία και ο επίλογος¹⁵. Βασικοί τόποι του επαίνου ήταν το εγκώμιο της πατρίδας και τα έργα των νεκρών¹⁶. Ο ρήτορας αναφέρεται εκτενώς στην προσφορά της πατρίδας στους πολίτες της, μέσω της αφήγησης των ιστορικών γεγονότων και των πολέμων, οι οποίοι χάρισαν στην πόλη την ελευθερία της, με τη βοήθεια των προγόνων.

Είναι αξιοπρόσεκτοι οι ακόλουθοι στίχοι, όπου ο Χορός δηλώνει προγραμματικά (545-46):

*κἀγὼ δὲ μόρον των οἰχομένων
ἄιδω δοκίμως πολυπενθηῖ.*

Ο όρος *δοκίμως*¹⁷ ίσως παραπέμπει στο λεξιλόγιο που προσιδιάζει στο προοίμιο των επιταφίων. Ο Δημοσθένης στο προοίμιο του *Επιταφίου* του τονίζει «ἐπ’ αὐτοῖς, ἐσκόπουν μὲν εὐθύς ὅπως τοῦ προσήκοντος ἐπαίνου τεύξονται», ενώ ο Θουκυδίδης στον επιτάφιό του σημειώνει ότι ο ρήτορας εκφέρει για τους νεκρούς «ἔπαινον τὸν πρέποντα» (B 34.6). Η αντιστοιχία αυτή ίσως αποτελεί ένδειξη για μία υφέροπυσα σχέση των *Περσῶν* με το είδος του επιτάφιου λόγου, αφού και στις δύο περιπτώσεις τίθεται ως προϋπόθεση η πρέπουσα και συνεπώς γνήσια και αληθινή έκφραση πένθους στη μορφή θρήνου ή αργότερα επαίνου.

Επιπροσθέτως, θα μπορούσαν ίσως να εντοπιστούν κοινά στοιχεία μεταξύ του πρώτου μέρους του κομμῶ και του δεύτερου τόπου του επιτάφιου λόγου, του επαίνου¹⁸. Ο Χορός, ο οποίος αποτελείται από άνδρες (ας σημειωθεί ότι άνδρες εκφω-

13. Για τη θεσμοθέτηση του επιτάφιου λόγου βλ. Logaux 1986, 17-9. Βλ. επίσης Derderian 2001, 161, για τη λειτουργία του επιτάφιου λόγου στο πλαίσιο της πόλης και τη σύζευξη λόγου-έργου, την οποία επιτυγχάνει.

14. Ο θρήνος δεν αποτελεί βασικό στοιχείο, αλλά συναντάται μόνο στον *Επιτάφιο* του Λυσία. Ο Ziolkowski (1981, 51) υποθέτει ότι οι ρήτορες είχαν μια ευελιξία ως προς τον θρήνο, ο οποίος μπορούσε να παραλειφθεί, αν είχε παρέλθει μεγάλο χρονικό διάστημα από τον θάνατο των νεκρών, προς τιμήν των οποίων εκφωνείτο ο επιτάφιος.

15. Για τη διάκριση αυτή βλ. Ziolkowski 1981, 39-57.

16. Για τους τόπους του επαίνου βλ. Ziolkowski 1981, 95.

17. Σύμφωνα με το LSJ s.v., η ερμηνεία της λέξης είναι «γνησίως, αληθινῶς». Πρβλ. τη φράση *ἀλκὴν δ’ εὐδόκιμον* στο επίγραμμα για τον Αισχύλο (CEG Hansen). Στους *Πέρσες* απαντάται το επίθετο *εὐδόκιμος* στη φράση *εὐδοκίμους στρατιάς* (867) από τον Χορό. Ὅπως δείχνει η αναζήτηση στο TLG, η λέξη αυτή χρησιμοποιείται ευρέως, κυρίως στα ρητορικά κείμενα του 5ου και 4ου αι. π.Χ.

18. Τη σύνδεση αυτή μεταξύ *Περσῶν* και επιταφίου κάνει η Logaux 2002, 44-50. Η Logaux εξετάζει κυρίως το ιστορικό θέμα των *Περσῶν* και προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα γιατί οι τραγικοί δεν συνεχίζουν να συνθέτουν ιστορικές τραγωδίες, αλλά στρέφονται σε μυθικά θέματα. Συμπεραίνει ότι έχει να κάνει με τον πολιτικό χαρακτήρα της τραγωδίας, καθώς οι *Πέρσες* θεωρήθηκαν από τους Αθηναίους ως πολιτικό

νούσαν τον επιτάφιο λόγο στην Αθήνα), επαινεί τους Πέρσες στρατιώτες που έπεσαν για την πατρίδα. Επιτελεί, επομένως, την ίδια λειτουργία με τον επιτάφιο λόγο, στόχος του οποίου ήταν να τιμήσει συνολικά τους πολίτες που έδωσαν τη ζωή τους για την πατρίδα τους. Η μόνη διαφορά είναι ότι στον κομμό¹⁹ έχουμε ονομαστική αναφορά των νεκρών αρχηγών του Ξέρξη, ενώ ο επιτάφιος λόγος δίνει έμφαση στη συνολική μνήμη των στρατιωτών, αντιμετωπίζοντάς τους στο σύνολό τους ως οργανικό μέρος της πόλης-κράτους²⁰. Στην αθηναϊκή πρακτική η ονομαστική αναφορά μαρτυρείται μόνο στις κατά φυλές και όνομα επιγραφές, τις οποίες πιθανόν ανακαλεί ο κατάλογος του Αισχύλου²¹. Η τοποθέτηση των ενεπίγραφων αυτών στηλών σε κεντρικά σημεία της Αθήνας εντάσσεται στο πλαίσιο της απότισης φόρου τιμής στους νεκρούς στρατιώτες εκ μέρους της πόλης τους και συνεπώς αποτελεί μία από τις πτυχές της δημόσιας έκφρασης πένθους, συμπληρωματική του επιτάφιου λόγου.

Στο δεύτερο μέρος του κομμού έχουμε αναπαράσταση της θρηνητικής τελετουργίας²², που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της τραγωδίας και εικάζουμε ότι συνέβαινε και στην πραγματικότητα²³. Το άσμα παίρνει τη μορφή αντιλαβής και ο Ξέρξης στον ρόλο του εξάρχοντος²⁴ δίνει οδηγίες, τις οποίες ο Χορός ακολουθεί, ή διατυπώνει μια φράση, την οποία ο Χορός επαναλαμβάνει. Χρησιμοποιείται θρηνητική γλώσσα και πολλά επιφωνήματα, τα οποία συνοδεύονται από ανάλογες χειρονομίες, τις οποίες μόνο να εικάσουμε μπορούμε. Ο συναισθηματικός τόνος σταδιακά γίνεται έντονος και κορυφώνεται στην τελευταία στροφή και αντιστροφή, καταλήγοντας σε άναρθρο λόγο στην επωδό. Οι χειρονομίες, που περιγράφονται αναλυτικά, εκτελούνταν κυρίως από τις γυναίκες συγγενείς στο πλαίσιο του *γόου*, δηλαδή της ιδιωτικής έκφρασης πένθους²⁵. Συνεπώς, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι στον κομμό

έργο, ενώ η αλλαγή στη θεματολογία των μετέπειτα τραγωδιών οφείλεται αφ' ενός στην αλλαγή της εξωτερικής πολιτικής της πόλης και αφ' ετέρου στην ανάγκη διάκρισης μεταξύ πραγματικού και πλασματικού.

19. Πριν από τον κομμό, στους στίχους 302-330, ο αγγελιαφόρος αναφέρει ονομαστικά όλους τους νεκρούς στρατηγούς του Ξέρξη. Πρβλ. επικούς καταλόγους (κατάλογος νέων *Ιλιάδα* Β 484-877, κατάλογοι νεκρών *Ιλιάδα* Ε 705-707, Π 694-696). Η διαφορά είναι ότι στους *Πέρσες* ο κατάλογος είναι εκτενής, ενώ στον Όμηρο οι κατάλογοι είναι σύντομοι και η έμφαση δίνεται στον θύτη. Βλ. Ebbott 2000, 84-5, κυρίως σημ. 7.

20. Για τη συλλογικότητα του επιταφίου βλ. Logaux 1986, 42-56. Η μη αναφορά στους πεσόντες ονομαστικά είναι σκόπιμη, προκειμένου να αρθεί η διάκριση μεταξύ των αριστοκρατών, στον περιορισμό της επίδειξης των οποίων στόχευαν οι μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα, και των πολιτών.

21. Για λεπτομερή ανάλυση του καταλόγου των νεκρών στους *Πέρσες* βλ. Ebbott 2000, 83-96. Η Ebbott επιχειρηματολογεί υπέρ της άμεσης σχέσης του καταλόγου των *Περσών* με τις κατά φυλές και όνομα Αθηναϊκές επιγραφές των πεσόντων στις μάχες.

22. Για τις χειρονομίες στους *Πέρσες* στο πλαίσιο της τελετουργίας βλ. Murnaghan 1988, 29-31 και Easterling 1988, 89. Στο τελευταίο μέρος του κομμού ο Ξέρξης και ο Χορός συμμετέχουν στην ταφική τελετή που θα έπρεπε να είχε γίνει για τους νεκρούς στρατιώτες.

23. Η εικασία αυτή στηρίζεται σε μαρτυρίες και άλλων κειμένων (ρητορικοί λόγοι [Δημοσθένης, *Προς Μακάρατον*], Πλούταρχος, *Σόλων*), καθώς και παραστάσεων σε αγγεία. Βλ. Shapiro 1991.

24. Ίσως ο Ξέρξης ανακαλεί τον ρόλο των εξάρχοντων στο Ω 719-24 της *Ιλιάδας*. Για σχολιασμό των παραπάνω στίχων βλ. Tsagalis 2004, 10-30.

25. Για τη διαδικασία της πρόθεσης, όπου λάμβαναν χώρα οι γόοι συνοδευόμενοι από τις χειρονομίες βλ. Θουκυδίδου *Επιτάφιος* Β.34 και Garland 1988, 23-31.

των *Περσών* έχουμε τις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος, τη δημόσια και την ιδιωτική έκφραση πένθους.

Ο *Επιτάφιος* του Λυσία παρουσιάζει αρκετές αντιστοιχίες με τους *Πέρσες*, ενισχύοντας την υπόθεση για την πρόδρομη εμφάνιση στη συγκεκριμένη τραγωδία τεχνικών και μοτίβων τα οποία αργότερα υιοθετούνται στον επιτάφιο λόγο. Η ναυμαχία στη Σαλαμίνα κατέχει κεντρική θέση και στα δύο έργα: στον Λυσία καταλαμβάνει σημαντικό μέρος του τόπου του επαίνου των προγόνων (34-43), ενώ στους *Πέρσες* αποτελεί το κεντρικό θέμα²⁶. Είναι αξιοσημείωτο ότι σε κανέναν άλλον από τους σωζόμενους επιταφίους δεν αφιερώνεται τόση έκταση στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Αναλυτική έκθεση των γεγονότων των Περσικών πολέμων υπάρχει μόνο στον *Επιτάφιο* του Λυσία και στον *Μενέξενο* του Πλάτωνα²⁷, όπου όμως δίνεται έμφαση στη μάχη του Μαραθώνα (241)²⁸. Επιπλέον, η πραγμάτευση της ναυμαχίας από τον Λυσία προσεγγίζει περισσότερο τον Αισχύλο και είναι πολύ πιθανόν ότι πηγή του Λυσία υπήρξε ο Αισχύλος και όχι ο Ηρόδοτος²⁹, αφού συγκεκριμένα χωρία ή λέξεις του επιταφίου παραπέμπουν στην αισχύλεια τραγωδία:

Επιτάφιος 38: ... *ἀκούοντες δ'*

*ἐν ταύτῳ συμμειγμένου Ἑλληνικοῦ καὶ βαρβαρικοῦ
παιῶνος, παρακλευσμοῦ δ'*

ἀμφοτέρων καὶ κραυγῆς τῶν διαφθειρομένων, ...

Πέρσαι 392-399: *οὐ γὰρ ὡς φυγὰ παιᾶν' ἐφύμνον σεμνὸν Ἑλληνες τότε,*

ἀλλ' ἐς μάχην ὀρμώντες εὐψύχῳ θράσει·

σάλπιγξ δ' αὐτὰ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν

εὐθύς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολᾶ

ἔπαισαν ἄλμην βρύχιον ἐκ κελύματος,

θοῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν.

Πέρσαι 406-407: *καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος*

ὑπηντίαζε, κούκέτ' ἦν μέλλει ἀκμή.

26. Συγκεκριμένα η διεξαγωγή της ναυμαχίας περιγράφεται αναλυτικά από τον αγγελιαφόρο (στ. 337-433). Υπάρχει, ωστόσο, μία διαφορετική οπτική, λόγω της χρονικής απόστασης και της ειδολογικής διαφοράς. Όπως παρατηρεί η Loraux (1986, 54), "the victory of Salamis, which Aeschylus saw as a demonstration of divine anger, was no longer anything but the sign of a wrong-redressing people's right to hegemony".

27. Στους άλλους σωζόμενους επιταφίους, του Υπερείδη και του Δημοσθένη, δεν υπάρχει καμία ρητή αναφορά στη Σαλαμίνα. Στον Δημοσθένη ίσως να υπάρχει κάποιος υπαινιγμός στη φράση *στόλον ἔλθοντα* (*Επιτάφιος* 10).

28. Για σύγκριση των δύο επιταφίων ως προς τη ναυμαχία βλ. Frangeskou 1999, 323-4, η οποία στη σημ. 40 διαφωνεί με τη θέση της Loraux (1986, 161-9) ότι ο Λυσίας δεν κάνει κάποια διάκριση μεταξύ Μαραθώνα και Σαλαμίνας. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λυσίας αφιερώνει λιγότερες παραγράφους στη μάχη του Μαραθώνα (20-26).

29. Για σύγκριση Αισχύλου-Ηροδότου και τις διαφορές μεταξύ τους βλ. Lazenby 1988, 168-85. Βλ. επίσης Morrison κ.ά. (επιμ.)²2000, 55-61. Broadhead 1960, 322-39. Podlecki²1999, 8-26 και 131-41.

Στον Αισχύλο ο ήχος των κουπιών ενώνεται με τον ήχο από τις φωνές των Περσών με τη χρήση της ίδιας λέξης: *ῥόθος*, ενώ ως προς την εικόνα της θάλασσας κατά τη διάρκεια της ναυμαχίας ή αμέσως μετά:

*Ἐπιτάφιος 38: ... καὶ τῆς θαλάττης μεστῆς τῶν νεκρῶν,
καὶ πολλῶν μὲν συμπιπτόντων καὶ φιλίων καὶ πολεμίων
ναυαγίων, ἀντιπάλου δὲ πολὺν ...*

*Πέρσαι 418-420: κύκλω πέριξ ἔθεινον, ὑπτιοῦντο δὲ
σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν,
ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν*

*Πέρσαι 426-428: οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ
κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἅλα,
ἕως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο.*

Ο Λυσίας αναφέρεται μόνο στην αρχή και στο τέλος της ναυμαχίας, επιλέγοντας τις δύο κορυφαίες στιγμές της, σε αντίθεση με τον Αισχύλο, ο οποίος περιγράφει αναλυτικά τη διεξαγωγή της. Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται στο γεγονός ότι ο στόχος των δύο λογοτεχνικών ειδών είναι διαφορετικός: στον Αισχύλο η ναυμαχία είναι το κεντρικό θέμα, σε αντίθεση με τον Λυσία, όπου η ναυμαχία αξιοποιείται στο πλαίσιο του επαίνου των προγόνων. Είναι αξιοπρόσεκτη η αναφορά του παιάνα στον Λυσία και τον Αισχύλο, λέξη που δεν υπάρχει στον Ηρόδοτο. Ωστόσο, ο Λυσίας αναφέρεται σε παιάνα ελληνικό και βαρβαρικό, ενώ ο Αισχύλος αναφέρει μόνο ελληνικό παιάνα, ενώ για τους Πέρσες χρησιμοποιεί τη λέξη *ῥόθος*³⁰. Στο τέλος της ναυμαχίας η εικόνα της καταστροφής απηχεί τη δραματική ένταση του αισχύλειου κειμένου σε μια προσπάθεια ηθικής εξύψωσης των Αθηναίων του 4ου αι. π.Χ., μέσω της ανάδειξης της νίκης των προγόνων τους απέναντι στους Πέρσες.

Επιπλέον, οι εμφατικές ρητορικές ερωτήσεις, τα ρητορικά σχήματα, ο μακροπερίοδος λόγος, μεταφέρουν το πάθος και την ένταση της περιγραφής, η οποία ανακαλεί τον τόνο και το ύφος της τραγωδίας του Αισχύλου³¹. Η ψυχολογία των ανθρώπων, είτε των νικητών, είτε των ηττημένων, βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και του ρήτορα και του ποιητή, και αποτελεί το κυριότερο σημείο σύγκλισης. Η στόχευση ωστόσο των δύο ανδρών είναι διαφορετική και υπαγορεύεται από τα διαφορετικά είδη που υπηρετούν. Ο επιτάφιος στοχεύει στον έπαινο της ανδρείας των Αθηναίων, αλλά στους Πέρσες ο έμμεσος έπαινος των Αθηναίων μέσω του υποβιβασμού των εχθρών είναι μόνο επιφανειακός. Ο ουσιαστικός στόχος του ποιητή είναι η ταύτιση των ακροατών με τους χαρακτήρες και η συνειδητοποίηση της τραγικότητας του ανθρώπου, χαρακτηριστικό γνώρισμα του τραγικού είδους³².

30. Βλ. Hall 1996, ad loc.

31. Για σύγκριση Λυσία-Αισχύλου βλ. Frangeskou 1999, 328.

32. Για την ειδολογική διαφοροποίηση βλ. Loraux 2002, 45-6.

Ο Ηρόδοτος, αντίθετα, δεν ασχολείται με τον αντίκτυπο της ήττας σε ανθρώπινο επίπεδο, αλλά δίνει έμφαση στην πολιτική διάσταση του θέματος, στις σχέσεις των Ελλήνων μεταξύ τους και στην πορεία των Περσικών πολέμων. Ενδιαφέρεται για τη σημασία της ναυμαχίας στο πλαίσιο των εχθροπραξιών και τη στρατηγική των δύο αντίπαλων πλευρών μετά την ήττα της Περσίας³³. Είναι επομένως φυσικό στην προσπάθειά του αυτή να δώσει έμφαση στα επιτεύγματα των Αθηναίων στους Περσικούς πολέμους, για να παραδειγματίσει τους συγχρόνους του.

Ο Αισχύλος προσδίδει μεγάλο βάρος στα θρηνητικά άσματα και μάλιστα σε μια τραγωδία με πολλές ιδιαιτερότητες. Πρόκειται για ιστορική τραγωδία με χαρακτηριστικά αποκλειστικά βαρβαρικής καταγωγής, όπου ο Χορός είναι ανδρικός, πράγμα όχι συνηθισμένο, και με βαρβαρική επίσης καταγωγή. Αυτός ο Χορός θρηνεί τους Πέρσες στρατιώτες του Ξέρξη, οι οποίοι ηττήθηκαν, καθώς και τη μοίρα της Περσίας, χρησιμοποιώντας μοτίβα, τα οποία αργότερα θα αποτελέσουν μοτίβα του επιταφίου, ενός αποκλειστικά αθηναϊκού ευρήματος. Οι Πέρσες διδάσκονται το 472 π.Χ. και ο Αισχύλος κερδίζει το πρώτο βραβείο, σε αντίθεση με τον Φρόνιχο, ο οποίος τιμωρήθηκε από τους συμπολίτες του το 476 π.Χ. για την τραγωδία του *Μιλήτου Αλωσις*. Ο Αισχύλος επιλέγει ιστορικό θέμα, τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, η οποία είχε λάβει χώρα λίγα χρόνια πριν, αλλά την παρουσιάζει από την πλευρά των ηττημένων, δίνοντας έμμεσα έμφαση στον θρίαμβο των νικητών. Ουσιαστικά όμως η τραγωδία αποτελεί παράδειγμα του ανθρώπινου πεπρωμένου γενικά και όχι μόνο του περσικού³⁴. Κάθε Αθηναίος θα μπορούσε να βρεθεί στη θέση των Περσών, εάν είχε ηττηθεί η Αθήνα. Ο Αισχύλος αντλώντας το υλικό του από τους Περσικούς πολέμους, για τους οποίους έτρεφε ιδιαίτερη συγκίνηση, επειδή πολέμησε στον Μαραθώνα, παρουσιάζει στους Αθηναίους τις συνέπειες του πολέμου. Η ανθρώπινη μοίρα είναι κοινή για όλους και η τύχη είναι ευμετάβολη, εφόσον εύκολα μπορεί να βρεθεί κάποιος από νικητής ηττημένος³⁵.

Η τέχνη βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση

33. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στον Αισχύλο δεν υποβαθμίζεται η πολιτική διάσταση του θέματος. Για παράδειγμα, με το να μην ονομάζει, αντίθετα με τον Ηρόδοτο, αυτόν που μετέφερε το μήνυμα του Θεμιστοκλή στους Πέρσες, το οποίο υπήρξε και η αφορμή για την έναρξη της ναυμαχίας, δίνει έμφαση στον πολιτικό λόγο του Θεμιστοκλή τον οποίο και εξάγει ως πολιτικό άνδρα. Βλ. Podlecki 1999, 133. Εξάλλου, χρησιμοποιεί για την ενέργεια αυτή του Θεμιστοκλή την λέξη *δόλον* (361), για τον οποίο δεν υπάρχει κανένας υπαινιγμός στην ηροδότεια αφήγηση. Βλ. Lazenby 1988, 170. Πρβλ. τον χαρακτηρισμό του Λυσία για τον Θεμιστοκλή, *ϊκανώτατον εἰπεῖν καὶ γινῶναι καὶ πράξαι* (42), για τον οποίο επηρεάζεται από τον Αισχύλο και τον Θουκυδίδη. Βλ. σχετικά Τζιφόπουλος 1997, 504-7.

34. Για την οπτική αυτή της ανάγνωσης των *Περσών* βλ. Meier 1997, 97-8.

35. Για να δει κάποιος τον εαυτό του σε κάποιον άλλο απαιτείται απόσταση. Πρβλ. Loraux 2002, 49-53. Στους Πέρσες έχουμε τοπική απόσταση, ενώ στις μυθικές τραγωδίες χρονική. Πρβλ. Meier 1997, 90. Η απόσταση αυτή είναι απαραίτητη για να επιτελέσει η τραγωδία τον σκοπό της και να επιτευχθεί η *κάθαρσις*. Η Hall 1996, 19 τονίζει ότι οι Αθηναίοι συνήθιζαν να αναπαριστούν δυνατά συναισθήματα με την υπόκριση «άλλων» (βαρβάρων, μη Αθηναίων, γυναικών), πράγμα που ίσως συνδέεται με την αλλαγή της ταυτότητας στο πλαίσιο της τελετουργίας.

της εποχής και εν πολλοίς αντικατοπτρίζει τις αλλαγές στην κοινωνία. Οι Περσικοί πόλεμοι, παράλληλα με τις αλλαγές που επιφέρουν σε όλα τα επίπεδα, επηρεάζουν καταλυτικά την αντίληψη των Αθηναίων για τον θάνατο και έχουν άμεσο αντίκτυπο στα ταφικά έθιμα. Ο μαζικός θάνατος πολλών νέων στον πόλεμο δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα, η οποία οδηγεί στην καθολική ταφή και στην δημόσια απότιση φόρου τιμής στους νεκρούς με τον θρήνο, τις επιτύμβιες στήλες και τον επιτάφιο λόγο, ο οποίος θεσμοθετείται στην Αθήνα τον 5ο αιώνα π.Χ.³⁶ ως επίσημη έκφραση πένθους της πόλης για τους νεκρούς της, κυρίως τους ήρωες των πολέμων. Εξάλλου, οι αλλαγές στη νομοθεσία σχετικά με την ταφή ανάγονται στον Σόλωνα, σε μια προσπάθεια της πόλης να περιορίσει τις ακρότητες του πένθους των γυναικών³⁷. Όσοι νόμοι περί ταφής εισάγονται στην Αθήνα μετά τον Σόλωνα και μέχρι την εποχή του Δημητρίου του Φαληρέα αφορούν αποκλειστικά στο μέγεθος των τάφων, σε αντίθεση με τον Σόλωνα, του οποίου οι νόμοι αφορούν στα ταφικά έθιμα. Ωστόσο, αξίζει ιδιαίτερης προσοχής το γεγονός ότι, σύμφωνα με τις σωζόμενες πηγές, η Αθήνα τον 5ο αιώνα π.Χ.³⁸ δεν φαίνεται να εισαγάγει κάποιον νόμο σχετικό με την ταφή. Επομένως, στην αρχαϊκή εποχή στόχος της νομοθεσίας είναι η τελετή της ταφής, με βασικό σκοπό τον περιορισμό της επίδειξης των αριστοκρατικών γενών, ενώ η κατασκευή των τάφων απασχολεί τους νομοθέτες μετά τον 5ο αιώνα π.Χ.³⁹.

Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, ο θρήνος εκφράζεται δημόσια, πέραν του επιτάφιου λόγου, μόνο στο πλαίσιο της τραγωδίας, και μάλιστα με τη διαμεσολάβηση του μύθου, δηλαδή έμμεσα και όχι άμεσα. Οι σωζόμενες τραγωδίες περιέχουν θρηνητικά άσματα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία τα καθιστούν διακριτά ως υπο-είδος⁴⁰. Υπό αυτό το πρίσμα οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν

36. Η ακριβής χρονολογία θεσμοθέτησης του επιτάφιου λόγου είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί. Η Loraux (1986, 56) την τοποθετεί γύρω στο 508 π.Χ., ενώ ο Ziolkowski (1981, 20) μεταξύ 479 και 465 π.Χ., άποψη την οποία υιοθετεί εν μέρει ο Clairmont (1983, 13), τοποθετώντας την μετά το 470 π.Χ. Η Derderian (2001, 164) υποστηρίζει ότι ο επιτάφιος συμπληρώνει τον θρήνο και ενώνει για πρώτη φορά *λόγον και έργον*.

37. Για τη σολώνεια νομοθεσία βλ. Garland 1988, 22 κ.ε.

38. Για την επικράτηση της δημόσιας έκφρασης πένθους για τους νεκρούς των πολέμων στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. ως αποτέλεσμα της δημοκρατικής ιδεολογίας και για τη θετική αντιμετώπιση του θανάτου ως φορέα δόξας, βλ. Sourvinou-Inwood 1995, 191-5.

39. Για την εξέλιξη, που παρατηρείται στη νομοθεσία περί ταφής βλ. Garland 1989, 3-8, 14-5 και Toher 1991, 159-69. Είναι ενδεικτικό ότι, σύμφωνα με την Humphreys (1980), μετά τους περιορισμούς στις τελετές ταφής, οι τάφοι γίνονται πιο μεγαλοπρεπείς. Παράλληλα, αυξάνονται οι παραστάσεις των ληρύθων, που αφορούν σε ιδιωτικές επισκέψεις γυναικών στον τάφο, για τις οποίες βλ. Shapiro 1991. Στην αλλαγή που σημειώνεται στην αρχαϊκή εποχή ως προς τη λειτουργία των ταφικών μνημείων, τα οποία ανηγείρονται με έμφαση στη μνήμη του νεκρού, αναφέρεται η Sourvinou-Inwood 1995, 140-7.

40. Σύμφωνα με τη Foley (2001, 25) η ενσωμάτωση του θρήνου στην τραγωδία είναι πιθανό να συμπίπτει χρονικά με την αποδοχή του δημόσιου θρήνου σε τελετουργίες της πόλης και σε λατρείες θεών στην Αθήνα. Η Simms (1998) επισημαίνει τις ομοιότητες της γιορτής προς τιμήν του Άδωνη με τον τραγικό θρήνο και υποστηρίζει ότι η εισαγωγή των Άδωνείων στην Αθήνα (6ος αι. ή μέσα 5ου αι. π.Χ.) συμπίπτει χρονικά με την εισαγωγή του θρήνου στην τραγωδία. Και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες βρίσκουν την ευ-

ένα σημείο αναφοράς όπου μεταπλάθονται και εντάσσονται αρμονικά στο τραγικό πλαίσιο διάφορες πτυχές της δημόσιας αλλά και της ιδιωτικής έκφρασης πένθους για τους νεκρούς των πολέμων: θρήνος ανδρών και γόος, επιτάφιος λόγος, ενεπίγραφες στήλες νεκρών. Η αρμονική αυτή συνύπαρξη συνθέτει το ύφος της συγκεκριμένης τραγωδίας. Ο Αισχύλος επιλέγει την οπτική των Περσών, αλλά με τα ήθη των Αθηναίων, στους οποίους απευθύνεται με το έργο του, προκειμένου να διδάξει τους συμπολίτες του τα δεινά του πολέμου και την ψυχολογία του ηττημένου.

Αντιθέτως, ο *Επιτάφιος* του Λυσία, ο οποίος είναι μεταγενέστερος, αντανακλά την πραγματικότητα της Αθήνας του 4ου αι. π.Χ., οπότε περιορίζονται σημαντικά οι μεγαλοπρεπείς τάφοι δημοσίου χαρακτήρα και αυξάνονται οι ιδιωτικοί. Ο Κεραμεικός αποτελεί αδιάφυστο μάρτυρα μεγαλοπρεπών αναθημάτων ιδιωτών κατά τον 4ο αι. π.Χ., κυρίως γονιών για τα παιδιά τους. Ωστόσο, ο επιτάφιος λόγος φαίνεται ότι συνεχίζει να αποτελεί γέρας της πόλης προς τους νεκρούς των πολέμων.

Τα θρηνητικά άσματα των *Περσών* αποδίδονται αποκλειστικά σε άνδρες, αν και ο θρήνος γενικά ως υπο-είδος, αλλά και στην τραγωδία συγκεκριμένα, εκτελείται συνήθως από γυναίκες⁴¹. Ωστόσο, τόσο η βαρβαρική καταγωγή του Χορού, όσο και η αντιστοιχία του πρώτου μέρους του κομμού με μοτίβα του αθηναϊκού επιτάφιου λόγου, δικαιολογούν την πρωτοτυπία του ποιητή. Ο Αισχύλος συνθέτει μία ιστορική τραγωδία με θέμα από το πρόσφατο παρελθόν με διττό σκοπό: να διδάξει στους Αθηναίους, στο πλαίσιο της δραματικής διδασκαλίας, την ψυχολογία της ήττας και παράλληλα να τιμήσει τους Αθηναίους στρατιώτες για τη μεγάλη νίκη στη Σαλαμίνα. Για την επιτυχία του δεύτερου στόχου μεταπλάθονται και ενσωματώνονται οργανικά στοιχεία και εκδηλώσεις της έκφρασης πένθους της πόλης τα οποία αργότερα θα οδηγήσουν στην εμφάνιση της πρακτικής της ανέγερσης ενεπίγραφων στηλών: *οἷδε ἀπέθανον ἐμ πολέμοι*, και ενός νέου λογοτεχνικού είδους, του επιτάφιου λόγου.

Ελένη Παπαδογιαννάκη

Γιάννη Κουτσοχέρα 8

Άγιος Ιωάννης, 714 09 Ηράκλειο

e-mail: papad@students.phl.uoc.gr

καίρια να θρηνήσουν δημόσια χωρίς κυρώσεις με τη διαφορά ότι τα Αδώνεια, σε αντίθεση με τα Μεγάλα Διονύσια, δεν αποτελούσαν θεσμοθετημένη γιορτή της πόλης, αλλά γιορτή των γυναικών σε σπίτια.

41. Ωστόσο οι ομηρικοί έξαρχοι θρήνων στο Ω της *Ιλιάδας* ίσως να είναι άνδρες. Βλ. σμμ. 23.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Τζιφόπουλος, Γ. 1997. Η ρητορική των Περσικών Πολέμων: η ερμηνεία της ιστορίας στις *Ιστορίες* του Θουκυδίδη. Στο: Ι.-Θ. Παπαδημητρίου (επιμ.), *Πρακτικά Πρώτου Πανελληνίου και Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1995)*. Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, 497-510.
- Alexiou, M. 2002. *Ο τελετουργικός θρήνος στην Ελληνική Παράδοση*, μτφ. Δ. Γιατρομανωλάκης και Π. Ροϊλός. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Broadhead, H. D. 1960. *The Persae of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clairmont, C. W. 1983. *Patrios Nomos: Public Burial in Athens During the Fifth and Fourth Centuries B.C.: The archaeological, epigraphic-literary and historical evidence*. Οξφόρδη: B.A.R.
- Derderian, K. 2001. *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy* (Mnemosyne Supplement 209). Leiden: Brill.
- Dworacki, S. 1979. Atossa's Absence in the Final Scene of the *Persae* of Aeschylus. Στο: G. Bowersock, W. Burkert και M. Putnam (επιμ.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*. Βερολίνο: de Gruyter, 101-108.
- Easterling, P.E. 1988. Tragedy and Ritual: "Cry Woe, woe, but may the good prevail!". *Metis* 3: 87-109.
- Ebbott, M. 2000. The List of the War Dead in Aeschylus' *Persians*. *HSPH* 100: 83-96.
- Foley, H.P. 2001. The Politics of Tragic Lamentation. Στο: H. P. Foley (επιμ.), *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton και Οξφόρδη, 19-55 [= A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson και B. Zimmermann (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*. Bari, 1993, 101-143].
- Frangskou, V. 1999. Tradition and Originality in Some Attic Funeral Orations. *CW* 92: 315-336.
- Garland, R. 1988. *The Greek Way of Death*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Garland, R. 1989. The Well-Ordered Corpse: An Investigation into the Motives Behind Greek Funerary Legislation. *BICS* 36: 1-15.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Hall, E. 1996. *Aeschylus Persians*. Warminster: Aris & Phillips.
- Holst-Warhaft, G. 1992. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. Λονδίνο: Routledge.
- Hude, C. 1989. *Lysiae Orationes* (OCT). Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Humphreys, C. S. 1980. Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism? *JHS* 100: 96-126.
- Lazenby, J.F. 1988. Aischylos and Salamis. *Hermes* 116: 168-185.

- Loraux, N. 1986. *The Invention of Athens: the Funeral Oration in the Classical City*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Loraux, N. 2002. *The Mourning Voice: An Essay in Greek Tragedy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφ. Φ. Μα-
νακίδου. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Michelini, A. N. 1982. *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill.
- Morrison, J. S., J. F. Coates και N. B. Rankov (επιμ.). ²2000. *The Athenian Trireme*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murnaghan, S. 1988. Body and Voice in Greek Tragedy. *Yale Journal of Criticism* 2(1): 23-43.
- Page, D. L. 1972. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias* (OCT). Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Podlecki, A. J. ²1999. *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. London: Paperbacks.
- Seaford, R. 1994. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Shapiro, H. A. 1991. The Iconography of Mourning in Athenian Art. *AJA* 95: 629- 656.
- Sidgwick, A. 1971. *Aeschylus Persae* (OCT). Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Simms, R.A. 1998. Mourning and Community at the Athenian Adonia. *CJ* 93: 121-141.
- Sourvinou-Inwood, C. 1995. *Reading Greek Death to the end of the classical period*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Toher, M. 1991. Greek Funerary Legislation and the Two Spartan Funerals. Στο: M. A. Flower και M. Toher (επιμ.), *Georgica: Greek Studies in Honour of George Cawkwell*. Λονδίνο: University of London, Institute of Classical Studies, 159-175.
- Tsagalis, Ch. 2004. *Epic Grief: Personal Laments in Homer's Iliad* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 70). Βερολίνο: de Gruyter.
- Ziolkowski, J. E. 1981. *Thucydides and the Tradition of Funeral Speeches at Athens*. Νέα Υόρκη: Arno Press.

Lament in Aeschylus' *Persae*: The Beginning of *Epitaphios Logos*?

ELENI PAPADOGIANNAKI

Aeschylus in his *Persae* attributes all lament songs to men, although in most tragedies lament songs are in close relation to women. This is due to the fact that the chorus comprises barbarian males and the origin of lament songs is related to Asia, as style, words, interjections and gestures indicate. Moreover, a comparison between *Persae*'s lament songs and Lysias' *Funeral Oration*, which was delivered by men as public expression of mourning, brings to light a number of resemblances. In contrast to most tragedies, in which the female private expression of grief is emphasized, in the *Persae*, as in the funeral oration, the public male expression of mourning takes precedence and two characteristic elements are presented: the catalogue of the war dead, which recalls the similar catalogues of war dead inscribed on stone and put on public display at Athens, and the motif of the destruction of lands or cities, a peculiarity of this tragedy. Thus, it is probable that the *Persae* may be viewed as a *nascent* funeral oration, the male form for the expression of mourning in Athens, where Aeschylus' tragedy was performed.