

## ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

### ΑΠΟ ΤΑ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ: Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΘΕΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

**Ο** 'Αλέξανδρος του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 415 π.Χ. ως η πρώτη τραγωδία της «τρωϊκής» του τριλογίας ('Αλέξανδρος, Παλαμήδης, Τρωάδες και το σατυρικό δράμα Σίσυφος), από την οποία το μόνο έργο που έχει παραδοθεί ακέραιο είναι οι Τρωάδες.<sup>1</sup> Από τον 'Αλέξανδρο έχουν περισωθεί εκτενή παπυρικά αποσπάσματα (P. Stras. 2342-44), τα οποία, σε συνδυασμό με την επίσης παπυρική, μυθογραφική του υπόθεση (P. Oxy. 3650), παρέχουν τη δυνατότητα ανασύνθεσης της δραματικής του πλοκής. Πρόκειται για ένα «δράμα αναγνώρισης» μεταξύ της Εκάβης και του γιου της Αλεξάνδρου / Πάρι, ο οποίος είχε αφεθεί έκθετος και μεγάλωσε ανάμεσα σε βοσκούς. Εδώ, όπως και στον Ίωνα, η αναγνώριση μητέρας-γιου ακολουθεί μία ανεπιτυχή απόπειρα κατά της ζωής του νεαρού από τη μητέρα του εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας. Στην παρούσα μελέτη, θα επιχειρηθεί η διερεύνηση των έμμεσων σκηνικών ενδείξεων για την αρχαία παράσταση<sup>2</sup> και, συγκεκριμένα, για τη σκηνική παρουσίαση της ανεπιτυχούς επίθεσης της Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου, σε συνάρτηση με τη μυθογραφική και εικονογραφική πρόσληψη του έργου, υπό το πρίσμα της ευριπίδειας πρακτικής.

<sup>1</sup> \*Θεομές ευχαριστίες στις καθηγήτριες Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου και Α. Ταμπάκη και στους επίμ. καθηγητές Γ. Π. Πεφάνη και Αιμ. Διαμαντάκου-Αγάθου για την εξαιρετική συνεργασία και τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους. Για τη χρονολόγηση της τριλογίας, βλ. Σ. Αριστοφ. Σφ. 1326b (Koster), Αιλ. Ποικ. Ίστ. 2. 8. Υπέρ της «τριλογικής» διαρθρώσεως της συγκεκριμένης παραγωγής του Ευριπίδη, βλ. R. Scodel: *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1980, σσ. 64-121, M. Hose: *Drama und Gesellschaft*, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1995, σσ. 33-57, R. Falchetto: *Il Palamede di Euripide*, Edizioni Dell Orso, Alessandria 2002, σσ. 21-37, G. Murray: *Greek Studies*, Oxford University Press, Oxford 1946, σσ. 127-48.

<sup>2</sup> Σε αντίστιξη με τις σκηνικές οδηγίες του μεταγενέστερου θεάτρου, στο αρχαίο δράμα μπορούμε να αναφερόμαστε μόνο σε «έμμεσες σκηνικές ενδείξεις» για την παράσταση (για τις λιγοστές περιπτώσεις «άμεσων σκηνικών οδηγιών», που ενοφθαλμίζονται σε ορισμένες αριστοφανικές κωμωδίες και την αυθεντικότητά τους, βλ. M. Revermann: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University

Press, Oxford 2006, σσ. 320-325). Για τη λειτουργία των «έμμεσων σκηνικών ενδείξεων» (λ.χ. για την είσοδο και έξοδο των προσώπων, την εμφάνιση, τη στάση και τις κινήσεις τους, το είδος και τον τρόπο εκτέλεσης της μουσικής και της ορχήσεως κ.ά.) στο αρχαίο δράμα βλ. ενδεικτικά, O. Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977, σσ. 1-60, O. Taplin: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (μετ. Β. Δ. Ασημομύτης), Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2003, κεφ. 2, 4, 5, N. C. Hourmouziades: *Production and Imagination in Euripides*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 1959, σσ. 83-169, K. Valakas: «The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play», στον τόμο: *Greek and Roman Actors* (επιμ. P.E. Easterling-E. Hall), Cambridge University Press, Cambridge 2002, σσ. 73-75, M. Pfister: *The Theory and Analysis of Drama* (transl. J. Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1988, σσ. 15-16, G. Chancellor: «Implicit stage-directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public», *Arethusa* 12 (1979), σσ. 133-152. Για την τυπολογία και τη σημασία των σκηνικών οδηγιών στο μεταγενέστερο θέατρο, βλ. πολύ ενδεικτικά, R. Ingarden: «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8 (1971), σσ. 531-

Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Αλέξανδρος αφέθηκε έκθετος ως βρέφος κατόπιν ενός δυσσώωνου ονείρου της Εκάβης, κατά το οποίο το νεογέννητο θα προκαλούσε τον όλεθρο της Τροίας. Το παιδί ανατράφηκε από έναν βοσκό, ο οποίος το ονόμασε Πάρι. Η Εκάβη πενθώντας, καθώς το θεωρούσε νεκρό, έπεισε τον Πριάμο να καθιερώσει αθλητικούς αγώνες στη μνήμη του. Με το πέρασμα είκοσι ετών, ο νεαρός Αλέξανδρος / Πάρης ξεχώριζε για την εμφάνιση και τις ικανότητές του ανάμεσα στους συνομηλίκους του βοσκούς, οι οποίοι τον έδεσαν και τον έφεραν ενώπιον του Πριάμου κατηγορώντας τον για αλαζονική συμπεριφορά. Υπερασπιζόμενος τον εαυτό του με επιτυχία, ο Αλέξανδρος κατόρθωσε να αποσπάσει από τον Πριάμο την άδεια να συμμετάσχει στους αγώνες που γίνονταν στη μνήμη του. Ο θρίαμβός του στους αθλητικούς αγώνες εξαγρίωσε τον αδελφό του Δηίφοβο, ο οποίος εν αγνοία της πραγματικής ταυτότητας του νεαρού βοσκού, έπεισε την Εκάβη να τον σκοτώσει. Στο σημείο αυτό, η υπόθεση αναφέρει εν συντομία ότι η Κασσάνδρα σε κατάσταση προφητικής μανίας αναγνώρισε τον Αλέξανδρο, προβλέποντας τις μελλοντικές συμφορές, ενώ η Εκάβη που ήταν έτοιμη να τον δολοφονήσει, εμποδίστηκε με κάποιον τρόπο που δεν διασαφηνίζεται. Η τελική αναγνώριση μητέρας και γιου επιτελείται με την είσοδο του βοσκού που τον ανέθρεψε, ο οποίος εξαιτίας του κινδύνου υποχρεώθηκε να ομολογήσει την αλήθεια. Ακολούθως, ο Αλέξανδρος επέστρεψε στο παλάτι της Τροίας.

Η υπόθεση, που εμφανίζεται ασαφής σχετικά με τις συνθήκες της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου από την Εκάβη,<sup>3</sup> έρχεται να συμπληρωθεί από έναν συνδυασμό μαρτυριών για το έργο. Σε ένα υπό έκδοση άρθρο μου, τεκμηριώνεται η σχέση μιας σειράς ανάγλυφων ετρουσκικών αναπαράστασεων με το ίδιο το δραματικό κείμενο και τη μαρτυρία του Ρωμαίου μυθογράφου Υγίνου (*fab.* 91) και διερευνώνται οι συνθήκες και η διαδικασία της πρόσληψης αυτής της ευριπίδειας τραγωδίας στην ετρουσκική τέχνη.<sup>4</sup> Τα ανάγλυφα αυτά ανήκουν σε χάλκινα κάτοπτρα του τετάρτου και τρίτου αιώνα π.Χ., στα οποία αναπαρίστανται ο Αλέξανδρος ως ικέτης σε έναν βωμό κρατώντας ένα κλαδί φοίνικα, που συμβολίζει τη νίκη του στους αγώνες. Στα αριστερά του, ένας άνδρας τραβάει το σπαθί εναντίον του, ενώ στα δεξιά μια γυναίκα τού επιτίθεται με έναν πέλεκυ. Ο άνδρας δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Δηίφοβο, ο οποίος στα αποσπάσματα του έργου παρουσιάζεται να καταστρώνει μαζί με την Εκάβη την πλεκτάνη για τη δολοφονία του Αλεξάνδρου,<sup>5</sup> ενώ στην αφήγηση του Υγίνου

538, Pfister, ό.π., σσ. 13-14, M. Issacharoff.: *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris 1985, σσ. 25-40, Β. Πούγγρο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Εκδ. Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σσ. 363-428 (με αναλυτική βιβλιογραφία), Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 206-214 (με πλούσια βιβλιογραφία).

<sup>3</sup> R. A. Coles: *A New Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis to Euripides' Alexandros*, *BICS Supp.* 32, Institute of Classical Studies, London 1974, σ. 32, M. J. Cropp στον τόμο: *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, (επιμ. C. Collard, M. J. Cropp, J. Gilbert), Aris & Phillips-Oxbow Books, Oxford 2004, σ. 40, R. Hamilton: 'Review of R. A. Coles, *A New Oxy-*

*rhynchus Papyrus: The Hypothesis to Euripides' Alexandros*', *AJPh* 97 (1976) σσ. 68-70, Scodel: ό.π. (σημ. 1) σσ. 21, 42, M. Van Rossum-Steenbeek: *Greek Readers' Digests? Studies in a Selection of Subliterary Papyri*, Brill, Leiden 1998, σ. 5 και σημ. 16.

<sup>4</sup> Για τα ετρουσκικά αυτά ανάγλυφα, βλ. *LIMC I*, 'Alexandros', εικ. 21-23. Για την επιχειρηματολογία υπέρ της σύνδεσης αυτών των αναγλύφων με τον 'Αλέξανδρο του Ευριπίδη και τη διαδικασία πρόσληψης της τραγικής σκηνής στις ετρουσκικές αναπαράστασεις, βλ. I. Karamanou: «The Attack Scene in Euripides' *Alexandros* and its Reception in Etruscan Art», στον τόμο *Dialogues with the Past* (επιμ. Α. Bakogianni), Vol. II, Institute of Classical Studies, London 2012 (υπό έκδοση).

<sup>5</sup> Για τη συνομοσία Δηιφόβου-Εκάβης κατά του Αλε-

μαρτυρείται ρητά η επίθεσή του κατά του νεαρού.<sup>6</sup> Η γυναικεία μορφή της αναπαράστασης είναι η Εκάβη, όπως προκύπτει τόσο από την προαναφερθείσα υπόθεση του έργου, όσο και από το ίδιο το δραματικό κείμενο, στο σημείο όπου η βασίλισσα πεπεισμένη από τον Δηίφοβο ότι ο Αλέξανδρος συνιστά απειλή για τα παιδιά της ως πιθανός σφετεριστής του θρόνου της Τροίας, φαίνεται να δηλώνει ότι θα φονεύσει τον νεαρό με τα ίδια της τα χέρια.<sup>7</sup>

Η αναπαράσταση αυτή συμφωνεί με τις μαρτυρίες για την ευριπίδεια πραγμάτευση του μύθου και συνάδει με την εκπληκτική δημοτικότητα του τραγικού ποιητή από τον τέταρτο αιώνα π.Χ. έως και την ύστερη αρχαιότητα. Εντάσσεται, συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της ευρείας πρόσληψης δραματικών επεισοδίων από τραγωδίες του Ευριπίδη σε ετρουσκικά ανάγλυφα και ειδικότερα, σκηνών κλιμάκωσης της δραματικής έντασης, όπως ενδεικτικά, η σκηνή της ασυλίας από τον *Τήλεφο*, της αναγνώρισης από την *Ιφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις* και της μητροκτονίας από την *Ἠλέκτρα*.<sup>8</sup> Η πρόσληψη του δραματικού αυτού συμβάντος από τον *Ἀλέξανδρο* του Ευριπίδη τεκμηριώνεται και από το γεγονός ότι η ίδια αναπαράσταση επανέρχεται σε ανάγλυφα από ετρουσκικές τεφροδόχους του δεύτερου και πρώτου αιώνα π.Χ., οι οποίες πιθανότατα αντανακλούν την τραγωδία *Alexander* του Εννίου, που αποτελεί τη μοναδική δραματική πραγμάτευση αυτού του μύθου στη Ρώμη.<sup>9</sup> Σε αυτό το έργο ο Έννιος είχε ως πρότυπο την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, όπως έχει ευρύτατα και πειστικά υποστηριχθεί, βάσει της συμφωνίας των μαρτυριών για τις δύο τραγωδίες.<sup>10</sup> Συνεπώς, η μεταγενέστε-

ξάνδρου, βλ. απ. 62b. 42 K.: *κτανόντες ἄνδρα δούλον*, την κατάστροψη της πλεκτάνης στο απ. 62d. 24-30 K. και την υπόθεση στον P. Oxy. 3650. 22-25: *ἀπεθρήνωσε τοὺς περὶ Δηίφοβον· οἵτινες ἠττάσθαι διαλαβόντες ὑπὸ δούλου κατηξίωσαν τὴν Ἐκάβην, ὅπως ἂν αὐτὸν ἀποκτείνῃ*. Η συντομογραφία K. αναφέρεται στην αρίθμηση των ευριπίδειων αποσπασμάτων στην πρόσφατη έγκριτη έκδοση του R. Kannicht: *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, Vol. V, 1-2: *Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2004. Βλ. επίσης, M. Huys: «The Plotting Scene in Euripides' *Alexandros*», *ZPE* 62 (1986) σσ. 18-24, I. Karamanou: «The Hektor-Deiphobos Agon in Euripides' *Alexandros*», *ZPE* (2011) υπό έκδοση.

<sup>6</sup> Υγίν. *fab.* 91: *Indignans Deiphobus gladium ad eum strinxit*.

<sup>7</sup> Απ. 62d. 25 K.: *τῆδε χειρὶ δεῖ θανεῖν*.

<sup>8</sup> Για τη δημοτικότητα του Ευριπίδη μετά τον πέμπτο αιώνα π.Χ., βλ. J. R. Green: *Theatre in Ancient Greek Society*, Routledge, London 1994, σσ. 50-58, P. E. Easterling: «From Repertoire to Canon» στον τόμο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (επιμ. P. E. Easterling), Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 225, O. Taplin: *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth-century BC*, The J. P. Getty Museum, Los Angeles 2007,

κεφ. 3, H. Funke: «Euripides», *REG* 8/9 (1965-66) σσ. 238-242, E. Perrin: «Propagande et culture théâtrales à Athènes à l'époque hellénistique» στον τόμο *De la scène aux gradins* (επιμ. B. Le Guen), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1997, σσ. 213-214 και σημ. 64. Για την πρόσληψη ευριπίδειων σκηνών στην ετρουσκική τέχνη, βλ. L. B. Van der Meer: *Myths and More. On Etruscan Stone Sarcophagi*, Peeters, Louvain 2004, σσ. 49-52, D. Steuernagel: *Menschenopfer und Mord am Altar. Griechische Mythen in etruskischen Gräbern*, Ludwig Reichert, Wiesbaden 1998, σσ. 36-72.

<sup>9</sup> Για τις μεταγενέστερες αυτές αναπαραστάσεις, βλ. *LIMC* I, «Alexandros», ειμ. 24-28, 30-42. Για τη σύνδεσή τους με την τραγωδία αυτή του Εννίου, βλ. L. B. Van der Meer: «Archetype-Transmitting Model-Prototype. Studies of Etruscan urns from Volterra I», *Bull. Ant. Besch.* 50 (1975) σσ. 181, 186.

<sup>10</sup> Βλ. B. Snell: *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten Griechischer Dichter, Hermes Einzelschr.* 5, Berlin 1937, σ. 59, H. D. Jocelyn: *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, σ. 204, S. Timpanaro: «Dall' *Alexandros* di Euripide all' *Alexander* di Ennio», *RFIC* 124 (1996) σσ. 6-69, F. Jouan- H. Van Looy: *Euripide. Les fragments*, Vol. I, Les Belles Lettres, Paris 1998, σσ. 46 κ.ε., O. Skutsch: *Studia Enniana*, Athlone Press, London 1968,

ρη καλλιτεχνική αποτύπωση του ίδιου επεισοδίου προφανώς υπό την επίδραση της πραγματέυσης του Εννίου, που βασιζόταν στον *Ἀλέξανδρο* του Ευριπίδη, συνηγορεί υπέρ της ευριπίδειας προέλευσης αυτής της σκηνής στα προγενέστερα ανάγλυφα του τετάρτου και τρίτου αιώνα π.Χ. Οι αναπαραστάσεις στα ετρουσκικά αυτά κάτοπτρα θα μπορούσαν να έχουν ως πρότυπο κάποια σύγχρονή τους μη σωζόμενη αγγειογραφία της Νότιας Ιταλίας του τετάρτου αιώνα π.Χ. που να αντανακλά αυτή τη σκηνή από τον *Ἀλέξανδρο*.<sup>11</sup> Προς αυτή την κατεύθυνση μας οδηγεί τόσο η ευρεία πρόσληψη της νοτιο-ιταλικής κεραμικής στην ετρουσκική τέχνη,<sup>12</sup> όσο και ειδικότερα, στη συγκεκριμένη αναπαράσταση, η αποτύπωση του ικέτη να κάθεται γονατιστός πάνω στον βωμό, που συνιστά τυπικό χαρακτηριστικό των αγγειογραφιών της Νότιας Ιταλίας.<sup>13</sup>

Η σκηνή της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου παρουσιάζει ιδιαίτερη δραματική και σκηνική συνάφεια με την αντίστοιχη από τον αποσπασματικώς σωζόμενο *Κρεσφόντη* του Ευριπίδη, στην οποία η μητέρα του ομώνυμου ήρωα, η Μερόπη, υψώνει τον *πέλεκυ* εναντίον του ίδιου της του γιου εν αγνοία της αληθινής του ταυτότητας,<sup>14</sup> και εντάσσεται σε μία σειρά από ευριπίδειες σκηνές γυναικείας εκδικητικής μανίας.<sup>15</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, η αναγνώριση την κρίσιμη στιγμή, κατά την οποία διακυβεύεται η ίδια η ζωή του ήρωα από το συγγενικό του πρόσωπο, συνιστά βασικό χαρακτηριστικό των έργων διάσωσης του Ευριπίδη, ενώ κορυφώνει τα τραγικά αισθήματα του *έλεου* και του *φόβου* και συνάδει με την άριστη διάκριση του τραγικού πάθους κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 14, 1453b 19-22, 1454a 4-9). Παράλληλα, το δραματικό αυτό συμβάν είναι δομημένο γύρω από μια σκηνή ικεσίας, με τον Αλέξανδρο να έχει καταφύγει συγκεκριμένα στον βωμό του Ερκείου Διός, όπως αναφέρει η μαρτυρία του Υγίνου. Η αναζήτηση ασυλίας μέσω της καταφυγής στον βωμό αποτελεί συ-

σ. 161, Cropp: ό.π. (σημ. 3) σ. 36.

<sup>11</sup> Van der Meer: ό.π. (σημ. 9) σσ. 180-183, Coles: ό.π. (σημ. 3) σ. 26, F. H. Pairault: *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Collection de l'École française de Rome, Roma 1972, σ. 173.

<sup>12</sup> Για τις σχέσεις της Ετρουρίας με τη Μεγάλη Ελλάδα, βλ. G. M. A. Hanfmann: «Etruscan reliefs of the Hellenistic period», *JHS* 65 (1945) σσ. 46-47, L. B. Van der Meer: *Interpretatio Etrusca. Greek myths on Etruscan mirrors*, J. C. Gielen, Amsterdam 1995, σσ. 29-30. Για την πρόσληψη της νοτιο-ιταλικής εικονογραφίας στην ετρουσκική τέχνη, βλ. Van der Meer: ό.π., σσ. 28-30, 238-239, C. Reusser: *Etruskische Kunst*, Antikenmuseum und Ludwig Sammlung, Basel 1988, σ. 86, L. Banti: *Etruscan cities and their culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1973, σ. 34, L. B. Van der Meer: *De Etrusken*, Staatsuitgeverij, Gravenhage 1977, σσ. 15, 53.

<sup>13</sup> Van der Meer: ό.π. (σημ. 9) σ. 182, J. M. Moret: *L'Ilioupersis dans la céramique italote: Les mythes et leur expression figurée au IVème siècle*, Institut Suisse De

Rome, Genève 1975, σσ. 101 κ.ε.

<sup>14</sup> Πλούτ. *Ἡθ.* 998ε, Υγίν. *fab.* 184. βλ. M. A. Harder: *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Brill, Leiden 1985, σσ. 48-53, M. J. Cropp στον τόμο: *Euripides. Selected Fragmentary Plays* (επιμ. C. Collard-M. J. Cropp-K. H. Lee), Vol. I, Aris & Phillips, Warminster 1995, σσ. 122-123.

<sup>15</sup> Πρβλ. την Εκάβη στο ομώνυμο έργο (στ. 864 κ.ε.) και την Αλκμήνη στους *Ἡρακλ.* 941 κ.ε. Για τη σκιαγράφηση της Εκάβης, βλ. J. Mossman: *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford University Press, Oxford 1995, σσ. 180-203, N. Rabinowitz: *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Cornell University Press, Ithaca 1993, σσ. 103-124, R. Harder: *Die Frauenrollen bei Euripides*, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1993, σσ. 408-409 και για την Αλκμήνη, βλ. T. M. Falkner: «The Wrath of Alcmena: Gender, Authority and Old Age in Euripides' *Children of Heracles*» στον τόμο *Old Age in Greek and Latin literature* (επιμ. T. M. Falkner-J. de Luce), State University of New York Press, New York 1989, σσ. 114-124.

νήθη ευριπίδεια πρακτική, όπως προκύπτει από τους *Ἡρακλείδες*, την *Ἄνδρομάχη*, τις *Ἰκέτιδες*, τον *Ἡρακλή*, την *Ἑλένη*, τον *Ἴωνα* και τα αποσπασματικώς παραδεδομένα έργα *Τήλεφος* και *Δίκτυς*.<sup>16</sup>

Την ίδια στιγμή, η καταφυγή του Αλεξάνδρου στον βωμό διαφωτίζει αυτό που παραμένει ασαφές στη μυθογραφική υπόθεση, το πώς δηλαδή ανεστάλη η επίθεση της Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου, πριν από την εμφάνιση του βοσκού που τον ανέθρεψε. Στον *Ἴωνα* (στ. 1253 κ.ε.), η καταδίωξη της Κρέουσας από τον γιο της διακόπτεται προσωρινά με την αναζήτηση ασυλίας από τη βασίλισσα στον βωμό του Απόλλωνα έως την είσοδο της Πυθίας, που θα επιφέρει την αναγνώρισή τους. Ως εκ τούτου, βάσει των μαρτυριών των αποσπασμάτων της τραγωδίας, σε συνδυασμό με τις λογοτεχνικές, τις εικονογραφικές πηγές και την παράλληλη περίπτωση από τον *Ἴωνα*, ο Αλεξάνδρος φαίνεται να δέχεται την επίθεση της Εκάβης με τη συνέργεια του Δημόφβου και να καταφεύγει στον βωμό του Ερκειού Διός, παρεμποδίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη βασίλισσα να του επιτεθεί περαιτέρω.<sup>17</sup> Σύμφωνα με την υπόθεση, η είσοδος του βοσκού, του θετού πατέρα του Αλεξάνδρου, δίνει ένα οριστικό τέλος στην καταδίωξη, καθώς δρομολογεί την τελική αναγνώριση μητέρας και γιου.

Η απόπειρα δολοφονίας του Αλεξάνδρου από την Εκάβη με τη συνέργεια του Δημόφβου συνιστά μια ανεπιτυχή επίθεση, καθώς δεν οδηγεί στη θανάτωση του ήρωα. Από αυτή την άποψη, μπορεί να παραλληλισθεί με αντιστοίχως ανεπιτυχείς επιθέσεις από ευριπίδεια δράματα, όπως εναντίον του Φρύγα από τον Ορέστη στο ομώνυμο έργο, κατά του τυραννικού βασιλιά Λύκου από τον Αμφίωνα και τον Ζήθο στην αποσπασματικώς παραδεδομένη *Ἀντιόπη* και με την προαναφερθείσα επίθεση της Μερόπης κατά του Κρεσφόντη στη φερόνυμη τραγωδία. Το κρίσιμο ερώτημα που προκύπτει σχετικά με τη σκηηνική παρουσίαση της επίθεσης εναντίον του Αλεξάνδρου είναι το εάν η απόπειρα διαδραματίστηκε εντός του σκηηνικού οικοδομήματος, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη θεατρική σύμβαση των επιθέσεων που καταλήγουν σε φόνο,<sup>18</sup> ή ενώπιον των θεατών (δεδομένου ότι δεν πραγματοποιείται τελικά το φονικό), προκειμένου να επιτευχθεί ένα εντυπωσιακό σκηηνικό αποτέλεσμα μέσα από την κλιμάκωση της δραματικής έντασης.

<sup>16</sup> Για τις μαρτυρίες της ασυλίας στον *Τήλεφο* και τον *Δίκτυν*, βλ. *TrGF* V,2 (Kannicht, ό.π., σμ. 5): *Telephus* Tν και I. Karamanou: *Euripides' Danae and Dictys*, K.G. Saur Verlag- Walter De Gruyter, Leipzig-München 2006, σσ. 142-143, 155-163, επίσης I. Karamanou: «An Apulian volute-crater inspired by Euripides' *Dictys*», *BICS* 46 (2002-03) σσ 167-175. Για τη δραματική λειτουργία των ευριπίδειων σκηνών ασυλίας, βλ. H. Strohm: *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form, Zetemata* 15, München 1957, σσ. 17-30, J. Kopperschmidt: «Hikesie als dramatische Form» στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie* (επιμ. W. Jens), *Poetica*, Beiheft 6, München 1971, σσ. 335-43, Δ. Ιακώβ, *Η Ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1998, σσ. 78-79, J. Dingel: *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen 1967, σσ. 54-55.

<sup>17</sup> Η Κασσάνδρα που αναγνωρίζει τον Αλέξανδρο σε κατάσταση προφητικής μανίας, χωρίς, φυσικά, να

γίνει πιστευτή, πιθανόν να εισήλθε στη συνέχεια, όσο εκείνος βρίσκεται ως ικέτης στον βωμό. Όπως προκύπτει από το ίδιο το κείμενο, σε συνδυασμό με τη μελέτη των ινών του παπύρου, η συνωμοσία Δημόφβου και Εκάβης κατά του Αλεξάνδρου (απ. 62d. 22-37 K.) ακολουθείται άμεσα από την επίθεσή τους εναντίον του (απ. 62d. 43-63 K.) και δεν αφήνει περιθώρια για την εμφάνιση της Κασσάνδρας πριν από την επίθεση. Βλ. Coles: ό.π. (σμ. 3) σσ. 54-55, Cropp: ό.π. (σμ. 3) σσ. 41, 84.

<sup>18</sup> Για τη σύμβαση αυτή, βλ. A. M. Dale: «Seen and Unseen in Greek Tragedy» στον τόμο *Collected Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, σσ. 119-29, J. M. Bremmer: «Why Messenger-Speeches?» στον τόμο *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (επιμ. J. M. Bremer, S. Radt, C. J. Ruijgh), A. M. Hakkert, Amsterdam 1976, σσ. 29-49, I. J. F. De Jong: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messen-*

Προτού επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τις έμμεσες σκηηνικές ενδείξεις για την απόδοση της επίθεσης εναντίον του νεαρού ήρωα στα αποσπάσματα του *Ἀλεξάνδρου*, ας εξετάσουμε την ευριπίδεια πρακτική στις αντίστοιχες προαναφερθείσες σκηνές, ξεκινώντας με τον σωζόμενο *Ὁρέστη* (408 π.Χ.), που ανήκει, όπως και ο *Ἀλέξανδρος*, στην ύστερη δραματική παραγωγή του Ευριπίδη. Στον στ. 1245 ο ομώνυμος ήρωας και ο Πυλάδης εισέρχονται εντός του σκηηνικού οικοδομήματος για να φονεύσουν την Ελένη στο εξωσκηηνικό πεδίο δράσης, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη αρχή που αποκλείει την τέλεση του φόνου ενώπιον των θεατών.<sup>19</sup> Η Ηλέκτρα παραμένει επί σκηνης, αναμένοντας την Ερμιόνη, προκειμένου να την παγιδεύσει, παρασύροντάς την εντός του ανακτόρου, όπου πρόκειται να τελεσθεί το φονικό.<sup>20</sup> Ακολουθούν σίγχοι αδόμοι από τις γυναίκες του Χορού που συμμετέχουν στην πλεκάνη μοιρασμένες σε ημιχόρια (στ. 1258-1280), καθώς φρουρούν τις παρόδους πριν από τη σκηηνική εμφάνιση της Ερμιόνης. Ἐνδοθεν ακούγεται η κραυγή της Ελένης, καθώς δέχεται την επίθεση του Ὁρέστη και του Πυλάδη (στ. 1296, 1301), η οποία τελικά θα αποτραπεί με την εξαφάνισή της. Εν τω μεταξύ, καταφθάνει η Ερμιόνη, η οποία με δόλο παρασύρεται από την Ηλέκτρα προς τον εξωσκηηνικό χώρο, στο εσωτερικό του παλατιού (στ. 1323-1352). Μετά από μια λυρική στροφή αδόμενη από τον Χορό (στ. 1352-1365), οι θεατές, αντί να αντικρίσουν το πτώμα της Ελένης επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν, με έκπληξη θα δουν να εξέρχεται του σκηηνικού οικοδομήματος ο Φρύγας δούλος της Ελένης, ο οποίος μετά βίας κατόρθωσε να δραπετεύσει από τον τόπο του εγκλήματος.<sup>21</sup> Στη συνέχεια, εξέρχεται του ανακτόρου και ο εξαγριωμένος Ὁρέστης, ο οποίος καταδιώκει τον Φρύγα επί σκηνης, απειλώντας να τον σφάξει με το σπαθί του.<sup>22</sup> Ο Φρύγας τον ικετεύει να του χαρίσει τη ζωή και ο Ὁρέστης τελικά υποχωρεί (στ. 1506-1530).<sup>23</sup>

Προς την ίδια διαπίστωση για την κινητικότητα των δραματικών προσώπων από τον εξωσκηηνικό προς τον σκηηνικό χώρο μάς οδηγούν και τα αποσπάσματα της *Ἀντιόπης*, που, επίσης, εντάσσεται στην ύστερη ευριπίδεια παραγωγή (πιθανότατα μεταξύ 411 και 408 π.Χ.).<sup>24</sup> Ο άδικος και τυραννικός βασιλιάς Λύκος φθάνει στην καλύβα του βοσκού που ανέθρεψε τους δύο γιους της Αντιόπης, τον Αμφίονα και τον Ζήθο, προκειμένου να αιχμαλωτίσει την ηρωίδα. Ἢδη προτού εμφανισθεί ο Λύκος, οι γιοι της Αντιόπης έχουν εισέλθει εντός του σκηηνικού οικοδομήματος, η πρόσοψη του οποίου αναπαριστά την καλύβα του βοσκού, ανα-

*ger-Speech*, Brill, Leiden 1991, σσ. 117-20, B. Goward: *Αφήηση και τραγωδία* (μετ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002, σσ. 40-50.

<sup>19</sup> Βλ. στ. 1222: *ἔσω στείχοντες*.

<sup>20</sup> στ. 1216-17: *δόμων/ πάρος μένουσα παρθένου δέχου πόδα*.

<sup>21</sup> στ. 1367: *ἔξω γάρ τις ἐκβαίνει Φρυγῶν*, στ. 1500: *δραπέτην γάρ ἐξέκλεπτον ἐκ δόμων πόδα*, πρβλ. στ. 1506: *πέφηνεν ἐκ δόμων*.

<sup>22</sup> στ. 1504-05: *ξίφηφόρον γάρ εἰσορῶ πρὸ δομάτων/ βαίνοντ' Ὁρέστην ἐπτομένω ποδί*.

<sup>23</sup> Για τη σκηηνική παρουσίαση της επίθεσης στον *Ὁρέστη*, βλ. Hourmouziades: *ὄ.π.* (σημ. 2) σσ. 86-88, M. L. West: *Euripides: Orestes*, Aris & Phillips, Warm-

inster 1987, σσ. 269, 273-277, 283, J. R. Porter: *Studies in Euripides' Orestes*, Brill, Leiden 1994, σσ. 173-214, A. P. Burnett: *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford University Press, Oxford 1971, σ. 191, P. Vellacott: *Ironic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σσ. 75-78.

<sup>24</sup> Βάσει του Σ Αριστοφ. *Βάρ.* 53 (Holwerda). Βλ. J. Kambitsis: *L' Antiope d' Euripide*, Εκδ. Χουρζαμάνη, Athènes 1972, σσ. xxxi-xxxiv, D. F. Sutton: «The Apology of Euripides», *Hermes* 104 (1976) σ. 241, C. Collard στον τόμο *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, *ὄ.π.* (σημ. 3) σ. 269, C. Collard- M. J. Cropp: *Euripides. Fragments*, Vol. I, Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.) 2008, σ. 175.

μένοντας να εισέλθει ο αντίπαλός τους, για να τον φονεύσουν (απ. 223. 15-16 Κ.). Όπως και στον *Όρεστή*, ο συνεργός, που είναι εν προκειμένω ο βοσκός, αναλαμβάνει να παγιδεύσει το υποψήφιο θύμα κατευθύνοντάς το εντός του σκηνικού οικοδομήματος, δηλαδή εξωσκηνικά, όπου πρόκειται να τελεσθεί ο φόνος.<sup>25</sup> Ο Λύκος εισέρχεται στην καλύβα και, στη συνέχεια, ακούγονται ένδοθεν οι κραυγές του, καθώς δέχεται την επίθεση των δύο νέων (απ. 223. 50b, 53, 55 Κ.). Ο Χορός, που είναι σύμμαχος του Αμφίωνα και του Ζήθου, σχολιάζει τα τεκταινόμενα, ζητώντας απονομή δικαιοσύνης για την άδικη στάση του βασιλιά (απ. 223. 51-52, 54a-b, 56a-58b Κ.). Ο Λύκος εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος και εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο δράσης ακολουθούμενος από τους διώκτες του, οι οποίοι ετοιμάζονται να τον φονεύσουν, αλλά παρεμποδίζονται τελικά με την εμφάνιση του Ερμή *από μηχανής* (απ. 223. 59-89 Κ.).

Μολονότι ο *Κρεσφόντης* ανήκει στην πρότερη παραγωγή του Ευριπίδη (μεταξύ 430-424 π.Χ.),<sup>26</sup> εμπειρικλίνει δραματικές τεχνικές και σκηνικές τάσεις που αναπτύσσονται περαιτέρω και διαμορφώνονται στα μεταγενέστερα «έργα διάσωσης» του τραγικού. Οι σχετικές μαρτυρίες για το έργο μάς κατευθύνουν προς το ενδεχόμενο να ακολούθησε η ανεπιτυχής επίθεση της Μερόπης την ίδια πορεία με τις προαναφερθείσες επιθέσεις, δηλαδή να κινήθηκε από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προς τα έξω, ενώπιον των θεατών. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Υγίνου (*fab.* 184), η Μερόπη επιτίθεται στον *Κρεσφόντη*, ενώ εκείνος κοιμάται στο εσωτερικό του παλατιού. Στη συνέχεια, η συναρπαστική περιγραφή του Πλουτάρχου, για το πώς σηκώθηκαν έντρομοι οι θεατές από την αγωνία τους να προλάβει να παρέμβει ο γέροντας υπηρέτης, προτού η μητέρα φονεύσει με τον πέλεκυ τον ίδιο της τον γιο (*Ηθ.* 998e), συνηγορεί υπέρ της πιθανότητας να εκτυλίχθηκε η συνέχεια της επίθεσης ενώπιον των θεατών με τον *Κρεσφόντη* να καταδιώκεται επί σκηνης από τη μητέρα του.<sup>27</sup>

Μπορούμε, επομένως, να διαπιστώσουμε ότι σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις ανεπιτυχών επιθέσεων ο Ευριπίδης καινοτομεί, εφαρμόζοντας μία συγκεκριμένη σκηνική πρακτική, η οποία, αρχικά, παρουσιάζεται να ακολουθεί την παραδεδομένη σύμβαση για την εξωσκηνική τέλεση φονικών, για να την ανατρέψει στη συνέχεια μέσα από τη διαφυγή του υποψήφιου θύματος και την επί σκηνης καταδίωξή του από τους αντιπάλους του. Ακολούθως, θα αποδειχθεί ότι η νεωτερική αυτή σκηνική τυπολογία, ανταποκρίνεται επαρκώς στα αποσπάσματα και τις μαρτυρίες για την επίθεση κατά του Αλεξάνδρου. Ο Δηίφοβος πείθει την Εκάβη ότι ο φιλόδοξος νεαρός βοσκός συνιστά απειλή για τα παιδιά της, ενδεχομένως ως νόθος γιος του Πριάμου και επίδοξος διάδοχος του θρόνου της Τροίας.<sup>28</sup> Η βασιλισσα καταστρώνει πλεκτάνη με τον Δηίφοβο, για να παρασύρουν τον Αλέξανδρο εντός του παλατιού.<sup>29</sup> Κατόπιν, η Εκάβη φαίνεται να παραμένει επί σκηνης,<sup>30</sup> με στόχο να παγιδεύσει τον

<sup>25</sup> Απ. 223. 32 Κ.: *δόμων στείχειν ἔσω*.

<sup>26</sup> Βλ. Harder: *ό.π.* (σημ. 14) σσ. 3-4, Cropp: *ό.π.* (σημ. 14) σ. 125.

<sup>27</sup> Βλ. O. Jahn: «Merope», *Arch. Zeit.* 12 (1854) σσ. 228-229, C. Robert: «Zur Theaterfrage», *Hermes* 32 (1897) σ. 428, σημ. 1, Harder: *ό.π.* (σημ. 14) σσ. 114-117, Cropp: *ό.π.* (σημ. 14) σ. 146.

<sup>28</sup> Απ. 62d. 30 Κ.: *μηπόποτ' ἐπίδης γ' ὄτ[ι] κολατεί τῶν σῶν τέκνων*. Βλ. Scodel: *ό.π.* (σημ. 1) σσ. 32-34, Huys:

*ό.π.* (σημ. 5) σσ. 20-22, Cropp: *ό.π.* (σημ. 3) σ. 40.

<sup>29</sup> Απ. 62d. 29 Κ.: *δ'εὐρ' ἐς βόλον γὰρ ἂν πέσοι*. Για την εικονολογική σύνδεση του διχτού με την πλεκτάνη, πρβλ. τον στ. 31 του ιδίου αποσπάσματος: *ἀμμάτων ἔσω*. Βλ. επίσης την παρόμοια διατύπωση στην αντίστοιχη σκηνή από τον *Όρ.* 1315: *στείχει γὰρ ἔσπεσούσα δικτύων βρόχους*.

<sup>30</sup> Βλ. Cropp: *ό.π.* (σημ. 3) σσ. 84-85.

Αλέξανδρο εντός του σκηνικού οικοδομήματος, εκεί όπου προφανώς θα παραμονεύει ο Δηΐφοβος, προκειμένου να τελεσθεί εξωσκηνικά η επίθεσή τους εναντίον του. Όπως και στην αντίστοιχη σκηνή του *Ὁρέστη*, έτσι και εδώ, ο Χορός αναμένει την άφιξη του υποψήφιου θύματος διαιρεμένος σε ημιχόρια (απ. 62d. 43-50 Κ.), προσδίδοντας, μέσα από τον λυρικό διάλογο, δραματική ένταση και αγωνία για την εξέλιξη της πλεκτάνης.<sup>31</sup> Στη συνέχεια, εμφανίζεται ένα πρόσωπο αναζητώντας την Εκάβη (απ. 62d. 51-52 Κ.). Ο χαρακτήρας αυτός φαίνεται να είναι ο στεφανωμένος νικητής Αλέξανδρος, όπως προκύπτει από την υπόθεση του έργου και τις πιθανές αναφορές στη νίκη του εντός του συγκεκριμένου αποσπάσματος.<sup>32</sup>

Την εξέλιξη της επίθεσης την πληροφορούμαστε, κατά κύριο λόγο, από τις αλληλοσυμπληρούμενες εικονογραφικές και μυθογραφικές μαρτυρίες, δηλαδή την ετρουσική αναπαράσταση της σκηνής και τη μαρτυρία του Υγίνου, σε συνάρτηση με μεμονωμένα αποσπάσματα από το έργο. Έχοντας εισέλθει εντός του παλατιού, ο Αλέξανδρος δέχεται την επίθεση της Εκάβης με τη συνέργεια του Δηϊφόβου και, κατορθώνοντας να διαφύγει, φαίνεται να εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος, καταδιωκόμενος επί σκηνής από τους δύο αντιπάλους του. Υπέρ της σκηνικής καταδίωξης του ήρωα σε αυτό το σημείο της επίθεσης συνηγορεί η παραδεδομένη από τον Υγίνο και την ετρουσική αναπαράσταση ασυλία του Αλεξάνδρου στον βωμό του Ερκαίου Διός, που, όπως όλες οι τραγικές σκηνές ικεσίας, μπορεί να επιτελεσθεί μόνο ενώπιον των θεατών. Επιπλέον, τα λόγια του απ. 62i Κ. (*οἴμοι, θανούμαι διὰ τὸ χρήσιμον φρενῶν, / ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία*) είναι εύλογο να είχαν ειπωθεί από τον Αλέξανδρο επί σκηνής, την ώρα που απειλείται από την Εκάβη, κατ'αντιστοιχία προς την υφολογικά και δραματικά συναφή διαπίστωση του Λύκου, όταν οι γιοι της Αντιόπης τον φέρνουν αιχμάλωτο ενώπιον των θεατών (απ. 223. 59 Κ.: *οἴμοι, θανούμαι πρὸς δυοῖν ἀσύμμαχος*).<sup>33</sup> Όπως και στις αντίστοιχες προαναφερθείσες περιστάσεις που έχουν διαρθρωθεί γύρω από τη συγκεκριμένη σκηνική τυπολογία, το δραματικό αποτέλεσμα προκύπτει από την έκπληξη που προκαλείται στους θεατές μέσα από τη διαφυγή του υποψήφιου θύματος και την εμφάνισή του επί σκηνής καταδιωκόμενου από τους αντιπάλους του, αντί επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν.<sup>34</sup> Μπορούμε, συνεπώς, να διαπιστώσουμε

<sup>31</sup> Για την ένταση που προσδίδεται μέσα από τη διαίρεση του Χορού σε ημιχόρια στον *Ὁρέστη*, βλ. M. Hose: *Studien zum Chor bei Euripides*, B. G. Teubner, Stuttgart 1990, Vol. I, σ. 239. Για τον διαιρεμένο σε ημιχόρια Χορό σε σκηνές μεγάλης αγωνίας, προβλ. *Ἄλκ.* 77-135, Σοφ. *Αἴ.* 866-78 και A. F. Garvie: *Sophocles' Ajax*. Aris & Phillips, Warminster 1998, σ. 209.

<sup>32</sup> Απ. 62d. 53 Κ.: *τὴν καλλίϊνον*, στ. 50: *φύλοις* (πιθανή αναφορά στο στεφάνι της νίκης, για το οποίο βλ. απ. 61d. 6 Κ.: *ἦ καὶ στέφουσιν αὐτόν*). Βλ. Cropp: *ό.π.* (σημ. 3) σ. 85.

<sup>33</sup> Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσαν να ανήκουν δύο αποσπάσματα, τα οποία, όπως έχω υποστηρίξει, μπορούν με αρκετή πιθανότητα να αποδοθούν στον *Ἀλέξανδρο* και περιλαμβάνουν την επίκληση του ομιλούντος στην ιδιότητά του ως ικέτη, προκειμένου να

διαφύγει τον κίνδυνο: Ευρ. απ. 937 Κ.: *μη κτείνε τὸν ικέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν* και *αδέσπ. απ. 71 Κη.-Ση.: μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς Ἐρκαίου* v -. Βλ. Karamanou: *ό.π.* (σημ. 4).

<sup>34</sup> Για το στοιχείο της έκπληξης, βλ. W.G. Arnott: «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20 (1973) σσ. 49-64, F. M. Dunn: *Present Shock in Late Fifth-century Greece*, Michigan University Press, Ann Arbor 2007, σσ. 88-110, B. Seidensticker: *Palintonos Harmonia, Hypomnemata* 72, Göttingen 1982, σσ. 104-105, 108, 210-211, Porter: *ό.π.* (σημ. 23) σσ. 173-174, M. R. Halleran: *The Stagecraft in Euripides*, Croom Helm Ltd, Kent-Sydney 1985, κεφ. 3, R. Blondell- M. K. Gamel- N. S. Rabinowitz- B. Zweig: *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*, Routledge, London-New York 1999, σσ. 69-72.



ότι ο Ευριπίδης πειραματίζεται με αυτή την καθιερωμένη σκηνική σύμβαση, διευρύνοντας τα όρια και τη λειτουργικότητά της και συνάμα, ανατρέποντας, με έναν έμμεσα μεταθεατρικό τρόπο, τις προσδοκίες των θεατών.<sup>35</sup>

Η διάκριση μεταξύ σκηνικού και εξωσκηνικού πεδίου δράσης σχετίζεται στις συγκεκριμένες δραματικές περιστάσεις και με τους συμβολισμούς κάθε χώρου.<sup>36</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι το αποτέλεσμα της πλεκτάνης και του δόλου, ο οποίος στο θέατρο του Ευριπίδη είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη γυναικεία φύση, πρόκειται να επιτελεσθεί εξωσκηνικά, εντός του σκηνικού οικοδομήματος, που συμβολίζει τον ιδιωτικό/ γυναικείο χώρο, σε αντίστιξη με τον ορατό στους θεατές σκηνικό χώρο (έμπροσθεν του σκηνικού οικοδομήματος), που αντανακλά τη δημόσια σφαίρα δράσης.<sup>37</sup> Με τη διαφυγή του, το υποψήφιο θύμα εξέρχεται του σκη-

<sup>35</sup> Ο όρος «μεταθέατρο» εμπεριέχει όλες τις μορφές θεατρικής «αυτοαναφορικότητας», δηλαδή τις αναφορές ενός δραματικού ποιητή στον εαυτό του και στην τέχνη του, στο έργο ως έργο, στα έργα άλλων δραματικών ποιητών, στις δραματικές συμβάσεις, στην παράσταση και στους θεατές. Ο όρος αυτός εισήχθη από τον L. Abel (*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963) αναφορικά με το αναγεννησιακό θέατρο, ενώ ο O. Taplin («Fifth-century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* 106 [1986] σσ. 164-71) τον εισήγαγε στην έρευνα του αρχαίου δράματος, με έμφαση στην αρχαία κωμωδία. Βλ. την πρόσφατη μελέτη του N. W. Slater: *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, σσ. 3-21 και επίσης, E. Hall: *The Theatrical Cast of Athens*, Oxford University Press, Oxford 2006, σσ. 107-08, R. Hornby: *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Presses, London-Ontario 1986, σσ. 32-35, G. A. H. Chapman: «Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes», *AJPh* 104 (1983) σσ. 1-23, F. Muecke: «Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11 (1977) 52-67. Για τις έμμεσες και συγκεκριμένες περιστάσεις μεταθεατρικότητας στην τραγωδία και στον Ευριπίδη ειδικότερα, βλ. C. Segal: *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, New Jersey 1982, σσ. 254-56, J. Barrett: *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2002, σσ. 102-31, F. M. Dunn: «Metatheatre and Metaphysics in Two Late Greek Tragedies» στον τόμο: *Text and Presentation* (επιμ. K. Gounaridou), The Comparative Drama Conference, North Carolina 2011, σσ. 5-18, H. P. Foley: «The Masque of Dionysus», *TAPhA* 110 (1980) 107-33,

K. Bassi: *Euripides and the Poetics of Deception*, Diss. Brown University, Rhode Island 1988, D. Bain: «Audience Address in Greek Tragedy», *CQ* n.s. 25 (1975) σσ. 13-25 και *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford University Press, Oxford 1977, σσ. 208 κ.ε., M. Ringer: *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role-Playing in Sophocles*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1998, σσ. 7-19.

<sup>36</sup> Για τη διάκριση μεταξύ σκηνικού και εξωσκηνικού χώρου, βλ. Hourmouziades: ό.π. (σημ. 2) σσ. 83-127, D. Wiles: *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σσ. 14-22, 161-174, A. Ubersfeld: *L'École du spectateur*, Les Editions Sociales, Paris 1996<sup>2</sup>, σσ. 79-84, X. Μπακωνικόλα-Γεωργοπούλου: «Η πνευματική κατάθεση του σκηνικού στην ελληνική τραγωδία» στον τόμο *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 13-20, Β. Καμπουρέλλη: «Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία ελληνική τραγωδία» στον τόμο *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη* (επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος- Χ. Τσαργάλης), Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 577-579, Μ. Πασχάλης: «Σκηνικός και δραματικός χώρος στην *Ελένη* του Ευριπίδη», *Θαλώ* 12 (2001) σ. 97, L. Edmunds: *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Rowman & Littlefield, Lanham-New York-London 1996, σσ. 24-25.

<sup>37</sup> Για τη γυναικεία / ιδιωτική διάσταση του χώρου όπισθεν της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος, βλ. R. Padel: «Making Space Speak» στον τόμο *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (επιμ. J. J. Winkler- F. I. Zeitlin), Princeton University Press, New Jersey 1992, σσ. 336-365, M. H. Shaw: «The Female Intruder. Women in Fifth-century Drama», *CPh*

νικού οικοδομήματος, ουσιαστικά «δημοσιοποιώντας» το δραματικό γεγονός που επρόκειτο να τελεσθεί ιδιωτικά και εξωσκηνικά και το οποίο πλέον δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ενώπιον του κοινού.

Σημαντική θέση στον δραματικό χώρο φαίνεται να κατέχει ο βωμός του Ερκειίου Διός, στον οποίο έχει καταφύγει ο Αλέξανδρος για να διασωθεί από την απειλή κατά της ζωής του. Ο Έρκειος Ζευς προστάτευε τους οικογενειακούς δεσμούς και την ακεραιότητα του οίκου και ο βωμός του υπήρχε στην αυλή κάθε οικίας.<sup>38</sup> Σύμφωνα με την τεκμηριωμένη μελέτη του Ροε, η θέση του βωμού εντός του σκηνικού χώρου φαίνεται να προσαρμοζόταν στις ιδιαίτερες δραματικές και σκηνικές ανάγκες κάθε παράστασης.<sup>39</sup> Κατά συνέπεια, ο βωμός του Ερκειίου Διός θα ήταν εύλογο να είναι τοποθετημένος πλησίον της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος, προκειμένου να υποδηλωθεί ότι συνιστά μέρος του χώρου του ανακτόρου των Πριαμίδων.<sup>40</sup> Η καταφυγή του Αλεξάνδρου στον συγκεκριμένο βωμό αποκτά ιδιαίτερη σκηνική σημασία, καθώς ο Αλέξανδρος ουσιαστικά «ιδιοποιείται» αυτό που ανήκει στο παλάτι των Πριαμίδων, αποσπώντας το προς τον δικό του δραματικό χώρο,<sup>41</sup> όπως, κατ'αντιστοιχία, στα μάτια της Εκάβης και του Δημόφρου, προσπαθεί να οικειοποιηθεί τα κεκτημένα τους. Με την αναγνώριση προκύπτει, εντελώς φαινομενικά, ότι ο Έρκειος Ζευς έχει προστατεύσει τους συγγενικούς δεσμούς του οίκου του Πριάμου μέσα από τη διάσωση και επιτροφή του παιδιού που θεωρούνταν νεκρό. Στο πλαίσιο, όμως, της συγκεκριμένης τριλογίας και ειδικότερα, στον πρόλογο των *Τρωάδων* (στ. 16-17), προβάλλεται η ειρωνική ανατροπή αυτής της φαινομενικά αίσιος έκβασης, με τη μνεία στη σφαγή του ίδιου του Πριάμου στις κρηπίδες αυτού του βωμού, που συμβολίζει και την κατάρρευση του οίκου του.<sup>42</sup>

70 (1975) σσ. 255-266, R. Rehm: *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, New Jersey 2002, σσ. 21-22, 54-57, H. Scolinicov: *Women's Theatrical Space*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 11-28, Wiles: *ό.π.* (σημ. 36) σσ. 84, 166-168, H. Lefebvre: *The Production of Space* (tr. D. Nicholson-Smith), Oxford University Press, Oxford 1991, σσ. 247-248, J. P. Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Librairie François Maspero, Paris 1965, σσ. 182-86, F. I. Zeitlin: «Playing the Other. Theater, Theatricality and the Feminine in Euripidean Drama» στον τόμο *Nothing to Do with Dionysos?* *ό.π.*, σσ. 75-77, R. Seaford: «The Imprisonment of Women in Greek Tragedy», *JHS* 110 (1990), σσ. 89-90, N. J. Lowe: «Greek Stagecraft and Aristophanes» στον τόμο *Farce (Themes in Drama* 10, επιμ. J. Redmond), Cambridge University Press, Cambridge 1988, σ. 37.

<sup>38</sup> Βλ. J. D. Mikalson: *Ancient Greek Religion*, Blackwell Publishing, Oxford-Malden 2010<sup>2</sup>, σσ. 48, 124-125, 150, R. Parker: *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, Oxford 2005, σσ. 16-20, M. P. Nilsson: *Greek Popular Religion*, Columbia University Press, New York 1940, σσ. 54-55, 63, 66, D. Boedeker: «Domestic Religion in Classical Greece»

στον τόμο *Household and Family Religion in Antiquity* (επιμ. J. P. Bodel- S. M. Olyan), Blackwell Publishing, Oxford-Malden 2008, σσ. 234, 243, K. Dowden: *Zeus*, Routledge, New York 2006, σσ. 81, 85.

<sup>39</sup> J. P. Poe: «The Altar in the Fifth-century Theater», *Cl. Ant.* 8 (1989) σσ. 117-130.

<sup>40</sup> Για την τοποθέτηση του εκάστοτε βωμού σε συνάρτηση με τον δραματικό χώρο των προσώπων, βλ. K. Joerden: «Zur Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen» στον τόμο *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (επιμ. W. Jens), *Poetica*, Beiheft 6, München 1971, σ. 408.

<sup>41</sup> Για την υποδήλωση του δραματικού χώρου κάθε προσώπου, βλ. Rehm: *ό.π.* (σημ. 37) σσ. 169-175, Valakas: *ό.π.* (σημ. 2) σσ. 72-73, 75-78, Lefebvre: *ό.π.* (σημ. 37) σ. 170.

<sup>42</sup> Για την αντίθεση *είναι-φαίνεσθαι* και τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης των πραγμάτων, ιδιαίτερα στην ύστερη δραματική παραγωγή του Ευριπίδη, βλ. M. Wright: *Euripides' Escape Tragedies*, Oxford University Press, Oxford 2005, σσ. 278-337, K. Valakas: «Theoretical Views of Athenian Tragedy in the Fifth Century BC» στον τόμο *Sophocles and the Greek Tragic Tradition* (επιμ. S. Goldhill-E. Hall), Cambridge University

Εν κατακλείδι, μέσα από την τεκμηρίωση της πρακτικής του Ευριπίδη στη σκηνική απόδοση της επίθεσης στον *Ἀλέξανδρο*, καταδεικνύεται η μεταθεατρική διάσταση του πειραματισμού του με τις παραδεδομένες συμβάσεις της παράστασης και, κατ' επέκταση, με τις προσδοκίες των θεατών. Μπορεί, συνεπώς, να διαπιστωθεί μέσα από τη μελέτη της σκηνικής αυτής τυπολογίας ότι σε αρκετά έργα διάσωσης, ο Ευριπίδης διευρύνει τα όρια των θεατρικών συμβάσεων, πειραματίζεται και καινοτομεί, όχι μόνο σε δραματοουργικό επίπεδο, αλλά και στο πεδίο της σκηνικής τεχνικής.

Press, Cambridge 2009, σσ. 179-207, F. Egli: *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, K. G. Saur Verlag, Leipzig-München 2003, σσ. 214-216, C. Segal: «The Two Worlds in Euripides' *Helen*», *TAPhA* 102 (1971) σσ. 553-614, M. Kraus: *Name und Sache*, Verlag B. R. Grüner, Amsterdam 1987, σσ. 143-46. Ειδικότερα, για τις αλληπάλληλες ειρωνικές ανατροπές στον *Ἀλέξανδρο* και την αντανάκλασή τους στην «τρωική» τριλογία, βλ. Scodel: ό.π. (σημ. 1) σσ. 64-79, Murray: ό.π. (σημ. 1) σσ. 129-136, S. Barlow: *Euripides: Trojan Women*, Aris & Phillips, Warminster 1986, σσ. 27-30, P. Vellacott: *Ironic Drama. A Study of*

*Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σσ. 140-42, I. Karamanou: «Allocating fr. 46a K. within the Plot of Euripides' *Alexandros*: A Re-inspection and Reassessment of P. Stras. 2342,1», *Proceedings of the XXVI<sup>th</sup> International Congress of Papyrology* (επιμ. P. Schubert), Geneva 2013 (υπό έκδοση) και «Euripides' 'Family Reunion Plays' and their Socio-Political Resonances», στον τόμο *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (επιμ. B. Zimmermann- A. Markantonatos), Walter De Gruyter, Berlin-New York 2012 (υπό έκδοση).

