ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

«Η ταυτότητα και η εξέλιξη του Χορού από τα παρθένεια του Αλκμάνα έως την περίοδο των δραματικών παραστάσεων του Ευριπίδη»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Της
Παναγιώτας Ν. Γεωργάκα
Διπλωματούχου Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, έτος ανάκτησης πτυχίου 2010 και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, έτος ανάκτησης πτυχίου 2016.

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σωτηρίου Μαργαρίτα, Λέκτορας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Συνεπιβλέποντες: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.
Μανακίδου Φλώρα, Καθηγήτρια του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης.

Καλαμάτα, Μάϊος 2017

«χορικοῦ δέ πάροδος μέν ἡ πρώτη λέξις ὅλου Χοροῦ, στάσιμον δέ μέλος χοροῦ»

Αριστ. *Ποιητ*. 1452b

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

Οι απαρχές του χορικού λυρισμού και η εξέλιξη του κατά την περίοδο των δραματικών παραστάσεων……σελ.5-11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ταυτότητα και η τελετουργία του χορικού λυρισμού κατά την αρχαϊκή περίοδο

1. **Η δημιουργία της χορικής λυρικής ποίησης**

α. Ο Αλκμάν και η εξέλιξη των παρθενείων στη Σπάρτη…….σελ.12-14

β. Το μεγάλο *Παρθένειο* του Αλκμάνα……...σελ.15-16

γ. Η μυθολογική αφήγηση του *Παρθενείου*…….σελ.16-18

δ. Από το μυθολογικό παρελθόν στο εορταστικό παρόν……σελ.18-28

ε. Το εορταστικό πλαίσιο και η θεατρικότητα του *Παρθενείου*…….σελ.28-31

2. **Από τα παρθένεια του Αλκμάνα στους διθυράμβους του Βακχυλίδη**

α. Ο Βακχυλίδης και η σχέση του με το χορικό διθύραμβο……...σελ.32-34

β. Ο απόηχος της τραγωδίας στον βακχυλίδειο διθύραμβο και ο τρόπος αναπαράστασής του……σελ.35-37

γ. Η 18η ωδή και ο αντίκτυπος της αττικής τραγωδίας……..σελ.38-45

δ. Ο μύθος της ωδής……...σελ.45-47

ε. Το εορταστικό πλαίσιο και η χρονολογία της ωδής……...σελ.48-51

3. **Η ταυτότητα του Χορού των δυο έργων και οι χορικοί τους ρόλοι**

α. Ο αλκμανικός Χορός σε σύγκριση με τον βακχυλίδειο……..σελ.52-53

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ταυτότητα και η τελετουργία του χορικού λυρισμού κατά την κλασική περίοδο

1. **Από τους διθυραμβικούς Χορούς στην εξέλιξη των δραματικών παραστάσεων**

α. Η γέννηση της τραγωδίας και η εξέλιξη του Χορού……....σελ.54-59

β. Η διαμόρφωση του δραματικού Χορού……σελ.59-62

γ. Ο ρόλος του δραματικού Χορού και η σκηνική του παρουσία…….σελ.63-66

δ. Η συγκρότηση και η λειτουργία του τραγικού Χορού…….σελ.66-68

2. **Ο Αισχύλος και η έντονη δραματικότητα του Χορού**

α. Ο Αισχύλος και η συμβολή του στην εξέλιξη του Χορού……σελ.68-73

β. Οι *Πέρσες* και η κυριαρχία του Χορού……σελ.73-86

3. **Οι τραγικοί ποιητές: Σοφοκλής και Ευριπίδης**

α. Ο Σοφοκλής και οι αλλαγές στη λειτουργία του Χορού……σελ.86-96

β. Ο Ευριπίδης και οι γυναικείοι Χοροί του……...σελ.96-106

γ. Ο ευριπίδειος Χορός των *Βακχῶν*…….σελ.106-119

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ…….σελ.120-123

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ…….σελ.124-127

Εισαγωγή

Οι απαρχές του χορικού λυρισμού και η εξέλιξή του την περίοδο των δραματικών παραστάσεων

Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, το Χορό τον δίδαξε στους ανθρώπους η μητέρα του Δία, η Ρέα, η οποία έβαλε πρώτους τους Κορύβαντες να χορέψουν στην Φρυγία και δεύτερους τους Κουρήτες στην Κρήτη:

Πρῶτον δέ φασιν Ῥέαν ἡσθεῖσαν τῇ τέχνῃ ἐν Φρυγίᾳ μέν τούς Κορύβαντας, ἐν Κρήτῃ δέ τούς Κουρῆτας ὀρχεῖσθαι κελεῦσαι.[1]

Λένε λοιπόν ότι πρώτη η Ρέα γοητεύτηκε από αυτήν την τέχνη και διέταξε να χορέψουν οι Κορύβαντες στη Φρυγία και οι Κουρήτες στην Κρήτη.

Η όρχηση ως «*πρώτη των Καλών Τεχνών*» με προστάτιδα τη μούσα Τερψιχόρη έχει τις ρίζες της στα βάθη των αιώνων, στην αρχή των πάντων μαζί με τον θεό Έρωτα:

ἀλλ᾽ οἵ γε τἀληθέστατα ὀρχήσεως πέρι γενεαλογοῦντες ἅμα τῇ πρώτῃ γενέσει τῶν ὅλων φαῖεν ἄν σοι καί ὄρχησιν ἀναφῦναι, τῷ ἀρχαίῳ ἐκείνῳ Ἔρωτι συναναφανεῖσαν.[2]

Αλλά εκείνοι, οι οποίοι έγραψαν τ᾽ αληθέστερα σχετικά με τη γένεση της Όρχησης, λένε ότι συμπίπτει με τη δημιουργία του παντός και ότι εμφανίστηκε συγχρόνως με τον πιο αρχαίο θεό, τον Έρωτα.

(Ι. Κονδυλάκης)

Στην παρούσα μελέτη θα γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης της ταυτότητας και της εξέλιξης του Χορού από τις απαρχές του με το μεγάλο *Παρθένειο* του αρχαϊκού λυρικού ποιητή Αλκμάνα και τους διθυράμβους του Βακχυλίδη έως και την περίοδο των δραματικών παραστάσεων του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, κατά την οποία η μορφή και ο ρόλος του Χορού εξελίσσονται σε μεγάλο βαθμό.

«Την αρχαϊκή χορική ποίηση είναι δυνατό να την προσεγγίζουμε μόνο ως αναγνώστες κειμένων, διότι οι μουσικές και οι χορικές εκτελέσεις ήταν αδύνατο να σωθούν στα βάθη των αιώνων».[3] Η χορική ποίηση συνετίθετο για εκτέλεση Χορών, οι

---

[1] Λουκ. *Περί Όρχ.* 8.1-6.
[2] Λουκ. *Περί Όρχ.* 7. 4-7.
[3] Αθανασάκη (2014), 21.

οποίοι αποτελούνταν είτε από γυναίκες είτε από άνδρες, που τραγουδούσαν και παράλληλα χόρευαν με τη συνοδεία του αυλού ή της λύρας.[4] Αυτό το είδος ποίησης παρουσίαζε πιο σύνθετη μορφή από τις έως τότε μονωδιακές εκτελέσεις, αφού συνδύαζε ποιητικό κείμενο, μελωδία, μουσική συνοδεία και όρχηση. Ξεκίνησε με σποραδικές αναφορές και κατέληξε σε ολοκληρωμένες χορικές συνθέσεις, οι οποίες διαδόθηκαν σε αρκετές ελληνικές πόλεις.[5] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πλάτων ήταν ο πρώτος που διέκρινε τα είδη της χορικής ποίησης, που είναι ο παιάνας, ο ύμνος, ο υμέναιος, ο θρήνος και ο διθύραμβος.[6] Τόσο η χορική ποίηση όσο και η δραματική, που εμφανίστηκε αργότερα, είχαν σκοπό τη θέαση και την ακροαματικότητα του κοινού και γι' αυτό το λόγο παρουσιάζουν αρκετά σημεία σύγκλισης μεταξύ τους.

Ετυμολογικά η λέξη *χορεία* είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη λέξη *χαρά* και πράγματι η χαρά και η ευχαρίστηση αποτελούσαν τα απαραίτητα επακόλουθα του κοινού των χορικών παραστάσεων.[7] Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι τα χορικά δρώμενα αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του θρησκευτικού και κοινωνικού βίου των αρχαίων Ελλήνων ήδη από την εποχή του Ομήρου.[8] Στην πρώτη ραψωδία της *Ἰλιάδας* οι Αχαιοί τιμούν τον Απόλλωνα τραγουδώντας έναν *παιάνα*:

οἱ δέ πανημέριοι μολπῇ θεόν ἱλάσκοντο καλόν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν[9]

Έτσι όλη μέρα με χαρές οι Αχαιοί μαλάκωναν τον Φοίβο, τραγουδώντας έναν παιάνα.

Επίσης, στην σκηνή του γάμου επάνω στην απεικόνιση της ασπίδας του Αχιλλέα, στην περιγραφή της μιας εκ των δυο πόλεων, μια ομάδα νέων χορεύει και τραγουδάει *υμέναιους*, καθώς ξεπροβοδίζει τη νύφη από το πατρικό της:

νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων ἠγίνεον ἀνά ἄστυ, πολύς δ' ὑμέναιος ὀρώρει[10]

---

[4] Αθανασάκη (2014), 23.
[5] Αθανασάκη (2014), 25.
[6] Peponi (2013), 215.
[7] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη χορεία βλ. Peponi (2013), 217-34.
[8] Easterling- Knox (2010) 228-29.
[9] Όμηρ. *Ίλ.* Α 472-74.
[10] Όμηρ. *Ίλ.* Σ 492-93.

και νύφες απ' τα σπίτια τους συνόδευαν στην πόλη και με δαδιά κι αλαλαγμό τραγούδαγαν υμέναιο.

(Θ. Μαυρόπουλος)

Στην περιγραφή της άλλης πόλης, ένα παιδί κατά την περίοδο του θερισμού παίζει λύρα και τραγουδάει έναν λίνο, ενώ κορίτσια και αγόρια τριγύρω του χορεύουν και τραγουδούν:

παρθενικαί δέ καί ἠΐθεοι ἀταλά φρονέοντες πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπόν. τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ'ὑπό καλόν ἄειδε λεπταλέῃ φωνῇ.[11]

έφερναν το γλυκό καρπό μες σε πλεχτά κοφίνια με τη χαρά της νιότης τους κοπέλες, παλικάρια. Κιθάρα με ψιλή φωνή μέσα σ' αυτούς βαρούσε γλυκόηχα ένα αγόρι˙ του Λίνου το τραγούδι έψελνε με λεπτή φωνή.

(Θ. Μαυρόπουλος)

Αντίστοιχα, και στην *Ὀδύσσεια* ο Δημόδοκος τραγουδάει ένα άσμα για τον αθέμιτο έρωτα του Άρη και της Αφροδίτης και γύρω του οι Φαίακες διασκεδάζουν και χορεύουν:

λείηναν δέ χορόν, καλόν δ' εὔρυναν ἀγῶνα. κύρηξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν Δημόδοκῳ…[12]

ίσωσαν τότε τον τόπο του χορού κι άνοιξαν όμορφα τον κύκλο. Στην ώρα του κατέφθασε κι ο κήρυκας με τη μελωδική κιθάρα, τη δίνει στον Δημόδοκο…..

(Δ. Ν. Μαρωνίτης)

Αξιόλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο *Ὁμηρικός Ὕμνος εἰς Ἀπόλλωνα* (στ. 146-206), ο οποίος από τη μια πλευρά παρουσιάζει την παράσταση των Δηλιάδων κορών (στ. 146-75) και από την άλλη πλευρά, την παράσταση των θεών στον Όλυμπο με εξάρχοντα τον Απόλλωνα και ακροατήριο τον Δία και την Λητώ (στ. 182-206). Θα μπορούσε εύλογα να ειπωθεί ότι ο συγκεκριμένος ύμνος παρουσιάζει μια πρώιμη χορική παράσταση και στις δυο περιπτώσεις τόσο στο επίπεδο των θνητών όσο και στο επίπεδο των Ολύμπιων θεών. Σε αυτό το σημείο ενδιαφέρουσα είναι και η μελέτη της

[11] Όμηρ. *Ίλ.* Σ 567-71.
[12] Όμηρ. *Ὀδ.* Θ 260-63.

Πεπονή, η οποία επιχειρηματολογεί υπέρ της κυκλικής σύνθεσης του ποιήματος αυτού, δηλαδή της αρχαϊκής τεχνικής της οργάνωσης του ποιήματος υπό τη μορφή δακτυλίων, η οποία φαίνεται να υπάρχει τόσο στην επική όσο και στη λυρική ποίηση. Το ποίημα αρχίζει με την εκτενή περιγραφή του ακροατηρίου των Ιώνων, ύστερα ακολουθεί η περιγραφή των Δηλιάδων κορών, που αποτελούν το Χορό και εν συνεχεία, το εγκώμιο κορυφώνεται με την παρουσία του κεντρικού ερμηνευτή, που είναι ο αοιδός. Ακριβώς αντίθετη κυκλική πορεία φαίνεται να ακολουθεί η περιγραφή της θεϊκής παράστασης, όπου εκεί εμφανίζεται πρώτος ο Απόλλων ως κιθαριστής, ύστερα ο θεϊκός Χορός που αποτελείται από τις Μούσες και άλλες θεότητες, που άδουν και χορεύουν και τέλος, το κοινό του Ολύμπου με πρωταγωνιστές τον Δία και την Λητώ. Αυτός ο τρόπος σύνθεσης θυμίζει και την κατασκευή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, το οποίο είχε σκοπό να συνενώσει το κοινό, το Χορό και τον ατομικό συντελεστή σε έναν χώρο.[13] Όλες αυτές οι αναφορές μας αποδεικνύουν περίτρανα ότι οι χορικές παραστάσεις έχουν πολύ βαθιές ρίζες στο πέρασμα του χρόνου.

Παρόλα αυτά, ως επίσημη απαρχή της παρουσίας του Χορού θεωρούμε τον 7ο αι. π.Χ. και οδηγούμαστε στην Σπάρτη με τα παρθένεια του Αλκμάνα. Πιο συγκεκριμένα, το μεγάλο *Παρθένειο* του ποιητή που θα μελετηθεί στην παρούσα εργασία αποτελεί το σημαντικότερο δείγμα τραγουδιών που συντέθηκε για εκτέλεση από Χορούς παρθένων. Ωστόσο, πέρα από τον Αλκμάνα, που θα μελετηθεί εκτενέστερα, αξίζει να αναφερθούν και κάποιοι άλλοι μεταγενέστεροι σημαντικοί χορικοί ποιητές, οι οποίοι συνέθεσαν χορικά άσματα, όπως ο Στησίχορος, ο Ίβυκος και ο Σιμωνίδης ο Κείος. Η Σούδα, μάλιστα, αναφέρει ότι το πραγματικό όνομα του Στησιχόρου ήταν Τεισίας και ότι του δόθηκε ύστερα αυτό, επειδή πρώτος έστησε ένα Χορό τραγουδιού που τον συνόδευε η κιθάρα: [14]

κιθαρῳδίας χορόν ἔστησεν

Το έργο του *Γηρυόνις*, φημολογείται ότι αποτελείτο από 1500 στίχους και ότι αποτελούσε μια εκτενή ποιητική ωδή, που ενδεχομένως ήταν αδύνατο να την συνόδευε Χορός. Δεν μπορούμε, ωστόσο, να γνωρίζουμε με σιγουριά, αν επρόκειτο για μονωδία ή χορική εκτέλεση.[15] Ο Ίβυκος από το Ρήγιο της Ιταλίας εγκαταστάθηκε στην αυλή

[13] Πεπονή (2004), 304-309.
[14] Easterling- Knox (2010), 256.
[15] Krummen (2009), 195.

του τυράννου Πολυκράτη στη Σάμο, για να συνθέσει εγκωμιαστική χορική ποίηση.[16] Τα χορικά λυρικά άσματα αρχίζουν να ακμάζουν ακόμα περισσότερο στο πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ. με τα έργα των βασικών τριών χορικών ποιητών, δηλαδή του Σιμωνίδη, του Πινδάρου και του Βακχυλίδη. Σε αυτήν την άνθιση συνέβαλε η επέκταση των δημόσιων εορτών, όπως ήταν τα Παναθήναια και τα αθηναϊκά Διονύσια, καθώς και άλλες πολυπληθείς τοπικές εορτές σε άλλες περιοχές, όπως ήταν τα Ολύμπια, τα Πύθια, τα Ίσθμια και τα Νέμεα, οι οποίες ήταν αφιερωμένες σε κάποιον θεό. Υπήρχαν, επίσης, και άλλες τοπικές εορτές που ήταν λιγότερο γνωστές, όπως τα Κάρνεια και τα Υακίνθεια στην Σπάρτη, τα Αδράστεια στη Σικυώνα, τα Ιόλαια στη Θήβα και τα Αδώνια στη Λέσβο. Όλες αυτές οι τοπικές εκδηλώσεις έδιναν την αφορμή στους ποιητές να συνθέσουν τα έργα τους και να τα διαδώσουν σε μεγάλο βαθμό.[17]

Χαρακτηριστικές ήταν και οι επινίκιες ωδές του Πινδάρου, οι οποίες εκτελούνταν σε εορταστικές εκδηλώσεις ή τοπικές εορτές κατόπιν παραγγελίας με σκοπό να τιμηθεί κάποιος νικητής ενός αγώνα.[18] Οι γνώσεις μας για την εξέλιξη της χορικής ποίησης θα βασίζονταν εξ ολοκλήρου στις επινίκιες ωδές του Πινδάρου, εάν δεν έρχονταν στο φως οι πάπυροι με το εκτενές *Παρθένειο* του Αλκμάνα και τις διθυραμβικές ωδές του Βακχυλίδη.

Ο Βακχυλίδης υπήρξε από τους πιο διάσημους ποιητές του πρώτου μισού του 5ου αι. π.Χ. που συνέθεσε διθυράμβους. Ο διθύραμβος θεωρείται απαρχή του δραματικού είδους και στις ωδές του ποιητή γίνεται ιδιαίτερα εμφανή η επιρροή του από τη δραματική ποίηση. Η *18η ωδή* ή *Θησεύς* είναι το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα διθυραμβικής ωδής, που δείχνει ξεκάθαρα την επιρροή του ποιητή από την τραγωδία, η οποία βρισκόταν εκείνη την περίοδο στα σπάργανα. Στην εν λόγω ωδή εντοπίζεται Χορός, ο οποίος θυμίζει σε μεγάλο βαθμό την παρουσία του Χορού στις μεταγενέστερες τραγωδίες.

Τα θεμέλια της ιστορίας του αρχαίου ελληνικού δράματος είχαν ήδη μπει στα τέλη του 6ου αι. π.Χ., όταν ξεκίνησε η επίσημη καταγραφή των δραματικών και διθυραμβικών αγώνων επάνω σε μαρμάρινες πλάκες, που λάμβαναν χώρα στα αθηναϊκά Διονύσια. Κατά την κλασσική περίοδο οι δραματικές παραστάσεις στην Αθήνα διένυαν μια εποχή ακμής και αποτελούσαν δημόσια θεάματα, τα οποία

[16] Krummen (2009), 189-90.
[17] Easterling- Knox (2010), 229.
[18] Easterling- Knox (2010), 256.

αναλάμβανε είτε η τοπική κοινότητα είτε η πόλη- κράτος.[19] Ο Χορός, όπως ήταν φυσικό σε τέτοιου είδους παραστάσεις αρχίζει να εξελίσσει πλήρως τον ρόλο και την παρουσία του επί σκηνής. Η μεγάλη, όμως, ουσιαστικά αλλαγή έρχεται με τις καινοτομίες αρχικά του Αισχύλου, ο οποίος θα μελετηθεί εκτενώς στην παρούσα εργασία με το έργο του *Πέρσες* και στη συνέχεια του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Ο Χορός αρχίζει να καταλαμβάνει τον δικό του χώρο στο θέατρο, στην *ὀρχήστρα* και να παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην πλοκή των δραμάτων.[20] Επιπλέον, κατέχει το δικό του λυρικό κομμάτι εντός της παράστασης, γεγονός που τον κάνει πλέον να ξεχωρίζει.

Την εποχή του Αισχύλου ο ρόλος του επάνω στην σκηνή χαρακτηρίζεται πρωταγωνιστικός και αποκτά σταθερή μορφή και παρουσία σε όλα σχεδόν τα αισχύλεια δράματα. Ο Χορός, εκτός από το να τραγουδάει, να χορεύει και να επιδίδεται σε αλλόκοτες κινήσεις, αρχίζει πλέον να έρχεται σε επαφή με τους υποκριτές και να συνδιαλέγεται μαζί τους. Αποκτά, επίσης, «συγκεκριμένο πρόσωπο» είτε γυναικείο είτε ανδρικό, του οποίου η τύχη είναι άμεσα συνδεδεμένη με την τύχη των υποκριτών των παραστάσεων. Η μορφή του δραματικού Χορού αλλάζει σε σημαντικό βαθμό συγκριτικά με την έως τότε μορφή του Χορού των διθυραμβικών ωδών. Στέκεται πλάι στους υποκριτές, τους συμπονά και τους συμβουλεύει και θεωρείται απαραίτητο μέλος στη λειτουργία και σύσταση μιας δραματικής παράστασης. Οι ρόλοι του θεωρούνται πολύπλευροι και πολυπληθείς κατά την περίοδο των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών. Ο Αισχύλος δίνει μεγάλη βαρύτητα στα χορικά του μέρη και συνάμα στην παρουσία του Χορού του, δίνοντάς του μεγάλη έκταση και ευρύτητα, γεγονός το οποίο φαίνεται να εξασθενεί στην πορεία των άλλων δυο τραγικών ποιητών. Η μεγαλοπρέπεια και η σημαντικότητα του αισχύλειου Χορού θα προσπαθήσει να γίνει αντιληπτή μέσα από την τραγωδία *Πέρσες*, η οποία θεωρείται μια από τις αριστουργηματικές τραγωδίες του μεγάλου αυτού τραγικού ποιητή.

Ο Σοφοκλής, εν συνεχεία, θα χαλαρώσει το ρόλο του Χορού, δίνοντας ο ίδιος βαρύτητα στο ρόλο των υποκριτών και στη δράση του έργου του. Την περίοδο του δραματικού αυτού ποιητή θα αλλάξει το δραματικό γίγνεσθαι και συνάμα η λειτουργία και ο ρόλος του Χορού συγκριτικά με την εποχή του Αισχύλου. Η μελέτη του Χουρμουζιάδη θα μας βοηθήσει σε μεγάλο βαθμό να προσεγγίσουμε τις χορικές

[19] Sommerstein (2006), 21.
[20] Romilly (1997), 27.

καινοτομίες των δραματικών αυτών ποιητών. Επίσης, μέσα από κάποια χωρία ορισμένων σοφόκλειων, αλλά και ευριπίδειων δραμάτων θα γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης της χορικής εξέλιξης και ταυτότητας μέσα σε μια αρκετά εκτενή χρονική περίοδο. Η εμφάνιση και η παρουσία του Χορού φαίνεται να αλλάζει ριζικά και την περίοδο του Ευριπίδη, αφού εκείνος καινοτομεί με το να επιλέγει να δικαιολογεί σε κάθε δράμα του την είσοδο του Χορού του. Φτάνοντας στο τέλος, θα μελετηθεί ένας αρκετά ιδιάζων ρόλος Χορού, που είναι ο ρόλος του Χορού των *Βακχῶν*, που αποτελεί την τελευταία ευριπίδεια τραγωδία. Έτσι, με αυτό το χρονικό ταξίδι των χορικών αυτών έργων από την περίοδο του Αλκμάνα έως και την περίοδο του Ευριπίδη θα γίνει μια προσπάθεια να αναδειχθεί εξελικτικά η λειτουργία και η παρουσία του Χορού στην αρχαιότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ταυτότητα και η τελετουργία του χορικού λυρισμού κατά την αρχαϊκή περίοδο

1. Η δημιουργία της χορικής λυρικής ποίησης

α. Ο Αλκμάν και η εξέλιξη των παρθενείων στην Σπάρτη

Ο Αλκμάν, ο οποίος έζησε στα μέσα του 7ου αι. (672-669 π.Χ.) και συγκαταλέχθηκε στον «κανόνα» των εννέα λυρικών ποιητών των Αλεξανδρινών φιλολόγων, θεωρήθηκε ο πρώτος Έλληνας χορικός ποιητής. Παρόλο που δημιουργήθηκαν κατά καιρούς αρκετοί προβληματισμοί σχετικά με τον τόπο καταγωγής του ποιητή, το σίγουρο είναι ότι ο ίδιος έδρασε και έγινε γνωστός στην Σπάρτη. Κάποιοι μελετητές, όπως ο Αριστοτέλης και ο περγαμηνός φιλόλογος Κράτης ισχυρίζονται ότι η γενέτειρα του ποιητή ήταν οι Σάρδεις. Στην αντίπερα όχθη, η Σούδα παραβλέπει την άποψη του Κράτη και υποστηρίζει ότι ο Αλκμάν καταγόταν στην πραγματικότητα από τη Μεσσόα της Λακωνίας.[21] Το έργο του Αλκμάνα ήταν άμεσα συνδεδεμένο με τη δημιουργία του σπαρτιατικού κόσμου κατά τον 7ου αι. π.Χ., για τον οποίο δίνονται αρκετές πληροφορίες. Μέσα από την ποίηση του Αλκμάνα έρχεται στο φως μια εντελώς διαφορετική Σπάρτη, εύθυμη και γοητευτική με πληθώρα δραστηριοτήτων άμεσα συνδεδεμένων με την τέχνη. Η περιγραφή τραγουδιών και χορών με την ίση συμμετοχή αγοριών και κοριτσιών εγείρει έντονο ενδιαφέρον, καθώς έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την έως τότε επικρατούσα αντίληψη μιας αυστηρής και απολυταρχικής Σπάρτης, όπως γνωρίζουμε για την εποχή εκείνη.[22]

Οι πιο διάσημοι μουσικοί της αρχαϊκής εποχής κατάγονταν από την Πελοπόννησο, τα νησιά και τη Μικρά Ασία.[23] Η άνθηση της μουσικής στην Σπάρτη είχε ως επακόλουθο την ανάπτυξη της χορικής ποίησης. Μια σειρά από λατρευτικές εκδηλώσεις και τελετές που είχαν προηγηθεί ωφέλησαν τον Αλκμάνα να προλειάνει το έδαφος του νέου αυτού είδους, δηλαδή της πρώιμης χορικής ποίησης. Επίσης, κατά τον

[21] Bowra (1997), 43-44.
[22] Καζάζης (2000), 107.
[23] Moretti (2007), 210.

7ο αι. εμφανίστηκαν στην Σπάρτη δυο μουσικά ρεύματα, το πρώτο προερχόταν από την Κρήτη, πηγή πανάρχαιης δωρικής παράδοσης και το δεύτερο από την Αιολία και την Ιωνία. Εμφανίζονται σημαντικές μουσικές μορφές εκείνη την περίοδο στην Σπάρτη, όπως ο Τέρπανδρος από τη Λέσβο, ο Όλυμπος από τη Φρυγία και ο Πολύμνηστος από την Κολοφώνα. Λιγότερο, ωστόσο, γνωστός ήταν ο Θαλήτας από την Γόρτυνα. Τέλος, ιδιαίτερα φημισμένος υπήρξε και ο Τυρταίος με τις πολεμικές ελεγείες του.[24] Οι μουσικοί αυτοί είχαν γίνει γνωστοί για τις συνθέσεις τους και οι μαθητές τους λάμβαναν μέρος σε σπαρτιατικές εορτές, όπου συχνά βραβεύονταν.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στην εξέλιξη της χορικής ποίησης του Αλκμάνα συνέβαλε σε κάποιο βαθμό και η ομηρική παράδοση, η οποία είχε αρχίσει να εμφανίζεται στην Σπάρτη από τις αρχές του 7ου αι. Οι τρωικοί μύθοι κυριαρχούσαν στη θεματολογία του σπαρτιατικού περιβάλλοντος. Εκείνη την περίοδο, υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο Τέρπανδρος, επηρεασμένος από το ρεύμα των ομηρίδων, έγραψε μουσική πάνω σε ομηρικούς στίχους, ώστε να ακουστούν σε αγώνες και ο νομοθέτης Λυκούργος εισήγαγε την εκμάθηση των ομηρικών επών.[25] Η επική φρασεολογία συναντάται εξάλλου σε αρκετά από τα ποιήματα του Αλκμάνα. Επομένως, γίνεται αντιληπτό ότι η τέχνη του ιωνικού έπους ήταν διαδεδομένη στο τοπικό καλλιτεχνικό περιβάλλον εκείνης της εποχής, αποκλείοντας το γεγονός ότι είχε περιοριστεί μόνο στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια.[26]

Ο Αλκμάν, έχοντας στην παρακαταθήκη του αυτή τη μουσική και ποιητική παράδοση, έμεινε γνωστός ως ο κατεξοχήν συνθέτης παρθενείων, ενός είδους χορικής ποίησης με τραγούδια που άδονταν από νεαρά κορίτσια. Αυτό το είδος χορικού ύμνου, προήλθε από την Ιωνία και την Αθήνα, αλλά έλαβε την τελική του μορφή στην Σπάρτη. Τον Χορό των παρθενείων τον αποτελούσαν νέες κοπέλες, οι οποίες τραγουδούσαν και χόρευαν προς τιμήν των θεών. Συνήθως, οι κοπέλες αυτές κατάγονταν από εξέχουσες οικογένειες και απευθύνονταν η μια στην άλλη με άνεση και χάρη. Τα χορικά αυτά άσματα θεωρούνταν τέχνη που άνηκε στην κοινότητα, διότι η φωνή του Χορού εξέφραζε το σύνολο και γι' αυτό το λόγο η κοινότητα ήταν υπεύθυνη για την εύρεση του συνθέτη της μουσικής, των στίχων και της όρχησης. Οι συνθέσεις αυτές, που ήταν ευρείας κλίμακας, δίνονταν σε επαγγελματίες ποιητές, οι οποίοι επέλεγαν και τον

[24] Καζάζης (2000), 107.
[25] Bowra (1997), 47-48.
[26] Bowra (1997), 50.

χορευτικό τους θίασο. Ο Χορός των νεανίδων διέθετε έναν αρχηγό, ο οποίος συνέθετε τους στίχους των κοριτσιών και παράλληλα ήταν και ο χορογράφος τους. Τις συνόδευε ντυμένος με επίσημη ποδήρη αμφίεση, καθώς έπαιζε λύρα.[27] Ο ποιητής μέσα από τους στίχους του περιέγραφε αρκετά συχνά τα συναισθήματά του και τις προσωπικές του ιδέες. Η σχέση του με τα μέλη του Χορού ήταν ιδιαίτερα ομαλή και συχνά παίνευαν τις επιδέξιες ικανότητές του στην λύρα (απ. 12P):

ὅσαι δέ παῖδες ἁμέων ἐντί, τόν κιθαριστάν αἰνέοντι

όλες εμείς οι νέες παινεύουμε τον κιθαριστή μας.

(Ι. Ν. Καζάζης)

Σύνηθες φαινόμενο ήταν ο ποιητής να επιλέγει να περιγράψει και τον συναισθηματικό κόσμο των νεαρών κοριτσιών, που αποτελούσαν τον Χορό, οι οποίες προέρχονταν από εξέχουσες οικογένειες.[28] Επιπροσθέτως, είναι αξιοσημείωτο ότι εκτός από τη συχνή ανταλλαγή μουσικών επαίνων ανάμεσα στα μέλη του Χορού υπήρχε και η συνομιλία μεταξύ του ποιητή και των μελών του. Σύμφωνα με τον Καζάζη, «το πρώιμο αυτό χορικό άσμα τείνει να είναι το σεμνότερο ποιητικό είδος που γνώρισε ο ελληνισμός, προτού εμφανιστεί η αρχαία τραγωδία».[29]

Ο Αλκμάν χαρακτηρίστηκε ως ευρετής του ερωτικού τραγουδιού. Χρησιμοποιεί στα ποιήματά του τη δωρική γλώσσα. Εξάλλου, η δωρική ήταν η κύρια διάλεκτος των χορικών λυρικών ποιημάτων ανεξαρτήτως της προέλευσης του εκάστοτε ποιητή και ύστερα γίνεται και η διάλεκτος των λυρικών μερών της τραγωδίας. Η δωρική διάλεκτος μιλιόταν κυρίως στην Σπάρτη και την Κόρινθο και οι πρώτοι Έλληνες ποιητές, που συνέθεσαν χορικά τραγούδια σε αυτήν τη διάλεκτο ήταν ο Εύμηλος από την Κόρινθο και ο Αλκμάν από την Σπάρτη.[30] Κύριο χαρακτηριστικό της ποίησής του είναι η παρουσία του γυναικείου στοιχείου. Τέλος, τα ποιήματά του λάμβαναν χώρα κατά τη διάρκεια τοπικών εορτών της Σπάρτης και σε αυτά ο ποιητής αποτυπώνει όλη την ελίτ της πόλης, με αποτέλεσμα να αποτελούν τις πιο πρώιμες μαρτυρίες αυτών των εορτών.

[27] Καζάζης (2000), 107-108.
[28] Bowra (1997), 60-61.
[29] Καζάζης (2000), 108.
[30] Maehler (2010), 258.

β. Το μεγάλο *Παρθένειο* του Αλκμάνα

Ένα από τα πιο φημισμένα και αντιπροσωπευτικά δείγματα των αλκμανικών παρθενείων, στο οποίο κυριαρχεί η παρουσία Χορού, είναι το πρώτο *Παρθένειο* του ποιητή, που αποτελείτο από δέκα στροφές εκ των οποίων μας σώζονται οι οκτώ. Το μεγάλο *Παρθένειο* του Αλκμάνα, όπως έχει επικρατήσει, αποτελεί το αρχαιότερο δείγμα ελληνικής χορικής ποίησης, που έχει συντεθεί σε στροφές και σώθηκε στον πάπυρο Mariette, που ανακαλύφθηκε το 1855 μέσα σε αιγυπτιακό τάφο κοντά στην Μέμφιδα. Πλέον φυλάσσεται στο Μουσείο του Λούβρου και έτσι αποκαλείται και *Παρθένειο του Λούβρου*.[31]

Πρόκειται για άσμα που δίδαξε ο Αλκμάν σε νεαρές Σπαρτιάτισσες, το οποίο όμως έχει εγείρει αρκετές αμφιβολίες σε διάφορα σημεία του. Αρχικά, αξίζει να επισημανθεί ότι πολλοί μελετητές έχουν προβληματιστεί σχετικά με το είδος, το χρόνο και τον τόπο του χορικού αυτού άσματος. Κάποιοι μελετητές, όπως ο van Groningen, ο Davison και ο Bowie καταλήγουν ότι πρόκειται για λατρευτικό άσμα αφιερωμένο σε κάποια θεότητα.[32] Κάποιοι άλλοι, ωστόσο, ισχυρίζονται ότι πιθανώς να αποτελεί ένα επιθαλάμιο, δηλαδή γαμήλιο άσμα αφιερωμένο σε θνητούς. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του Πρόκλου «τα παρθένεια δεν είναι αμιγώς λατρευτικά άσματα ούτε όμως και εγκώμια θνητών, αφού εμπεριέχουν στοιχεία και των δυο κατηγοριών».[33] Ενδεχομένως, το εν λόγω *Παρθένειο* να αποτελεί επιθαλάμιο αφιερωμένο όμως σε κάποια θεότητα, η οποία σχετιζόταν με την τελετή του γάμου.[34]

Η ταυτότητα του Χορού, τα τελετουργικά και τα χορικά δρώμενα μας παραπέμπουν στο ότι το *Παρθένειο* συνετέθη με σκοπό να παρουσιαστεί σε κάποια εορτή. Συνεπώς, το άσμα αυτό έλαβε χώρα σε κάποια σπαρτιατική εορτή με σκοπό να αφιερωθεί σε κάποια θεότητα.[35] Η Αώτις ως θεά της Αυγής, η Άρτεμις ως προστάτιδα των παρθένων και η ωραία Ελένη ως τιμώμενη θεά της Σπάρτης είναι οι επικρατέστερες θεότητες λατρείας του άσματος.[36] Άλλες θεές που θα μπορούσαν να σχετίζονται με το *Παρθένειο* αυτό είναι πιθανώς η Αφροδίτη ως θεά του Έρωτα ή η Ειλειθυία ως θεά του τοκετού.[37] Επίσης, ο Calame υποστήριξε ότι το εν λόγω άσμα, το

[31] Σκιαδάς (1999), 51.
[32] Van Groningen (1936), 261, Davison (1938), 440, Bowie (2011), 46.
[33] Αθανασάκη (2014), 62.
[34] Segal (1983), 264.
[35] Αθανασάκη (2014), 62.
[36] Αθανασάκη (2014), 62, Calame (1997), 5-6.
[37] Segal (1983), 264.

οποίο έλαβε χώρα στην Σπάρτη, πιθανώς αποτελούσε ύμνο προς τους Διόσκουρους.[38] Όσον αφορά το εορταστικό πλαίσιο του ποιήματος, πολλοί μελετητές έτειναν περισσότερο στον παραστατικό χαρακτήρα του *Παρθενείου* και όχι στο λατρευτικό. Εξάλλου, η αναπαράσταση του Χορού των παρθένων από τον Αλκμάνα γίνεται με τέτοιο τρόπο που θα μπορούσε κάλλιστα να σκεφτεί κανείς πως επρόκειτο για πρώιμη θεατρικότητα.

Το Χορό των παρθένων, όπως προαναφέρθηκε, τον αποτελούσαν νεαρά κορίτσια υπό την καθοδήγηση ενός επαγγελματία ποιητή. Στο *Παρθένειο* αυτό ο Χορός αποτελείται από έντεκα μέλη, τα οποία αναφέρονται ονομαστικά μέσα στο έργο. Η Αγιδώ, η Αγησιχόρα, η Ναννώ, η Αρετή, η Θυλακίς, η Κλεισιθήρα, η Αινησιμβρότα, η Ασταφίς, η Φίλυλλα, η Δημαρέτη και τέλος, η Ιανθεμίς είναι τα πρόσωπα του Χορού του έργου. Το ποίημα αρχίζει με την αφήγηση ενός μύθου στις τρεις πρώτες του στροφές και εν συνεχεία, στις επόμενες πέντε παρουσιάζει μια εορταστική ατμόσφαιρα με τις νέες να συμμετέχουν περίτεχνα σε αυτήν. Έτσι λοιπόν, ξεκινάει με το μυθολογικό παρελθόν και καταλήγει στο εορταστικό παρόν.

γ. Η μυθολογική αφήγηση του *Παρθενείου*

Το κύριο μέρος του μύθου αναφέρεται στον αφανισμό του Ιπποκόωντα και των γιών του. Σύμφωνα με τον μύθο, τους φόνευσε ο Ηρακλής, διότι είχαν διώξει τον Τυνδάρεω από την Σπάρτη, τον οποίο όμως επαναφέρει ύστερα ο ήρωας. Έτσι, τίθεται το θέμα της *ὕβρεως* που θα συνδέσει το μύθο με το ποίημα. Εν τούτοις, το όνομα του Ηρακλή δεν μνημονεύεται από τον Αλκμάνα μέσα στο *Παρθένειο*, τουλάχιστον στους στίχους που μας έχουν σωθεί.[39] Ο Αλκμάν φαίνεται αρχικά στους πρώτους στίχους του να κάνει έναν απολογισμό μιας μάχης και ονομάζει τους πεσόντες: *Πολυδεύκης, Λύκαισος, Ἐναρσφόρος, Σέβρος, Εὔρυτος, Εὐτείχης και Ἄλκωνας* (στ. 1-11). Κατά τον Davison, τα ονόματα αυτά θα μπορούσαν να αναφέρονται στους γιους του Ιπποκόωντα.[40] Στην δεύτερη στροφή, όμως, που το φονικό έχει τελειώσει έρχεται η αναπόδραστη τιμωρία των θεών η *τίσις*, αποφασίζοντας ότι το άδικο τείνει προς τη μεριά του Ιπποκόωντα. Σύμφωνα με τον Hutchinson, αυτό το σημείο της παράθεσης

[38] Calame (2013), 97.
[39] Σκιαδάς (1999), 52-53.
[40] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το μύθο των Ιπποκοωντίδων βλ. Davison (1938), 441-43.

των ονομάτων των πεσόντων στη μάχη εξαιτίας της *τίσεως* των θεών θυμίζει την παράθεση των ονομάτων των πολεμιστών στον τελευταίο θρήνο (στ. 958-1000) των *Περσῶν* του Αισχύλου.[41]

Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν μας δίνεται μέσα στο κείμενο του Αλκμάνα το μοτίβο με τους λόγους που οδήγησαν τον Ηρακλή στον αφανισμό του Ιπποκόωντα και των γιών του. Οι ενδείξεις της σύγκρουσης αυτής παρουσιάζονται αποσπασματικές, δίχως όμως να μας δίνονται περαιτέρω πληροφορίες για τις αιτίες του συμβάντος. Αξίζει να αναφερθεί ότι υπάρχουν και άλλες εκδοχές του μύθου των Ιπποκοωντίδων, οι οποίες ξεκινούν από τον Τυνδάρεω ή τον Ηρακλή. Ο Ιπποκόων είναι ο σφετεριστής και έχει αντίπαλό του τον Ηρακλή, ο οποίος είναι με το μέρος του Τυνδάρεω και των Διόσκουρων. Οι γιοι του Ιπποκόωντα θεωρούνται συνένοχοι του πατέρα τους γι' αυτό και φονεύονται . Σύμφωνα με τον van Groningen, η εκδοχή του μύθου από τον Αλκμάνα με την απαρίθμηση των Ιπποκοωντίδων ενδεχομένως είναι η πιο σωστή.[42] Η απαρίθμηση των ηρώων γίνεται αντιληπτή και από τη συσσώρευση των επιθέτων: *ποδώκη* (γρήγορος), *βιατάν* (βίαιος) , *κορυστάν* (με περικεφαλαία), *ἄνακτα* (βασιλιά), *ἔξοχον* (έξοχος), *ἀγρέταν* (άγριος) και *μέγαν* (μεγάλος) (στ. 3-11).[43]

Η εμφάνιση δυο θεοτήτων της *Αἴσας* και του *Πόρου*, οι οποίες χαρακτηρίζονται *γεραιτάτοι σιῶν* (στ. 14), οι πιο σεβάσμιοι και πιο παλαιοί από τους θεούς καθορίζει τη μοίρα και το πεπρωμένο των θνητών.[44] Η άπλετη φιλοδοξία των θνητών, αψηφώντας την ανθρώπινη φύση τους ισοδυναμεί με πρόκληση της συμφοράς και σε αυτό το σημείο φαίνεται πως έσφαλε ο Ιπποκόων.[45] Ξεκινώντας από τον τοπικό μύθο των Ιπποκοωντίδων, ο ποιητής είχε σκοπό να διδάξει το κοινό του ότι ακόμα και η τύχη των διαπρεπών ηρώων μπορεί να αποβεί άσχημη, αν σαν άνθρωποι ξεπεράσουν τα όρια τους. [46]

Ο ποιητής, εν συνεχεία, μέσα από μια σειρά παραδειγμάτων στην τρίτη στροφή, η οποία φαίνεται να σώζεται ακόμα πιο αποσπασματικά από τη δεύτερη, κάνει αναφορά σε άλλες τιμωρίες *ὤλεσ΄ ἥβα* (στ. 27) και *Ἀίδας* (στ. 32). Σύμφωνα με τον Diels, στους στίχους 30-32 ο ποιητής ενδεχομένως αναφέρεται σε κάποιο πόλεμο

[41] Hutchinson (2001), 80.
[42] Van Groningen (1936), 243.
[43] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα επίθετα βλ. Hutchinson (2001), 80-82.
[44] Bowra (1997), 55.
[45] Page (1951), 40-44.
[46] Van Groningen (1936), 244.

μεταξύ γιγάντων και θεών, κάνοντας λόγο για βέλος *ἰῶ* (στ. 30) και για μαρμάρινη μυλόπετρα *μάρῳ μυλάκρῳ* (στ. 32).[47] Ωστόσο, κατά τον Bowra, τα βέλη και οι μεγάλοι λίθοι χρησιμοποιούνταν και στις μάχες μεταξύ θνητών της ηρωικής εποχής. Επίσης, ο Davison θεωρεί πως η λέξη *ἥβα* (στ. 27) είναι αδύνατο να ταίριαζε σε γίγαντες και θεούς. [48] Σύμφωνα με τον ίδιο, οι Αχαιοί στην *Ἰλιάδα* πολεμούσαν με τέτοιου είδους όπλα.[49] Ο ποιητής είναι ολοφάνερο πως μέσα από την παράθεση αυτών των παραδειγμάτων (exempla) είχε στόχο να ενισχύσει το δίδαγμα της τιμωρίας των θεών, το οποίο βγαίνει από την άσχημη τύχη των Ιπποκοωντίδων.[50] Έτσι, επιλέγει να κλείσει το μέρος του ποιήματος που πραγματευόταν το μύθο με ένα ρητό:

ἄλαστα δέ Fέργα πάσον κακά μησαμένοι. (στ. 34-35)

υπέφεραν αλησμόνητα βάσανα αυτοί που κακά μηχανεύτηκαν.

(Λ. Αθανασάκη)

δ. Από το μυθολογικό παρελθόν στο εορταστικό παρόν

Στους επόμενους πέντε στίχους, παρατηρείται, ότι το κλίμα μεταβάλλεται ολοσχερώς, από το μυθολογικό παρελθόν ο ποιητής περνάει στο εορταστικό παρόν στο hic et nunc. Τα ιστορικά πρόσωπα μετατρέπονται σε χορικά προσωπεία.[51] Παραμερίζεται τόσο η αλαζονεία των θνητών όσο και η εκδικητική στάση των θεών και εμφανίζεται ο Χορός των κοριτσιών με τα δέκα μέλη του και την χορηγό τους, παρουσιάζοντας μια διάθεση χαράς και ευτυχίας.[52] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ποιητής έχει καταφέρει να συνδέσει στο ίδιο μέτρο δυο εντελώς αντίθετα θέματα μεταξύ τους.[53] Παρατηρείται, ουσιαστικά, μια ηχηρή αντίθεση σε αυτό το σημείο: η πλεονεκτική στάση των θνητών επιφέρει θάνατο και δυστυχία, ενώ η αποφυγή του πλεονασμού ευτυχία και γιορτή. Η παρακάτω φράση βοηθάει στη μετάβαση του ποιήματος από το πρώτο μέρος στο δεύτερο:

ἔστι τις σιῶν τίσις˙ ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων ἀμέραν διαπλέκει ἄκλαυτος˙

[47] Bowra (1997), 75.
[48] Davison (1938), 444-45.
[49] Όμηρ. *Ίλ. πέτρον μάρμαρον* Π, 735, *βέλος* Π, 737.
[50] Bowra (1997), 76-77.
[51] Αθανασάκη (2014), 75.
[52] Bowra (1997), 103-04.
[53] Van Groningen (1936), 245.

(στ. 36-39)

Ας είναι, υπάρχει κι η εκδίκηση απ' τους θεούς σταλμένη. Όλβιος κείνος που ευφρόσυνος τη μέρα του πλέκει ολάκερη δίχως να κλάψει.

(Λ. Αθανασάκη)

Κύρια χαρακτηριστικά αυτής της εορταστικής περίστασης είναι η ανάδειξη της ομορφιάς και η δύναμη του επαίνου. Ο ποιητής ξεκινάει το δεύτερο μέρος του ποιήματος με τη δήλωσή του ότι θα τραγουδήσει (στ. 39). Μέσα στο ποίημα αναφέρεται ότι η εορτή, στην οποία συμμετείχε ο Χορός ήταν τα *Θωστήρια* (στ. 81), άγνωστη γιορτή, ενδεχομένως τοπική, προς τιμήν άγνωστης θεότητας.[54]

Ο Χορός ονοματίζει έντεκα πρόσωπα, των οποίων τα ονόματα αναφέρθηκαν παραπάνω. Προβληματισμούς, ωστόσο, παρουσιάζει η παρουσία και η συμμετοχή της Αινησιμβρότας, της Αγιδώς και της Αγησιχόρας, αφού αυτά τα τρία πρόσωπα έχουν εγείρει το ενδιαφέρον αρκετών μελετητών. Η Αινησιμβρότα, αρχικά, φαίνεται να απουσιάζει από το Χορό την παρούσα στιγμή και επίσης δείχνει να είναι η μεγαλύτερη σε ηλικία από τα υπόλοιπα κορίτσια.[55]

οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοῖσα φασεῖς (στ. 73)

μήτε εσύ θα πήγαινες στης Αινησιμβρότας το σπίτι να πεις.

(Λ. Αθανασάκη)

Κατά συνέπεια, διαφοροποιείται και ο ρόλος της. Κάποιοι μελετητές, όπως ο Page, παρομοιάζουν την Αινησιμβρότα με την Σαπφώ, ότι δηλαδή ως μεγαλύτερη και εμπειρότερη ενδεχομένως διατηρούσε έναν θίασο κοριτσιών και ήταν υπεύθυνη για την εκπαίδευσή τους. Κάτι ανάλογο με την σχολή που διατηρούσε η Σαπφώ στην Μυτιλήνη.[56] Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Calame παραλληλίζει τον θίασο αυτών των νεαρών κοριτσιών με αντίστοιχους θιάσους της κλασικής εποχής, παραδείγματος χάριν με τον θίασο των νεαρών κοριτσιών που αναφέρει ο Ευριπίδης στην *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*.[57] Πάραυτα, ο ρόλος και η ταυτότητά της Αινησιμβρότας έχουν παραμείνει

[54] Καζάζης (2000), 109.
[55] Bowra (1997), 83.
[56] Page (1951), 65-66, σχετικά με τον θίασο της Σαπφώς στη Μυτιλήνη βλ. Calame (1997), 210-12.
[57] Calame (1997), 209.

αινιγματικοί. Σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή του υπομνήματος του ποιήματος, ο Χορός άλλοτε φαίνεται να αποτελείται από δέκα μέλη και άλλοτε από έντεκα:

ἀοιδοτέρα μ[έν οὐχί, σιαί γάρ, ἀντ[ί δ' ἕνδεκα παίδων δεκ[άς ἅδ' ἀείδ]ει

(στ. 97-99)

όμως στη θέση δέκα κοριτσιών (αντί έντεκα) τούτη λαλεί

Ο Χορός αφενός είναι ενδεκαμελής, αφετέρου, διαβάζοντας κανείς το ποίημα αντιλαμβάνεται ότι τα μέλη που συμμετέχουν είναι οκτώ, διότι η Αινησιμβρότα, η Αγιδώ και η Αγησιχόρα επιτελούν διαφορετικές δραστηριότητες την παρούσα στιγμή. Η Αινησιμβρότα ως πρεσβύτερη δεν ανήκει στην ομάδα του Χορού, ενώ η Αγιδώ και η Αγησιχόρα ασχολούνται με άλλα τελετουργικά δρώμενα και δίνουν την εντύπωση ότι δεν τραγουδούν μαζί με τα υπόλοιπα μέλη.[58] Η Αγιδώ προσεύχεται στον ήλιο:

ἐγών δ' ἀείδω Ἀγιδ[ῶ]ς τό φῶς ὁρῶσ' ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ἆμιν Ἀγιδώ μαρτύρεται φαίνην (στ. 39-42)

μα εγώ άδω το φως της Αγιδώς˙ σαν ήλιο τη θωρώ, τον ήλιο που για χάρη μας η Αγιδώ καλεί να φέξει.

Θαυμασμό προκαλεί η περιγραφή της λαμπερής ομορφιάς της, που έχει ως συνέπεια πολλοί φιλόλογοι να εικάζουν, ότι η Αγιδώ ήταν η πρωταγωνίστρια του ποιήματος και προς τιμήν της οργανωνόταν η παράσταση.[59] Το όνομά της παραπέμπει στο γένος των Αγιαδών, που αποτελούσε έναν από τους βασιλικούς οίκους της Σπάρτης.[60] Η Αγησιχόρα ενδεχομένως ήταν η χορηγός- αρχηγός, αυτή δηλαδή που οδηγούσε το χορό, *χοροστάτις* (στ. 84).[61] Πολλοί μελετητές έχουν καταλήξει σε αυτό το συμπέρασμα εξαιτίας και της ετυμολογίας του ονόματός της, *ἄγει τόν χορόν*.[62] Πιθανώς, όμως, να πρόκειται για απλές συμπτώσεις των ονομάτων αυτών τόσο της Αγιδώς όσο και της Αγησιχόρας και να μην ισχύει τίποτε απ' όλα αυτά που έχουν ειπωθεί. Ο Page, από την άλλη μεριά, ισχυριζόταν ότι εξαιτίας της εξέχουσας γενιάς τους τα ονόματά τους παρέπεμπαν σε συγκεκριμένα καθήκοντα και γι' αυτό το λόγο δεν γινόταν να ήταν τυχαία. Βέβαια, δεν ισχύει το ίδιο και για τα ονόματα των

[58] Bowra (1997), 83-84, Hutchinson (2001), 85.
[59] Bowra (1997), 84-85, Van Groningen (1936), 246.
[60] Αθανασάκη (2014), 68, Davison (1938), 445.
[61] Bowie (2011), 37.
[62] Bowra (1997), 85.

υπολοίπων μελών του Χορού.[63] Ωστόσο, και οι δυο αυτές κοπέλες είναι βέβαιο ότι παρουσιάζονται μέσα στο ποίημα ως τιμώμενα πρόσωπα και διεκδικούν και οι δυο τον τίτλο των πρωταγωνιστριών του *Παρθενείου*.[64]

Ο ποιητής επικεντρώνεται σε δυο μοτίβα: στο μοτίβο της ομορφιάς και στο μοτίβο της ταχύτητας, με το να συγκρίνει την Αγιδώ με τον ολόλαμπρο ήλιο και την Αγησιχόρα να την χαρακτηρίζει κορυφαία σαν αγωνιστικό άλογο ανάμεσα στα κοπάδια:[65]

δοκεῖ γάρ ἥμεν αὕτα ἐκπρεπής τώς ὥσπερ αἴ τις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον παγόν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων. (στ. 45-49)

επειδή είναι εκείνη που φαντάζει κορυφαία, ίδια όπως αν κάποιος όρθωνε ανάμεσα στα ζωντανά που βόσκουν άλογο στιβαρό, αθλοφόρο, ποδοβολώντας των φτερωτών ονείρων άτι.

(Λ. Αθανασάκη)

Ο Χορός φαίνεται να προσπαθεί με κάθε τρόπο να υποδείξει το κάλλος και των δυο αυτών προσώπων με σχόλια επαίνου και θαυμασμού. Ο τρόπος αυτής της υποδείξεως γίνεται εύκολα αντιληπτός με το ερώτημα: *ἦ οὐχ ὁρῆις;* (στ. 50).[66] Η Αγιδώ αυτή τη φορά παρομοιάζεται με ενετικό άλογο, ενώ η Αγησιχόρα επαινείται με εγκωμιαστικά σχόλια:

ἦ οὐχ ὁρῆις; ὁ μέν κέλης Ἐνετικός˙ ἁ δέ χαίτα τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ χρυσός ὥτ' ἀκήρατος˙ τό δ' ἀργύριον πρόσωπον, διαφάδαν τί τοι λέγω;

(στ. 50-56)

Μα δεν κοιτάς; Ετούτο δω είναι άλογο γοργό, ενετικό˙ κι εκείνη η χαίτη της ξαδέλφης μου Αγησιχόρας, ανθίζει στην κορφή της σαν χρυσάφι ατόφιο. Κι αυτό το αργυρό της πρόσωπο! Μα για τα ολοφάνερα, γιατί μιλώ;

[63] Page (1951), 64.
[64] Bowie (2011), 42-44.
[65] Bowra (1997), 85.
[66] Hutchinson (2001), 88.

Στη συνέχεια, ο ποιητής από την επίδειξη της ομορφιάς περνάει στην επίδειξη της ταχύτητας επιθυμεί να άρει τη φαντασία, παρομοιάζοντας τα δυο αυτά κορίτσια με άλογα, τα οποία τρέχουν σε έναν διαγωνισμό ταχύτητας:[67]

Ἀγησιχόρα μέν αὕτα˙ ἁ δέ δευτέρα πεδ' Ἀγιδώ τό Fεῖδος ἵππος Ἰβηνῷ Κολοξαῖος δραμήται˙ (στ. 57-59)

Η ίδια η Αγησιχόρα στέκει εδώ˙ κι η Αγιδώ, δεύτερη στην όψη μαζί θα παραβγεί στο δρόμο, άλογο Κολοξαίο πλάι σε Ιβηνικό.

Ο ποιητής, σύμφωνα με τον Bowie, μέσα από τον σχηματισμό ενός Priamel (στ. 70-77), ονοματίζοντας τα κορίτσια του Χορού με τις συνεχείς αρνήσεις φθάνει στην κορύφωση του σχήματος με τη θετική διαπίστωση της υπεροχής της Αγησιχόρας έναντι όλων των υπολοίπων προσώπων:[68]

οὐδέ ταί Ναννῶς κόμαι ἀλλ' οὐδ' Ἀρέτα σιειδής, οὐδέ Σύλακίς τε καί Κλεησισήρα οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοῖσα φασεῖς˙ Ἀσταφίς τέ μοι γένοιτο καί ποτιγλέποι Φίλυλλα Δαμαρέτα τ' ἐρατά τε Ἰανθεμίς˙ ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει.

(στ. 70-77)

μήτε κι η κόμη της Ναννώς, μα μήτε κι η θεόμορφη Αρετή, μήτε η Θυλακίς κι η Κλεισιθήρα, μήτε κι άμα στης Αινησιμβρότας πας θα πεις: «Η Ασταφίδα ας γινόταν δικιά μου, ας με γλυκοκοιτούσε η Φίλυλλα κι η Δημαρέτη κι η ερωτική Ιανθεμίς». Μόνο η Αγησιχόρα, τούτη με τυραννά˙

(Λ. Αθανασάκη)

Επίσης, ο ποιητής εξάρει την υπεροχή της συγκεκριμένης κοπέλας, διατυπώνοντας μια παρομοίωση ότι η ίδια υπερέχει της ομάδας της, όπως υπερέχει το άριστο άλογο έναντι των υπολοίπων αλόγων που το ακολουθούν και ο κυβερνήτης ενός πλοίου έναντι όλων των ναυτών του πληρώματος: [69]

τῶι τε γάρ σηραφόρωι αὕτως εδ……τώς κυβερνάται δέ χρή κὴν νᾶϊ μάλιστ' ἀκούην˙ (στ. 92-95)

[67] Hutchinson (2001), 90.
[68] Bowie (2011), 38.
[69] Σκιαδάς (1999), 63.

σαν το μπροστιάρικο της άμαξας το άλογο…..ακόμα και στο πλοίο έτσι,
τέλεια πρέπει να είναι η υποταγή στον κυβερνήτη.

(Λ. Αθανασάκη)

Επιπροσθέτως, πέρα από την υπεροχή της Αγησιχόρας που θέλει να τονίσει ο ποιητής μέσα από αυτές τις παρομοιώσεις, επιθυμεί να δώσει έμφαση και στον παιδαγωγικό ρόλο του ποιήματος. Σύμφωνα με τον Calame, η ομάδα των κοριτσιών στην Σπάρτη έπρεπε να υπακούει σε όλα την χορηγό της, η οποία υπερείχε όπως το άριστο άλογο έναντι των άλλων αλόγων και ο κυβερνήτης έναντι του πληρώματός του. Ο Calame, δίνοντας μεγαλύτερη βαρύτητα στον παιδαγωγικό χαρακτήρα του ποιήματος κάνει αναφορά και στις σπαρτιατικές αγέλες, οι οποίες λειτουργούσαν με τον ίδιο τρόπο.[70]

Όλες οι νέες συνδέονται στενά μεταξύ τους και αυτό εύλογα διαπιστώνεται, όταν η Αγησιχόρα αποκαλείται *ἀνεψιά* (στ. 52). Συνεπώς, υπάρχουν ανάμεσά τους και οικογενειακοί δεσμοί εκτός από το κλίμα της επικοινωνίας και της σύμπνοιας.[71] Ο Χορός εναλλάσσει μεταξύ του το πρώτο ενικό (στ. 40, 85, 87, 43, 77, 74) και το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο (στ. 52, 41, 60, 89) και μιλά κατά κάποιον τρόπο εν ονόματι του ποιητή και του ιδίου. Πιθανώς, η χρήση του ενικού αριθμού αντανακλά μια προσωπική άποψη του κάθε μέλους χωριστά, ενώ ο πληθυντικός αριθμός αντικατοπτρίζει τη συλλογικότητα.[72] Επίσης, η χρήση του ενικού αριθμού στο δεύτερο μέρος του ποιήματος υπάρχει για να το κάνει να ξεχωρίσει από το πρώτο μέρος της μυθολογικής αφήγησης, στο οποίο κυριαρχεί το τρίτο ενικό πρόσωπο. Το δεύτερο μέρος έχει δημιουργηθεί σε πιο προσωπικό επίπεδο από το πρώτο.[73]

Όλα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο χρόνος που διεξήχθη η εορταστική περίσταση είναι το χάραμα, προτού την ανατολή του ήλιου, όπως το δηλώνει μέσα στο ποίημα η Αγιδώ με το κάλεσμα του ήλιου:

ὥτ' ἄλιον, ὅνπερ ἆμιν Ἀγιδώ μαρτύρεται φαίνην˙ (στ. 41-43)

τον ήλιο που για χάρη μας καλεί να φέξει.

[70] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις σπαρτιατικές αγέλες βλ. Calame (1997), 213-18.
[71] Page (1951), 67-68.
[72] Bowra (1997), 80-85.
[73] Van Groningen (1936), 246.

Σύμφωνα με τον Bowra, η γιορτή τελείται προς τιμήν μιας θεότητας ονόματι *Ἀώτι* (στ. 87), στην οποία απευθύνονται η Αγιδώ και η Αγησιχόρα με προσευχές, προκειμένου να κερδίσουν τη νίκη:[74]

ἐγώ δέ τᾶι μέν Ἀώτι μάλιστα Fανδάνην ἐρῶ˙ (στ. 87-88)

Κι όμως, τόσο που τ' αποζητώ την Αωτή θεά να τρέψω!

Κάποιοι την ταυτίζουν με την Αυγή, που λεγόταν *Ἀώς*. Άλλοι μελετητές, όπως ο Page[75] και ο Καζάζης[76] επιχειρηματολογούν προς τιμήν της *Ἄρτεμης Ὀρθείας*, η οποία ήταν θεότητα που προστάτευε τις παρθένες και το ιερό της ανακαλύφθηκε στην Σπάρτη κοντά στις όχθες του ποταμού Ευρώτα, φανερώνοντας πως η θεά αυτή λατρεύτηκε για πολλούς αιώνες στον τόπο αυτόν.[77] Αναφορικά με τη θεά, αξίζει να επισημανθεί ότι μπροστά από το βωμό του ιερού της αυτού λάμβαναν χώρα μαστιγώσεις νέων, οι οποίες ερμηνεύονταν ως μέθοδο σκληραγώγησης, προκειμένου οι έφηβοι να ενταχθούν στο σώμα των πολιτών. Η Άρτεμις ήταν θεά άμεσα συνδεδεμένη με την ενηλικίωση των παιδιών και οι αρχαίοι Έλληνες συνήθιζαν να την επικαλούνται σε τέτοιου είδους τελετές. Επίσης, και σε άλλα ιερά της, όπως στης Βραυρώνας, νεαρά κορίτσια την υπηρετούσαν για κάποιο χρονικό διάστημα, προκειμένου να ενημερωθούν σχετικά με την ενηλικίωσή τους.[78] Ο μελετητής van Groningen ταυτίζει και αυτός τα δυο ονόματα θεών που εντοπίζονται στο ποίημα, της θεάς Αωτής με της Άρτεμης Ορθείας.[79] Άλλοι μελετητές, όπως ο Bowra θεωρούν ότι δεν υπάρχει ταύτιση των δυο αυτών ονομάτων και ότι η Άρτεμις εκείνη την εποχή μαρτυρείται ως θεά της σελήνης, άρα δεν θα μπορούσε να είναι ταυτόχρονα και θεά της αυγής.[80] Την ίδια άποψη με τον Bowra φαίνεται να έχει και ο Davison.[81] Στη θεά αυτήν κατέληξαν οι παραπάνω μελετητές εξαιτίας της ύπαρξης της λέξης *ὀρθρίαι*:

Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσας (στ. 61)

την ώρα που την προσφορά μας στην Ορθρία φέρνουμε

[74] Bowra (1997), 105.
[75] Page (1951), 70-80.
[76] Καζάζης (2000), 110.
[77] Calame (1997), 156-57.
[78] Μαυροματάκη (1997), 65, Calame (1997), 158.
[79] Van Groningen (1936), 251.
[80] Bowra (1997), 88-89.
[81] Davison (1938), 447.

Σπουδαία ανταγωνίστρια της Αρτέμιδος στην Σπάρτη υπήρξε και η ωραία Ελένη. Ο Bowra υποστηρίζει ότι ήταν προστάτιδα των παρθένων και μάλιστα διοργανωνόταν και γιορτή προς τιμήν της, τα λεγόμενα *Ἑλένεια*, όπου μετείχε Χορός παρθένων.[82] Ο Ευριπίδης, μάλιστα, στην *Ἑλένη* κάνει αναφορά σε κύκλιους Χορούς παρθένων (στ. 1312-13). Εάν αληθεύει η τελευταία περίπτωση, μπορεί να δικαιολογηθεί και η επιλογή του μύθου στην αρχή του ποιήματος, αφού η Ελένη ήταν κόρη του Τυνδάρεω και αδελφή των Διόσκουρων, που ήρθαν σε σύγκρουση με τον Ιπποκόωντα. Ο Ηρακλής επενέβη παίρνοντας το μέρος του Τυνδάρεω. Επίσης, το ιερό της Ελένης στην Σπάρτη βρισκόταν στο σημείο, όπου κατά την παράδοση ο Ηρακλής φόνευσε τον Ιπποκόωντα και τους γιούς του.[83]

Άλλο ένα σημείο που έχει προκαλέσει φιλολογικούς προβληματισμούς είναι η λέξη *Πελιάδες* (στ. 60). Πολλοί μελετητές διερωτώνται, εάν στο ποίημα υπήρχε ένας βασικός Χορός ή δυο ημιχόρια. Κάποιοι απ' αυτούς, όπως ο Bowra και ο Page, υποστηρίζουν την ύπαρξη ενός αντίπαλου Χορού, ο οποίος συμμετείχε ενεργά στην εν λόγω εορτή και παρουσιάζεται στο ποίημα με τη λέξη *Πελιάδες*.[84] Σύμφωνα με τη μυθολογία, οι Πλειάδες ήταν κόρες του Άτλαντα, οι οποίες μεταμορφώθηκαν ύστερα σε περιστέρια και πέταξαν στον ουρανό. Η λέξη αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να αναφέρεται και σε αστερισμούς. Η ανατολή των Πλειάδων στο ελληνικό ημερολόγιο σήμαινε την εποχή της έναρξης του θερισμού και οι επόμενοι στίχοι θα μπορούσαν να συνδεθούν με το αλέτρι και το θέρισμα:

τάι Πελιάδες γάρ ἆμιν Ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσας νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται. (στ. 60-63)

Γιατί οι πελειάδες τούτες, την ώρα που την προσφορά μας στην Ορθρία φέρνουμε, για το καλό μας αντιμάχονται μέσα στην αμβροσία νύχτα ανατέλλοντας σαν άστρο σείριο.

Σύμφωνα με την άποψη του Bowra, τα μέλη αυτού του αντίπαλου Χορού ενδεχομένως φορούσαν ενδυμασίες διαφορετικές από του άλλου Χορού των παρθένων που θύμιζαν πουλιά, γεγονός σύνηθες στις μετέπειτα αττικές τελετές.[85] Αναφορικά με τον ίδιο, ο αντίπαλος αυτός Χορός εμφανίζεται μέσα από το σκοτάδι της νύχτας υπό το

[82] Bowra (1997), 89.
[83] Bowra (1997), 90-91.
[84] Bowra (1997), 89 Page (1951), 52-57.
[85] Bowra (1997), 94.

φως του Σείριου καθώς ανατέλλει, ενώ ο Χορός των παρθένων το χάραμα κρατώντας αλέτρι.[86]

Άλλοι ερμηνευτές, όπως παραδείγματος χάριν η Πεπονή, πιθανολογούν ότι οι *Πελιάδες* είναι όρος που αναφέρεται στις δυο κεντρικές πρωταγωνίστριες, την Αγιδώ και την Αγησιχόρα εξαιτίας της δεικτικής αντωνυμίας *ταί* και του αιτιολογικού *γάρ* και πως δεν τίθεται λόγος για παρουσία κάποιου αντίπαλου Χορού. Η Πεπονή, μάλιστα, αναφέρεται και σε μεταμορφώσεις των δυο κοριτσιών από ταχέα άλογα σε περιστέρια.[87] Κάποιοι άλλοι μελετητές όπως ο van Groningen, ο Segal και ο Davison υποστηρίζουν την ύπαρξη ενός μόνο Χορού μέσα στο ποίημα και θεωρούν ότι η λέξη *Πελιάδες* πιθανώς αναφέρεται στις Πλειάδες του γνωστού αστερισμού της Πούλιας, οι οποίες εμφανίζονται σαν το αστέρι Σείριο μετά από τη μαύρη νύχτα.[88] Τέτοιου είδους αστερισμοί αναφέρονται συχνά στα Ομηρικά έπη (Σ 486, ε 272 κ.α.), καθώς και στα *Έργα και Ήμέραι* του Ησιόδου (383.572 κ.α.). Ο Bowie, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι είναι αδύνατο να υπήρχε ανταγωνισμός μεταξύ της Αγιδώς και της Αγησιχόρας και ότι μπορεί να υπάρχει το ενδεχόμενο για παρουσία κάποιου αντίπαλου Χορού. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο όρος *Πελιάδες*, ή χαρακτηρίζει τα δυο αυτά κορίτσια ή κάποιον άλλο Χορό.[89] Επίσης, κάνει αναφορά και στην παρουσία κάποιου άλλου Χορού με το όνομα Υάδες.[90]

Κατά τον Σκιαδά, η λέξη αναφέρεται στους γνωστούς αστερισμούς, τους οποίους συγκρίνει ο ποιητής με τα δυο κορίτσια που παίζουν κεντρικό ρόλο στο ποίημα του Αλκμάν και αποτελούν τις δυο κορυφαίες του Χορού. Με το *γάρ* δίνεται η εξήγηση της εικόνας και της διατύπωσης της υπεροχής. Οι *Πελιάδες* δείχνουν να συναγωνίζονται μεταξύ τους. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι μια από τις Πλειάδες, η Ταϋγέτη ήταν Σπαρτιάτισσα και είχε άμεση σχέση με τον τόπο διεξαγωγής της γιορτής.[91] Κατά τον Bowra, στο κείμενο δεν γίνεται σαφές, αν αυτοί οι δυο Χοροί συναγωνίζονταν ως προς την όρχηση και μολονότι ένα τραγούδι θα έπρεπε να περιέχει ρυθμικές και χορευτικές κινήσεις, κάτι τέτοιο δεν γίνεται αντιληπτό μέσα στο ποίημα. Τέλος, αξίζει να προστεθεί και μια εντελώς διαφορετική οπτική αυτού του όρου, η

[86] Bowra (1997), 104.
[87] Peponi (2004), 306-7.
[88] Van Groningen (1936), 261 Segal (1983), 262 Davison (1938), 449-50.
[89] Bowie (2011), 44-48.
[90] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Χορό των Υάδων βλ. Bowie (2011), 59-65.
[91] Σκιαδάς (1999), 69-70.

οποία προτάθηκε από τον Hutchinson και εστιάζει στην παιχνιδιάρικη αναφορά του όρου μέσα στο ποίημα. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο όρος αυτός του ποιητή έχει στόχο τον χαρακτηρισμό των δυο κοριτσιών, οι οποίες ενδεχομένως *μάχονται* (στ. 63) με τους πολεμιστές του πρώτου μέρους του ποιήματος. Επίσης, τονίζει ότι τέτοιου είδους αναμετρήσεις μεταξύ των δυο φύλων με παράθεση ονομάτων και από τις δυο μεριές συναντάμε και στον Αριστοφάνη (*Λυσιστρ.* στ. 254, 259)[92]

Στους επόμενους στίχους που ακολουθούν, σύμφωνα με την άποψη του Σκιαδά, φαίνεται ευδιάκριτα η τέχνη του ποιητή, ο οποίος ξεκινά να παρουσιάζει όλες τις νέες κοπέλες που συμμετέχουν, υποδεικνύοντας με περίτεχνο τρόπο τα προσόντα του Χορού: την πορφύρα, το χρυσάφι, τα φορέματα, τα στολίδια στα μαλλιά και το σώμα των κοριτσιών που αναδείκνυαν τη γυναικεία γοητεία τους: [93]

οὔτε γάρ τι πορφύρας τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι, οὔτε ποικίλος δράκων παγχρύσιος, οὐδέ μίτρα Λυδία, νεανίδων ἰανογλεφάρων ἄγαλμα (στ. 64-69)

μήτε και ο τόσος κόρος της πορφύρας μας αρκεί, για ν' αναμετρηθούμε, μήτε φίδι σκαλιστό στ' ολόχρυσο βραχιόλι, μήτε και μίτρα στο κεφάλι λυδική, κόσμημα κοριτσιών που έχουν μενεξεδένια μάτια.

Ωστόσο, αντιλαμβανόμαστε καθώς τελειώνει το ποίημα ότι όλα αυτά τα στολίδια και η ομορφιά δεν επαρκούν για να αναμετρηθεί ο Χορός των παρθένων. Επίσης, εύκολα μπορούμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι απ' όλες τις κοπέλες υπερέχει η Αγησιχόρα. Ο Χορός παρατηρείται ότι δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην εξωτερική του εμφάνιση και μέσω αυτής επιθυμεί να αναμετρηθεί. Εξάλλου, η λάμψη και τα στολίδια είναι αυτά που θα εντυπωσιάσουν τους θεατές και τους θεούς στην εορταστική αυτή περίσταση.[94] Αν πάρουμε το ενδεχόμενο της ύπαρξης και δεύτερου Χορού γίνεται αντιληπτό ότι οι δυο Χοροί με τις αρχηγούς τους συναγωνίζονται σε τρία στοιχεία: την ομορφιά, τη γρηγοράδα και το τραγούδι. Μέσω της εναλλαγής εγκωμιαστικών σχολίων, καθώς και των παρομοιώσεων και μεταφορών πραγματοποιείται αυτή η αναμέτρηση. Ο συνδυασμός ομορφιάς και ταχύτητας, που εκφράζεται μέσα από την παρουσίαση των δυο αυτών κοριτσιών είναι απαραίτητος για τη νίκη τους. Τέλος, αξίζει να παρατηρηθεί ότι το εν λόγω *Παρθένειο* συνδυάζει πολλά

[92] Hutchinson (2001), 90-94.
[93] Σκιαδάς (1999), 73.
[94] Hutchinson (2001), 94.

στοιχεία μαζί, όπως δυναμισμό και συνάμα απλότητα, έντονη φαντασία, παρουσία Χορού, ηθικό και θεϊκό δίδαγμα και ταυτόχρονα διαγωνιστικό μέρος.

ε. Το εορταστικό πλαίσιο και η θεατρικότητα του *Παρθενείου*

Άλλο ένα σημείο αναφοράς του *Παρθενείου*, που λέχθηκε και προηγουμένως, είναι κατά τη διάρκεια ποιας εορτής παρουσιάστηκε στην Σπάρτη. Η επικρατούσα άποψη αναφέρει ότι ενδεχομένως η συγκεκριμένη εορταστική παράσταση συνετέθη στην εορτή των Υακινθείων στο ιερό του Απόλλωνα στις Αμύκλες. Σύμφωνα με τον Calame, υπήρχε ένας όμορφος νέος που λεγόταν Υάκινθος και ήταν πολύ αγαπητός στον θεό Απόλλωνα. Εκείνος, όμως, κάποια μέρα χωρίς να το θέλει τον σκότωσε ρίχνοντάς του έναν δίσκο. Ο πρώιμος θάνατος αυτού του νέου είχε ως συνέπεια τον εορτασμό της γιορτής των Υακινθείων στις Αμύκλες που βρίσκονταν κοντά στην Σπάρτη. Η γιορτή αυτή φαίνεται να μοιάζει με τελετές, στις οποίες συμμετείχαν νέοι και νέες που είχαν ολοκληρώσει την αθλητική και μουσική τους εκπαίδευση και εισέρχονταν από την εφηβεία στην ενηλικίωση.[95] Σύμφωνα με τον Calame, το συγκεκριμένο *Παρθένειο* του Αλκμάνα εκτελέστηκε στα πλαίσια μιας αντίστοιχης τελετής μύησης, η οποία είχε άμεση σχέση με τη γυναικεία ωρίμανση. Σε τέτοιου είδους τελετές οι ομάδες κοριτσιών που συμμετείχαν αφενός κατάγονταν από αριστοκρατικές οικογένειες αφετέρου διαγωνίζονταν εκτός από τον αθλητισμό και σε μουσικές και χορικές παραστάσεις με τη χορηγό τους.[96]

Αξίζει να σημειωθεί ότι και ο Ευριπίδης κάνει αναφορά στη γιορτή των Υακινθείων στην *Ἑλένη*:

ἢ κόμοις Ὑακίνθου νύχιον ἐς εὐφροσύναν, ὅν ἐξαμιλλασάμενος τροχῶ τέρμονι δίσκου ἔκανε ὁ Φοῖβος τᾶ Λακαίναι γᾶι βούθυτον ἀμέραν ὁ Διός εἶπε σέβειν γόνος·

(στ. 1469-75)

[95] Calame (2013), 88.
[96] Calame (2013), 103.

σε χαρούμενα της νύχτας πανηγύρια του Υάκινθου, που κάποτε ο Φοίβος στον αγώνα επάνω με τον δίσκο τον σκότωσε άθελά του και από τότε όρισε γιορτές στη Λακωνία με θυσίες βοδιών τη μέρα τούτη.

(Τ. Ρούσσος)

Σύμφωνα με τον Αθήναιο, η διάρκεια τέτοιου είδους εορτών ήταν τρεις ημέρες. Η πρώτη θεωρείτο ημέρα πένθους για το θάνατο του Υάκινθου, η δεύτερη ήταν μέρα χαράς με μουσικές και πομπικές παραστάσεις, καθώς και ιππικούς αγώνες. Ο Αθήναιος χαρακτηρίζει τις εκδηλώσεις αυτής της μέρας ως *θέα ποικίλη καί πανήγυρις ἀξιόλογος καί μεγάλη* (4.139d). Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι σε αυτό το σημείο βρέθηκαν διάφορα αρχαιολογικά ευρήματα, όπως πήλινα γυναικεία ειδώλια και μια στήλη που απεικονίζει σκηνή θυσίας και παράστασης με γυναικείο Χορό, που μπορούν να επιβεβαιώσουν την ύπαρξη τέτοιου είδους χορικών παραστάσεων στην Σπάρτη.[97]

Ο Calame αφενός επιχειρηματολογεί υπέρ των λατρευτικών τελετών των Υακινθείων αφετέρου θεωρεί ότι το αλκμανικό αυτό *Παρθένειο* εκτελέστηκε προς τιμήν της Ελένης και των Λευκιππιδών στην περιοχή Πλατανιστά της Σπάρτης, οι οποίες συμπληρώνουν τις τελετές μύησης των κοριτσιών ή αγοριών που γίνονταν για να μεταβούν από την εφηβική ηλικία στον κόσμο των ενηλίκων. Ο Calame, επίσης, κάνει λόγο για συχνές επανεκτελέσεις του εν λόγω *Παρθενείου* σε τέτοιου είδους μυητικές τελετές, οι οποίες λάμβαναν χώρα τόσο στις Αμύκλες όσο και στον Πλατανιστά με χορηγό και τιμώμενο πρόσωπο την Ελένη.[98]

Εκτός από τη γιορτή των Υακινθείων, ο Calame κάνει λόγο και για άλλη μια σπαρτιατική εορτή, η οποία ήταν τα Κάρνεια. Η γιορτή των Καρνείων λάμβανε χώρα στο τέλος του καλοκαιριού και ήταν αφιερωμένη στον Κάρνειο Απόλλωνα. Διαρκούσε εννέα μέρες και περιλάμβανε μουσικούς διαγωνισμούς. Συνεπώς, προς τιμήν του Απόλλωνα λάμβαναν μέρος στην εορτή Χοροί νέων που τραγουδούσαν και χόρευαν ποιήματα του Θαλήτα, του Αλκμάνα και του Διονυσόδοτου. Ένα απ' αυτά ενδεχομένως ήταν και το αλκμανικό *Παρθένειο*. Ο ιστορικός Σωσίβιος επιβεβαιώνει τέτοιου είδους παραστάσεις και συμμετοχές στην Σπάρτη κατ' εξακολούθηση, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα των επανεκτελέσεων του εν λόγω *Παρθενείου*.

[97] Αθανασάκη (2014), 72.
[98] Calame (1997), 201-05.

Ωστόσο, ο Calame θεωρούσε ότι στη συγκεκριμένη γιορτή των Καρνείων ήταν δυνατό να συμμετέχουν μόνο Χοροί αγοριών.[99]

Μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία του άσματος αυτού εντοπίζεται στη μελέτη της Πεπονή. Η Πεπονή τάσσεται υπέρ της θεαματικότητας και παραστατικότητας του *Παρθενείου* και το προσεγγίζει με διαφορετικό τρόπο, καθώς απομακρύνεται από το λατρευτικό του χαρακτήρα. Στη μελέτη της αναφέρεται στην κυριαρχία του *θεωρεῖν* επί του *ὁρᾶν* και επικεντρώνεται στον φασματικό χώρο του έργου, ο οποίος αποτελείται από τη φαντασία του κοινού.[100] Αναφέρει, επίσης, ότι το κοινό καλείται να μεταφερθεί από τον ορατό κόσμο στον φανταστικό μέσω των μεταφορών και των παρομοιώσεων, που εντοπίζονται στο ποίημα.[101] Σύμφωνα με την Πεπονή, το ρήμα *ὁρῶ* μαζί με τη χρήση κάποιων άλλων δεικτικών λέξεων είναι σήματα, που μετατρέπουν την ωδή στον φασματικό χώρο της παράστασης. Η μετατροπή αυτή ξεκινάει με την ερώτηση *ἦ οὐχ ὁρῆις;* (στ. 50) και συνεχίζει με τη δεύτερη ερώτηση *διαφάδαν τί τοι λέγω;* (στ. 56). Το κοινό, αρχικά, φαντάζεται την Αγιδώ σαν ολόλαμπρο φως που θυμίζει τον ήλιο (στ. 40-43) και την Αγησιχόρα σαν ένα ρωμαλέο, αθλοφόρο άλογο που ανήκει στον κόσμο των ονείρων (στ. 45-49).[102] Στους στίχους 56-58 εντοπίζονται νέες μεταφορές και παρομοιώσεις, που αυτή τη φορά η Αγιδώ φαντάζει σαν άλογο ενετικό και η Αγησιχόρα με μαλλιά ολόχρυσα και πρόσωπο αργυρό. Στον τρίτο δε μεταφορικό λόγο αυτή τη φορά τα δυο κορίτσια μεταμορφώνονται σε εξωτικά άλογα: η Αγιδώ σε Ιβηνικό και η Αγησιχόρα σε Κολοξαίο. Στόχος του Χορού είναι να ταξιδέψει το κοινό του σε μέρη εξωτικά, γι' αυτό και χρησιμοποιεί αυτά τα άλογα, τα οποία ήταν άγνωστα στους Σπαρτιάτες. Τα κορίτσια μεταμορφώνονται σε θρυλικά πλάσματα, έως ότου γίνονται *Πεληάδες*, δηλαδή περιστέρια. Η Πεπονή σημειώνει ότι όλα αυτά αποβλέπουν στην «τέχνη της φαντασίας», η οποία μέσω του μεταφορικού λόγου ωθεί το κοινό να αντιληφθεί και να προβάλει στο νου του εικόνες. Αρχικά, ενεργοποιείται η αίσθηση της όρασης, μετά η διαδικασία της κατανόησης και έτσι επιτυγχάνεται η μίμηση, μέσω της οποίας ένα πρόσωπο μετατρέπεται σε κάποιο άλλο πρόσωπο.[103] Σε αυτό το σημείο αξίζει να προστεθεί και η άποψη του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του:

---

[99] Calame (1997), 202-03.
[100] Peponi (2004), 308-313.
[101] Peponi (2004), 308.
[102] Peponi (2004), 308.
[103] Peponi (2004), 309-10.

μόνον γάρ τοῦτο οὔτε παρ᾽ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖον ἐστι˙ τό γάρ εὖ μεταφερεῖν τό ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν.[104]

γιατί μόνο αυτό δεν είναι δυνατό να λάβει κανείς απ᾽ αλλού και θεωρείται σημείο ιδιοφυΐας, το να κάνει κάποιος καλές μεταφορές είναι να μπορεί να βρίσκει τις ομοιότητες.

Επίσης, η Αθανασάκη έδωσε έμφαση και αυτή στο φασματικό χώρο του *Παρθενείου*, τον οποίο θεωρεί καθοριστικό παράγοντα του παραστατικού πλαισίου της ωδής. Σύμφωνα με την Αθανασάκη, τα ιστορικά πρόσωπα μετατρέπονται σε χορικά προσωπεία και το κοινό καλείται μέσω των μεταφορών και των παρομοιώσεων να προσλάβει τους πρωταγωνιστές της παράστασης και να οδηγηθεί από τον ορατό κόσμο στον φανταστικό. Τα χορικά προσωπεία αποτελούν ένα τέχνασμα των χορικών ποιητών, προκειμένου το κοινό τους να αντιληφθεί το «θεατρικό ερέθισμα». Η ίδια σημειώνει ότι η μυθολογική αφήγηση στην αρχή του *Παρθενείου* ενισχύει ακόμα περισσότερο την κυριαρχία του φασματικού χώρου της εν λόγω ωδής.[105]

Εν κατακλείδι, όποια εκδοχή και αν ληφθεί υπόψη οι επανεκτελέσεις της ωδής είναι προφανείς. Το *Παρθένειο* είτε ως λατρευτικός ύμνος είτε ως παράσταση θεατρικού χαρακτήρα είναι δυνατό να εκτελέστηκε παραπάνω από μια φορά στην Σπάρτη και να διαδόθηκε εν συνεχεία και σε άλλες ελληνικές πόλεις.[106]

---

[104] Αριστ. *Ποιητ.* 1459a.
[105] Αθανασάκη (2014), 77.
[106] Herington (1985), 41-46.

2. Από τα παρθένεια του Αλκμάνα στους διθυράμβους του Βακχυλίδη

α. Ο Βακχυλίδης και η σχέση του με το χορικό διθύραμβο

Μετά τα παρθένεια του Αλκμάνα σειρά έχουν οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη. Ο Βακχυλίδης γεννήθηκε στην Κέα περίπου το 510 π.Χ. και το μεγαλύτερο μέρος του έργου του φαίνεται να εκτείνεται ανάμεσα στο 485 και 452. Θεωρείται νεότερος του Πινδάρου και ανηψιός του Σιμωνίδη του Κείου, ο οποίος έχαιρε ήδη μεγάλης αναγνώρισης ως ποιητής διθυράμβων και άλλων χορικών ποιημάτων, όταν γεννήθηκε ο Βακχυλίδης. Τόσο ο Πίνδαρος όσο και ο Βακχυλίδης επηρεάστηκαν αρκετά από την ποίηση του Σιμωνίδη.[107] Μαζί με τον Πίνδαρο θεωρούνται «το δίδυμο του ώριμου χορικού λυρισμού», όπως τους χαρακτηρίζει ο Καζάζης.[108]

Ο Βακχυλίδης συνέθεσε παιάνες, επινίκιες ωδές, προσόδια, παρθένεια, υπορχήματα, ωδές για τον έρωτα, εγκώμια και διθυράμβους. Αρκετοί από τους διθυράμβους του, όπως οι ωδές 17, 18 και 19 συνετέθησαν, κατά πάσα πιθανότητα, για την Αθήνα, προκειμένου να αποδοθούν στη μεγάλη δηλιακή γιορτή. Ενώ, υπήρχαν και άλλες ωδές του, όπως οι 16 και 20, οι οποίες εκτελέστηκαν για να τιμήσουν την Σπάρτη.[109] Εν τούτοις, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της ζωής του δεν φαίνεται τα έργα του να ήταν ευρέως διαδεδομένα. Η εκδοτική τους επεξεργασία, η ανάγνωση και ο υπομνηματισμός των ωδών του άρχισαν να πραγματοποιούνται κατά την ελληνιστική περίοδο. Ο Καλλίμαχος πιθανώς ήταν ο πρώτος, ο οποίος ταξινόμησε τις ωδές του ποιητή ύστερα από μια μακρά περίοδο λήθης.[110]

Η χορική λυρική ποίηση ως γραμματειακό είδος, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είχε αρχίσει να ανιχνεύεται ήδη από τα μέσα του 7^{ου} αι. π.Χ. με τα παρθένεια του Αλκμάνα. Ωστόσο, φθάνει στην κορύφωσή της στο πρώτο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. με τα έργα του Πινδάρου και του Βακχυλίδη.[111] Το περιεχόμενό της αρχίζει σταδιακά να διευρύνεται με όλο και πιο καλλιτεχνικό τρόπο, όπως ήταν οι μυθικές αφηγήσεις, οι οποίες εντοπίστηκαν και στην αλκμανική ποίηση, καθώς και οι νύξεις σε συγκεκριμένες γιορτές, όπως ήταν τα Μεγάλα Διονύσια, τα Θαργήλια και τα

[107] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους τρείς χορικούς ποιητές βλ. Hutchinson (2001), 321-27.
[108] Καζάζης (2000), 27.
[109] Maehler (2010), 257.
[110] Maehler (2010), 257.
[111] Easterling- Knox (2010), 316.

Θησεία.[112] Επρόκειτο για μια δημόσια και αναπαραστατική ποίηση, η οποία απευθυνόταν σε ένα ευρύτερο κοινό, όπως σε μια τοπική κοινότητα που ήταν συγκεντρωμένη είτε για μια θρησκευτική εορτή είτε για να γιορτάσει κάποια αθλητική ή ιππική νίκη κάποιου πολίτη.[113] Θα μπορούσε εύλογα κανείς να υποστηρίξει ότι ήταν κατά μια άποψη συγκρίσιμη με τη δημόσια τέχνη, όπως ήταν τα αγάλματα, καθώς και άλλα μνημεία, τα οποία αποτελούσαν αναθήματα των Ελλήνων στα ιερά των Δελφών και της Ολυμπίας. Επίσης, τη σύνθεση τόσο των χορικών λυρικών ποιημάτων όσο και των αγαλμάτων αναλάμβανε η μορφωμένη και πλούσια ανώτερη τάξη των πόλεων-κρατών και ανταποκρινόταν σε εκλεπτυσμένα γούστα.

Ιδιαίτερα οι παιάνες και οι διθύραμβοι του Πινδάρου και του Βακχυλίδη ήταν συνθέσεις «ελιτιστικές» και απευθύνονταν σε ένα συγκεκριμένο κοινό, το οποίο ήταν μορφωμένο. Είναι αξιοσημείωτο να προστεθεί ότι τέτοιου είδους λατρευτικά τραγούδια, όπως ήταν οι παιάνες, οι ύμνοι και οι διθύραμβοι δεν αναθέτονταν από μεμονωμένα πρόσωπα, αλλά από ολόκληρη την κοινότητα. [114] Παραδείγματος χάριν, οι *Παιάνες* του Πινδάρου απευθύνονταν στους Δελφίους ή στους Θηβαίους, γεγονός το οποίο μας επιβεβαιώνει ότι η ανάθεση έγινε από αυτές τις κοινότητες. Επίσης, οι διθύραμβοι εκτελούνταν κατά κύριο λόγο στις διονυσιακές γιορτές της Αθήνας, άρα αναθέτονταν από την αθηναϊκή κοινότητα. Κατά συνέπεια, οι παιάνες κατά παράδοση απευθύνονταν στον Απόλλωνα, την Άρτεμη και τη Λητώ, ενώ από την άλλη πλευρά οι διθύραμβοι ήταν ύμνοι αφιερωμένοι στον θεό Διόνυσο. Εν τούτοις, παρατηρείται ότι στην Αθήνα ο παραδοσιακός διθύραμβος αρχίζει σιγά-σιγά να υποχωρεί, διότι η τραγωδία και η κωμωδία βρίσκουν έντονη απήχηση στο μεγαλύτερο μέρος του αθηναϊκού κοινού.[115]

Σύμφωνα με μαρτυρίες, η εκτενής μυθική αφήγηση γίνεται κύριο χαρακτηριστικό του διθυράμβου κατά τον 6^{ο} αι. με τον Ίβυκο, ενώ την εποχή του Πινδάρου και του Βακχυλίδη, καθένας από τους διθυράμβους τους αρχίζει να τιτλοφορείται το εκάστοτε θέμα τους, γεγονός το οποίο αποτέλεσε καινοτομία της εποχής. Στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. αναπτύσσεται πλέον ο νεοαττικός διθύραμβος, ο οποίος αρχίζει να απομονώνει «το διονυσιακό στοιχείο από τα σχήματα

[112] Herington (1985), 20-21.
[113] Αθανασάκη (2014), 24-25.
[114] Maehler (2010), 248.
[115] Maehler (2010), 246-249.

των κλασσικών μορφών και μετατρέπει το λατρευτικό τραγούδι από θρησκευτικό σε κοσμικό».[116]

Το ύφος της ποίησης του Βακχυλίδη θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει ότι είναι επηρεασμένο από το έπος, αφού υιοθετεί και συνδυάζει ομηρικές λέξεις, συμπλέγματα λέξεων και στερεότυπες φράσεις. Οι περισσότερες λέξεις του είναι είτε πανομοιότυπες των ομηρικών είτε ελαφρώς τροποποιημένες. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ποίησής του είναι και οι παραλλαγές των ομηρικών συνθέτων, πράγμα το οποίο συναντάται και στον Πίνδαρο αλλά και στους περισσότερους ποιητές του πρώιμου χορικού λυρισμού. Η παράθεση, επίσης, των αντιθέσεων μέσω των επιθέτων είναι άλλο ένα κυρίαρχο γνώρισμα της βακχυλίδειας ποίησης. Τα έντονα συναισθήματα, όπως ο οίκτος και ο φόβος κυριεύουν τους ήρωες των ωδών του.[117]

Ως προς τη μορφική δομή του βακχυλίδειου ύφους, οι επινίκιες ωδές χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη πολυπλοκότητα σε σύγκριση με τους διθυράμβους του. Οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη είναι αφηγηματικές εξιστορήσεις, τις περισσότερες φορές υπαινικτικές και ελλειπτικές των μύθων που αφηγούνται με βασικά χαρακτηριστικά τον ευθύ λόγο και τον διάλογο. Ο Βακχυλίδης επιλέγει συγκεκριμένο τμήμα του μύθου να εξιστορήσει κάθε φορά, προκειμένου να προσφέρει μεγαλύτερη δραματικότητα και πιο έντονο συναισθηματικό αποτέλεσμα. Κάποιοι από τους διθυράμβους του διαθέτουν προοίμιο και κάποιοι άλλοι εισχωρούν κατευθείαν στην ιστορία.[118] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πλάτων στους *Νόμους* του (III, 700 d-e) καταδικάζει τη γλώσσα των διθυράμβων ως δυσνόητη και ο Αριστοφάνης στους *Όρνιθες* (στ. 1389-90), τη χλευάζει ως μια διεστραμμένη ποίηση εξαιτίας της δύσκολης κατανόησής της.[119]

[116] Leski (2003), 51.
[117] Maehler (2010), 269-72.
[118] Maehler (2010), 273-75.
[119] Moretti (2007), 39.

β. Ο απόηχος της τραγωδίας στον βακχυλίδειο διθύραμβο και ο τρόπος αναπαράστασής του

Ο Πίνδαρος και ο Βακχυλίδης εκπροσωπούν την ωριμότερη και πιο εκλεπτυσμένη μορφή του αρχαιοελληνικού χορικού λυρισμού. Ο Βακχυλίδης έζησε σε μια περίοδο πολιτικών και κοινωνικών ανατροπών, κατά την οποία δημιουργήθηκε ένα νέο ποιητικό είδος, η λεγόμενη αττική δραματική ποίηση. Η τραγωδία, αντικαθιστώντας σταδιακά τον διθύραμβο, αναδεικνύεται ως κυρίαρχη ποίηση. Κατά συνέπεια, κληρονόμησε μαζί με τα χορικά τραγούδια και τη διάλεκτο, τα μέτρα, καθώς και την ποιητική γλώσσα της χορικής λυρικής ποίησης με τις εικόνες, τις μεταφορές και τα ρητορικά της τεχνάσματα.[120]

Στις περισσότερες ωδές του Βακχυλίδη είναι εμφανής ο απόηχος της τραγωδίας, καθώς και η σύνδεση με αυτήν. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι ο τρόπος που παρουσιάζεται ο μύθος της Δηιάνειρας στην *16η ωδή* είναι τόσο ελλειπτικός που θα έπρεπε το κοινό να γνωρίζει τις *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή, για να τον παρακολουθήσει. Ο Βακχυλίδης αναφέρεται έμμεσα στον τραγικό θάνατο που θα βρει ο Ηρακλής από τα χέρια της γυναίκας του, Δηιάνειρας, την οποία τύφλωσε μια θεότητα με ζήλια για τον άντρα της:

μῆτιν ἐπίφρον' ἐπεί πύθετ' ἀγγελίαν ταλαπενθέα, Ἰόλαν ὅτι λευκώλενον Διός υἱός ἀταρβομάχας ἄλοχον λιπαρό[ν] πότι δόμον πέμ[π]οι. (στ. 25-29)

τότε μια ακαταμάχητη θεότητα ύφανε βουλή, βαθιά βουλή, δακρύων πηγή μες στης Δηιάνειρας το νου σαν έμαθε το θλιβερό μαντάτο πως του Δία ο γιος, ο ατρόμητος στη μάχη, την Ιόλη τη χιονόκορφη για ταίρι του μες στο λαμπρό θα έστελνε σπίτι.

(Θρ. Σταύρου)

Το κοινό θα έπρεπε να είχε παρακολουθήσει πρωτύτερα την σοφόκλεια τραγωδία *Τραχίνιαι*, για να μπορέσει να κατανοήσει τους λόγους που οδήγησαν την Δηιάνειρα να προβεί σε μια τόσο αποτρόπαια πράξη. Σύμφωνα με τον Σοφοκλή, υπήρξε ένας χρησμός, ο οποίος έλεγε ότι ο Ηρακλής ή θα πεθάνει εκεί στην Εύβοια,

[120] Easterling- Knox (2010), 317-18.

όπου ήταν ο τελευταίος του προορισμός ή θα επιστρέψει στην οικογένειά του και θα ζήσει για πολλά χρόνια ευτυχισμένος:

τότ' θανεῖν χρείη σφε τῷδε τῷ χρόνῳ ἤ τοῦθ' ὑπεκδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος
τό λοιπόν ἤδη ζῆν ἀλυπήτῳ βίῳ (*Τραχ.* στ. 165-67)

ή έπρεπε στο διάστημα αυτό να χάσει τη ζωή του ή αν σ' αυτό το διάστημα το θάνατο ξεφύγει δίχως λύπες στη συνέχεια πια θα ζει τη ζωή του.

(Θ. Γ. Μαυρόπουλος)

Η Αφροδίτη, όμως, θέλοντας να πάρει εκδίκηση οδηγεί την Δηιάνειρα σε μια πρωτοφανή ζήλια και την κάνει φονιά του άντρα της, αφού η ίδια του στέλνει ένα δηλητηριασμένο μανδύα να φορέσει εκεί που βρισκόταν, επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον χρησμό. Στα δυο αυτά έργα εντοπίζεται μια κοινή αίσθηση για μια επικείμενη καταστροφή και για την τραγική ανατροπή της ηρωίδας. Επίσης, χαρακτηριστική είναι και η *18η ωδή ή Θησεύς*, η οποία θυμίζει τις αρχικές σκηνές των *Περσών* και του *Ἀγαμέμνονα* του Αισχύλου, καθώς και του *Οἰδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή και θεωρείται το κατεξοχήν παράδειγμα της δραματικής επίδρασης του Βακχυλίδη.[121]

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι την εποχή που έζησε και έδρασε ο Βακχυλίδης ήκμασε έντονα η τέχνη του ραψωδού. Συνεπώς, τα χαρακτηριστικά της προφορικής απαγγελίας είναι ιδιαίτερα έκδηλα στην ποίησή του. Επρόκειτο, για μια νωχελική διήγηση με πληρότητα στις λεπτομέρειες και με έμφαση στην κυκλική σύνθεση. Επίσης, έντονη είναι η χρήση των γνωμικών αποφθεγμάτων, των μύθων και των διαλόγων στα ποιήματά του. Οι μύθοι του διακρίνονται «όχι μόνο για την ευφράδεια και τη χάρη της κίνησης, αλλά και για το πάθος τους και την υψηλή αναλογία τους σε ευθύ λόγο».[122]

Στο έργο του Βακχυλίδη υπάρχουν έξι ποιήματα, τα οποία χαρακτηρίστηκαν από τους Αλεξανδρινούς φιλολόγους ως διθύραμβοι. Αυτά πραγματεύονται μια πληθώρα από μύθους, διαθέτουν τίτλους και έχουν άμεση σχέση με τον Διόνυσο. Χαρακτηριστικά που μας παραπέμπουν στα πρώιμα στάδια και στην εξέλιξη της

[121] Maehler (2010), 268-269.
[122] Easterling- Knox (2010), 316.

τραγωδίας. Συγκεκριμένα η ωδή *Θησεύς* ανήκει στην περίοδο της ακμής της τραγωδίας και έτσι είναι ιδιαίτερα εμφανής η επίδραση που δέχτηκε ο ποιητής από αυτήν.[123]

Τέλος, αξίζει να σταθούμε στον τρόπο παράστασης των ωδών. Οι χορικοί ποιητές, είτε συνέθεταν παρθένεια είτε διθυράμβους είτε επινίκια, έκαναν χρήση των χορικών προσωπείων για να καθοδηγήσουν τη φαντασία του κοινού. Το κοινό του Βακχυλίδη παρακολουθούσε την αναπαράσταση μιας σκηνής που ανήκε στο απώτερο παρελθόν. Η τροπή του ορατού χώρου σε φασματικού ήταν πασιφανής στους βακχυλίδειους διθυράμβους λόγω των μυθικών ρόλων που υποδυόταν ο Χορός και της δραματικής μορφής των ωδών. Το είδος των προσωπείων του Χορού που χρησιμοποιούσαν στον διθύραμβο διέφερε από τα προσωπεία που χρησιμοποιούνταν στα παρθένεια και τις επινίκιες ωδές.[124] Ενδιαφέρουσας, ωστόσο, σημασίας ήταν και ο ορίζοντας απήχησης των ωδών στο πλαίσιο των επανεκτελέσεων τους. Ο τρόπος που πραγματευόταν τα θέματα των ωδών του ο Βακχυλίδης φανερώνει ότι επιθυμούσε την ευρεία διάδοσή τους. Το συμπόσιο πιθανότατα αποτελούσε το φυσικό και πιο σύνηθες χώρο των επανεκτελέσεων των ωδών. Σύμφωνα με τον Murray, στις χορικές ωδές του Βακχυλίδη εντοπίζεται η «συμποτική» γλώσσα και η φαντασία, που αποδεικνύουν τη στενή σχέση που είχαν οι χορικές παραστάσεις με τα συμπόσια.[125] Επιπροσθέτως, τόσο οι μεγάλες αθηναϊκές γιορτές, όπως ήταν τα Παναθήναια και τα Θησεία όσο και γιορτές άλλων σημαντικών πόλεων, όπως ήταν η Δήλος και η Κέα αποτελούσαν «ενδεικτικούς διαύλους διάδοσης των ωδών». Άλλη πιθανότητα επανεκτέλεσης της ωδής ήταν η εκτέλεσή της από το Χορό των Κείων χορευτών που θα τον αποτελούσαν είτε οι χορευτές της πρώτης παράστασης είτε κάποιοι άλλοι, οι οποίοι θα είχαν εκπαιδευτεί για αυτόν τον σκοπό.[126]

---

[123] Leski (2003), 51.
[124] Αθανασάκη (2009), 97.
[125] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα συμπόσια βλ. Murray (2013), 109-20.
[126] Αθανασάκη (2009), 317-319.

γ. Η *18η ωδή* και ο αντίκτυπος της αττικής τραγωδίας

Η *18η ωδή* ή *Θησεύς*, αποτελείται από τέσσερις στροφές ενός διαλόγου ανάμεσα στον Αιγέα και σε έναν απροσδιόριστο συνομιλητή, ο οποίος, σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, θεωρείται ο Χορός των Αθηναίων. Το θέμα της συζήτησής τους είναι η αναμενόμενη άφιξη του Θησέα. Αξίζει, επίσης, να παρατηρηθεί ότι ο εν λόγω διάλογος δεν παρουσιάζει κανένα είδος προλόγου. Μόλις έγινε γνωστό αυτό το ποίημα, πολλοί μελετητές θέλησαν να το χαρακτηρίσουν ως τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στον διθύραμβο και την τραγωδία.[127] Μάλιστα, ο μελετητής Merkelbach το χαρακτήρισε «δραματικό διθύραμβο».[128]

Η διθυραμβική αυτή ωδή αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο δείγμα λυρικού δράματος εξαιτίας του διαλόγου ανάμεσα στον Αιγέα και το Χορό.[129] Ο Βακχυλίδης επιλέγει να δραματοποιήσει ένα μόνο επεισόδιο, τη σκηνή του διαλόγου μεταξύ του βασιλιά και των Αθηναίων νέων λίγο πριν από την άφιξη του Θησέα. Ο λόγος του Χορού είναι αυτός που απηχεί ουσιαστικά τη συνάντηση του Αιγέα με τον ήρωα. «Το ποίημα αυτό για τον Θησέα κατέχει ιδιαίτερη θέση όχι μόνο ανάμεσα στα έργα του Βακχυλίδη, αλλά και σε όλη τη σωζόμενη ελληνική λογοτεχνία, ως προς τη μορφή του. Είναι δραματικό λυρικό είδος με την αυστηρότατη έννοια του όρου, δεδομένου ότι είναι λυρικό από άποψη δομής και δραματικό από άποψη έκφρασης», όπως παρατηρεί ο Kenyon, ο πρώτος εκδότης του παπύρου του ποιήματος. Η ταυτότητα, ωστόσο, των διαλεγόμενων προσώπων δεν μας παραδίδεται στον πάπυρο. Κάποιοι, όπως φερειπείν ο Kenyon, πρότειναν πως πρόκειται για τον Αιγέα και τη Μήδεια. Η φράση, όμως, *ἀμετέρας χθονός* (στ. 5) δηλώνει αθηναϊκή ταυτότητα, γεγονός το οποίο μας παραπέμπει στο ότι η Μήδεια δεν μπορεί να ήταν ο συνομιλητής του Αιγέα.[130]

Η παρούσα ωδή είναι η μοναδική, η οποία δεν έχει αφηγηματικό μέρος και ως προς αυτό διαφέρει σε σύγκριση με τους άλλους διθυράμβους του Βακχυλίδη. Απαρτίζεται εξ ολοκλήρου από έναν διάλογο σε δυο ζεύγη στροφών ερωταποκρίσεων, που ολοκληρώνεται με τον τελευταίο στίχο *δίζησθαι δέ φιλαγλάους Ἀθάνας* και απηχεί τον πρώτο *Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν*.[131] Από την αρχή κιόλας της ωδής μπορεί εύκολα κανείς να αντιληφθεί το παραστατικό της χαρακτήρα. Οι Αθηναίοι πολίτες κλήθηκαν,

---

[127] Leski (2003), 51.
[128] Merkelbach (1973), 56.
[129] Wind (1972), 511.
[130] Αθανασάκη (2009), 83-84.
[131] Maehler (2010), 276.

κατά πάσα πιθανότητα, στην αγορά με τον ήχο μιας σάλπιγγας και τώρα αναμένουν το λόγο που τους κάλεσε ο βασιλιάς τους:

τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων σάλπιγξ πολεμηίαν ἀοιδάν; (στ. 3-4)

γιατί πολεμικό τραγούδι είπε τώρα δα της σάλπιγγας η χάλκινη φωνή;

(Λ. Αθανασάκη)

Το σκηνικό του στροφικού διαλόγου θυμίζει την αρχή του *Οἰδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή, όπου εκεί, όμως, ο βασιλιάς ρωτά τους συγκεντρωμένους ικέτες:

Οἰδίπους ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, τίνας που' ἕδρας τάσδε μοι θοάζετε ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι (στ. 1-6)

Παιδιά μου, βλαστοί της παλαιάς ιστορίας του Κάδμου, γιατί στων ανακτόρων το βωμό τριγύρω συναχτήκατε με κλάδους ικεσίας και στέφανα στην κεφαλή;

(Κ. Χ. Μύρης)

Μεγάλη ομοιότητα, επίσης, παρατηρείται και με την πάροδο στον *Ἀγαμέμνονα* του Αισχύλου, όπου ο Χορός των Θηβαίων γερόντων, αποκαλώντας την Κλυταιμνήστρα με το πατρωνυμικό της όνομα και το βασιλικό της τίτλο, την ρωτά για τα νέα που έχει λάβει:

σύ δέ, Τυνδάρεω θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμήστρα, τί χρέος; τί νέον; Τί δ' ἐπαισθομένη τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς; πάντων δέ θεῶν τῶν ἀστυνόμων, ὑπάτων, χθονίων, τῶν τε θυραίων τῶν τ' ἀγοραίων, βωμοί δώροισι φλέγονται ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης λαμπάς ἀνίσχει, φαρμασσομένη χρίματος ἁγνοῦ μαλακαῖς ἀδόλοισι παρηγορίαις, πελάνῳ μυχόθεν βασιλείῳ. τούτων λέξασ' ὅτι καί δυνατόν καί θέμις αἴνει παιών τε γενοῦ τῆσδε μερίμνης, ᾗ νῦν τοτέ μέν κακόφρων τελέθει, τοτέ δ' ἐκ θυσιῶν ἀγάν' ἀμφαίνουσ' ἐλπίς ἀμύνει φροντίδ' ἄπληστον τήν θυμοφθόρον λύπης φρένα (στ. 82-103)

Εσύ, όμως, του Τυνδάρεω κόρη, Κλυταιμνήστρα βασίλισσα, ποια ανάγκη; τι μήνυμα να έχεις; τι έχοντας ακούσει από ποιο μήνυμα πείστηκες κι ολοτρόγυρα θυσία ετοιμάζεις; Όλων των θεών της πόλης μας, των ουράνιων, των γήινων, των σπιτιών, της αγοράς οι βωμοί από τα δώρα φλέγονται κι άλλη από δω, άλλη απ' εκεί ως τα

μεσούρανα υψώνεται η φλόγα, καθώς ποτίζεται απ' του αγνού λαδιού τη μαλακή κι άδολη δύναμη απ' τα βάθη του παλατιού σου. Λέγοντάς μου απ' αυτά ότι μπορείς και είναι επιτρεπτό γιάτρεψέ με απ' αυτήν την έγνοια, που άλλοτε με φέρνει σε σκέψεις κακές κι άλλοτε απ' τις θυσίες ελπίδα γλυκιά, που φαίνεται, διώχνει την έγνοια την αχόρταγη, τη λύπη που μου τρώει την καρδιά.

(Ι. Ν. Γρυπάρης)

Η αρχή της ωδής του Βακχυλίδη με τις διαδοχικές ερωτήσεις είναι πανομοιότυπη, αφού και εδώ, οι πολίτες της Αθήνας έχουν συγκεντρωθεί για να μάθουν από τον ηγεμόνα τους το μήνυμα που έφθασε στην πόλη τους: [132]

Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν, τῶν ἁβροβίων ἄναξ Ἰώνων, τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων σάλπιγξ πολεμηίαν ἀοιδάν; ἦ τις ἁμετέρας χθονός δυσμενής ὅρι' ἀμφιβάλλει στραταγέτας ἀνήρ; ἤ ληισταί κακομάχανοι ποιμένων ἀέκατι μήλων σεύοντ' ἀγέλας βίᾳι; ἤ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει; (στ. 1-11)

Της ιερής Αθήνας βασιλιά, άρχοντα των αβροδίαιτων Ιώνων, γιατί πολεμικό τραγούδι είπε τώρα δα της σάλπιγγας η χάλκινη φωνή; Μήπως τα σύνορα της γης μας περιζώνει με διάθεση εχθρική κάποιος στρατάρχης; Ή μήπως κακόβουλοι ληστές, ενάντια στων βοσκών τη θέληση, κοπάδια πρόβατα μακριά τα παίρνουν με τη βία; Μήπως σου σκίζει κάτι την καρδιά;

(Λ. Αθανασάκη)

Πιθανότατα, ο ποιητής εκείνη την περίοδο που φημολογείται ότι συνέγραψε την ωδή του, δηλαδή το 458, να είχε παρακολουθήσει και την *Ὀρέστεια* στην Αθήνα και να εμπνεύστηκε από αυτήν.[133] Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετοί μελετητές παρατήρησαν ενδιαφέρουσες ομοιότητες και με άλλες δυο αισχύλειες τραγωδίες, τους *Πέρσες* και τους *Ἑπτά ἐπί Θήβας*.[134] Η μεν πρώτη μοιάζει με την βακχυλίδεια ωδή ως προς τις επίμονες ερωτήσεις της Άτοσσας στο Χορό για την άφιξη του Ξέρξη:

κεῖνα δ' ἐκμαθεῖν θέλω, ὦ φίλοι, ποῦ τάς Ἀθήνας φασίν ἱδρῦσθαι χθονός;, ὧδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;, καί τί πρός τούτοισιν ἄλλο; πλοῦτος

[132] Αθανασάκη (2009), 82.
[133] Maehler (2010), 491.
[134] Burnett (1985), 121.

ἐξαρκῆς δόμοις;, πότερα γάρ τοξουλκός αἰχμή διά χεροῖν αὐτοῖς πρέπει; (στ. 230-31, 235, 239, 241)

Μα τώρα θα ήθελα, φίλοι, να μάθω σε ποιο μέρος της γης λεν πως βρίσκεται η Αθήνα;, κι αυτήν την πόλη πόθησε ο γιός μου να θηρεύσει;, κι έχουν άραγε αυτοί τόσο πλήθος στρατού;, και τι άλλο; Στα παλάτια τους έχουν άφθονα πλούτη;, και κρατάνε στα χέρια τους βέλη που τεντώνουν τα τόξα;

(Ε. Αδάμος)

Η δεύτερη στο σημείο, όπου με το άκουσμα του πολεμικού γδούπου ο Χορός των Θηβαίων γυναικών εμφανίζεται πανικόβλητος στην ορχήστρα, ζητώντας την προστασία του βασιλιά και των θεών:

Ἀλλ' ἐπί δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρχαῖα βρέτη, θεοῖσι πίσυνος, νιφάδος ὅτ' ὀλοᾶς νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις (στ. 211-13)

Ήρθα βιαστικά στα παλιά των θεών μας αγάλματα στους θεούς εμπιστοσύνη έχοντας, όταν ο βρόντος του άγριου πετροβολητού τις πύλες μας χτυπούσε.

(Ι. Ν. Γρυπάρης)

Η δεύτερη στροφή του ποιήματος είναι η εξήγηση του βασιλιά για αυτό το κάλεσμα, λέγοντας τους ότι έφθασε ένα μήνυμα από τον Ισθμό και περιγράφοντάς τους τα κατορθώματα ενός άγνωστου ήρωα, ενώ δεν διστάζει παράλληλα να τους εκφράσει και το φόβο του:

ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελεῖται.(στ. 30)

φοβάμαι τι τέλος θα έχουν όλα αυτά.

Στην τρίτη στροφή, οι πολίτες ζητούν περισσότερες πληροφορίες, θέτοντας απανωτά ερωτήματα:

Τίνα δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον λέγει, τίνα τε στολάν ἔχοντα; πότερα σύν πολεμηΐοις ὅπλοισι στρατιάν ἄγοντα πολλάν; ἤ μοῦνον σύν ὀπάοσιν στείχειν ἔμπορον οἶ' ἀλάταν ἐπ' ἀλλοδαμίαν, ἰσχυρόν τε καί ἄλκιμον ὧδε καό θρασύν, ὅς τοσούτων ἄνδρῶν κρατερόν σθένος ἔσχεν; (στ. 31-41)

Ποιος λέει πως είναι αυτός ο άνδρας; Από πού είναι; τι εφόδια έχει; Οδηγεί μεγάλο στρατό οπλισμένο ή μοναχός του ταξιδεύει με συντρόφους σα γυρολόγος που

σε ξένους τόπους τριγυρνά- τόσο δυνατός, γενναίος και τολμηρός- αυτός που αφάνισε τέτοιων ανδρών το ισχυρό σθένος;

(Λ. Αθανασάκη)

Ενώ, στην τέταρτη στροφή, ο βασιλιάς τους απαντάει περιγράφοντας αυτή τη φορά τα φυσικά χαρακτηριστικά του ήρωα που πρόκειται να φθάσει σύντομα στην Αθήνα (στ. 46- 60).[135] Θα μπορούσε κάλλιστα να μας παραπέμψει αυτή η περιγραφή της εμφάνισης του ήρωα από τον Αιγέα στον λόγο του αγγελιαφόρου της τραγωδίας, κάνοντας το κοινό να δημιουργήσει μια εικόνα στην φαντασία του για κάτι που δεν θα δει στην σκηνή.[136]

Ιδιαίτερη δραματική ειρωνεία προκύπτει από το γεγονός πως δεν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του νεαρού ήρωα στην ωδή και παραμένει άγνωστη αφενός από τον βασιλιά Αιγέα και αφετέρου από το Χορό. Αυτό το χαρακτηριστικό δεσπόζει συχνά στην τραγωδία, δηλαδή το ακροατήριο να γνωρίζει περισσότερα από τον πρωταγωνιστή και από το Χορό.[137] Αυτή η άγνοια του Αιγέα και του Χορού για την ταυτότητα του Θησέα τοποθετείται πίσω από έκδηλα ειρωνικά λόγια, τα οποία προκύπτουν μέσα από τον διάλογο, δημιουργώντας μια δραματικότητα και αγωνιώδη ατμόσφαιρα στο ακροατήριο. Οι πολίτες στο άκουσμα της σάλπιγγας, αρχίζουν να αναρωτιούνται για το τι συνέβη, κάνοντας διάφορες υποθέσεις και θεωρώντας ότι κάτι κακό απειλεί την πόλη τους:

τις ἁμετέρας χθονός δυσμενής ὅρι'ἀμφιβάλλει στραταγέτας ἀνήρ; ἤ λῃσταί κακομάχανοι ποιμένων ἀέκατι μήλων σεύοντ' ἀγέλας βίᾳ; ἤ τί τοι κραδίαν ἀμύσει; (στ. 5-11)

Μήπως τα σύνορα της γης μας περιζώνει με διάθεση εχθρική κάποιος στρατάρχης; Ή μήπως κακόβουλοι ληστές ενάντια στων βοσκών τη θέληση, κοπάδια πρόβατα μακριά τα παίρνουν με τη βία; Μήπως σου σκίζει κάτι την καρδιά;

(Λ. Αθανασάκη)

Έτσι, ζητούν από το βασιλιά τους να μιλήσει *φθέγγευ* (στ.12).[138] Αξίζει να σταθούμε σε αυτό το σημείο στην φράση *κραδίαν ἀμύσσει*, η οποία χρησιμοποιείται

[135] Wind (1972), 512.
[136] Maehler (2010), 500.
[137] Maehler (2010), 488.
[138] Wind (1972), 512.

από τον Βακχυλίδη με τη σημασία που την χρησιμοποιούσε ο Αισχύλος στους *Πέρσες καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς* (στ. 161), δηλαδή με καρδιά γεμάτη έγνοια.[139]

Μια σχετική αισιοδοξία παρατηρείται στις ερωτήσεις του δεύτερου λόγου του Χορού, η οποία δημιουργεί μια ειρωνική αντίθεση προς τον επιτεινόμενο πανικό του βασιλιά (στ. 31-45), που παρατηρεί κάποια βιαιότητα στα κατορθώματα του άγνωστου ήρωα.[140] Σε αυτό το σημείο, ο Χορός υιοθετεί το γνωστό από την τραγωδία ρόλο, που καθησυχάζει το βασιλιά του. Ο Χορός εδώ φαίνεται να εκφράζει περισσότερο θαυμασμό για τον άγνωστο ήρωα παρά φόβο και ανησυχία.[141] «Η αίσθηση της τραγικής ειρωνείας επιτυγχάνεται μέσω της αγγελικής ρήσης που μεταφέρει ο Αιγέας στο Χορό των Αθηναίων. Αυτή επιτρέπει στο κοινό της παράστασης να μαντέψει την ταυτότητα του ήρωα, την οποία τα πρόσωπα του λυρικού δράματος αγνοούν», όπως σημειώνει η Αθανασάκη.[142] Το γεγονός ότι το κοινό γνωρίζει τον άγνωστο ήρωα, ενώ ο βασιλιάς και ο Χορός βρίσκονται σε πλήρη άγνοια, του δημιουργεί, κατά την Burnett, μια ευχάριστη διάθεση, όπως επίσης και η αναμονή της σκηνής της αναγνώρισης μεταξύ του πατέρα και του γιου, παρόλο που εκείνη δεν θα πραγματοποιηθεί.[143]

Η τεχνική της δραματικής κλιμάκωσης είναι ευδιάκριτη στην *18η ωδή* του Βακχυλίδη. Ο ήχος της σάλπιγγας στην αρχή της ωδής φανερώνει αμέσως μια δραματική κατάσταση. Η σάλπιγγα ήταν όργανο που ηχούσε, δίνοντας το σύνθημα του πολέμου ή της στρατιωτικής εκπαίδευσης.[144] Επίσης, χρησιμοποιείτο και σε αγώνες, προκειμένου να αναγγελθεί η είσοδος των διαγωνιζομένων. Στην πραγματικότητα, η σάλπιγγα ήχησε εδώ, για να αναγγελθεί η εκτέλεση αυτού του διθυράμβου.[145] Τα νέα για τις θριαμβευτικές πράξεις του άγνωστου ήρωα προκαλούν αγωνία στο βασιλιά και το λαό του, καθώς και αντιφατικές προσδοκίες και διαθέσεις τη στιγμή που ο ήρωας φθάνει στην Αθήνα. Η στιγμή της αναγνώρισης δεν έρχεται με αποτέλεσμα το ποίημα να τελειώνει με έναν απότομο τρόπο, γεγονός το οποίο παρατηρείται και σε άλλες ωδές του ποιητή.[146] Το κοινό μένει με την αγωνία και την προσμονή, έχοντας όμως κατανοήσει, ότι αυτός ο άγνωστος ήρωας που φθάνει στην Αθήνα δεν είναι εχθρός και

[139] Maehler (2010), 493.
[140] Burnett (1985), 122.
[141] Maehler (2010), 498.
[142] Αθανασάκη (2009), 84.
[143] Burnett (1985), 122.
[144] Merkelbach (1973), 62.
[145] Maehler (2010), 492-93.
[146] Wind (1972), 511.

έρχεται με εντελώς φιλικές διαθέσεις, αφού είναι ο Θησέας, ο οποίος γυρίζει πίσω στο σπίτι του.[147] Η ωδή τελειώνει με μια τελευταία πληροφορία, που δίνει ο βασιλιάς στο Χορό των Αθηναίων ότι δηλαδή αυτός ο ήρωας οδεύει προς την Αθήνα και ότι αγαπά τον πόλεμο και τη μάχη:

μεμνᾶσθαι πολέμου τε καί χαλκεοκτύπου μάχας δίζησθαι δέ φιλαγλάους Ἀθάνας. (στ. 58-59).

Έγνοια του έχει του Άρη τα παιχνίδια και τη χαλκόβροντη τη μάχη˙ την Αθήνα γυρεύει που τη λαμπρότητα αγαπά.

Το τέλος της βακχυλίδειας αυτής ωδής θα μπορούσε να συγκριθεί με τη φοβερή ανησυχία που άφησε στο κοινό του ο Σοφοκλής στο τέλος των *Τραχινιῶν* χωρίς να κάνει έναν υπαινιγμό για την αποθέωση του Ηρακλή. Ο ήρωας, υποφέροντας από τους φρικτούς πόνους που του είχε προκαλέσει ο δηλητηριασμένος μανδύας της Δηιάνειρας, διατάζει το γιο του, Ύλλο να τον κάψει στο όρος Οίτη, για να σταματήσει να πονάει. Ο Ύλλος τελικά αποφασίζει να κάνει αυτό που του υποδεικνύει ο πατέρας του και η τραγωδία τελειώνει με την πορεία του Ηρακλή και της συνοδείας του προς το όρος, αφήνοντας το κοινό σε μια αγωνία για το τι απέγινε εν συνεχεία ο ημίθεος ήρωας.[148] Αυτές οι αναμενόμενες προσδοκίες σχεδιάζονταν επίτηδες από τους ποιητές με στόχο να δημιουργηθεί η ειρωνική αγωνία του κοινού.[149]

Αξίζει να σημειωθεί ότι η μετάβαση του Θησέα από το θεϊκό στο ανθρώπινο επίπεδο είναι το στοιχείο που προσδίδει την τραγική απόχρωση στο εν λόγω ποίημα, διότι εν αντιθέσει με την πάνσοφη θεά ούτε ο βασιλιάς ούτε οι Αθηναίοι γνωρίζουν την ταυτότητα του ήρωα. Επομένως, η υποκατάσταση της παντογνωσίας των θεών από την ανθρώπινη άγνοια έχει ως αποτέλεσμα την αντιμετώπιση της επικείμενης άφιξης του Θησέα με φόβο και δέος. Η άγνοια, ο φόβος και η αγωνία για την άφιξη ενός ιδιαίτερου ατόμου στην πόλη είναι συνήθη θέματα στην επιλογή των τραγικών ποιητών κατά τη διάρκεια του 5ου αι. π.Χ. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά αναδεικνύονται στην τραγωδία μέσα από τους διαλόγους ανάμεσα στο Χορό και τα δραματικά πρόσωπα, πράγμα το οποίο παρατηρείται να συμβαίνει και στην βακχυλίδεια αυτήν ωδή. Αξίζει, τέλος, να προστεθεί ότι η δραματική φόρμα αυτής της ωδής είναι κάπως παράδοξη,

[147] Burnett (1985), 122.
[148] Pelliccia (2009), 259.
[149] Maehler (2010), 500.

αφενός γιατί ο ηθοποιός που ενδεχομένως είναι ο Θησέας δεν υπάρχει στην σκηνή και βρίσκεται κάπου αλλού καθ' όλη τη διάρκεια της ωδής, αφετέρου γιατί δεν υπάρχει κίνηση και ήθος των διαλεγόμενων προσώπων.[150]

δ. Ο μύθος της ωδής

Η βακχυλίδεια ωδή θεωρείται η πιο πρώιμη σωζόμενη λογοτεχνική μαρτυρία για τους άθλους του Θησέα, η οποία πραγματεύεται τα κατορθώματά του από την Τροιζήνα στην Αθήνα και μάλιστα με σωστή χρονική ακολουθία.[151] Πιο συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στην εξολόθρευση του Σίνη, του θηλυκού χοίρου της Κρεμμυώνας, του Σκίρωνα, του Κερκυώνη και του Προκρούστη:

τόν ὑπέρβιόν τ' ἔπεφνεν Σίνιν, ὅς ἰσχύϊ φέρτατος θνατῶν ἦν, Κρονίδα Λυταίου σεισιχθονος τέκος˙ σῦν τ' ἄνδροκτόνον ἐν νάπαις Κρεμμυῶνος ἀτάσθαλόν τε Σκίρωνα κατέκτανεν˙ τάν τε Κερκυόνος παλαίστραν ἔσχεν, Πολυπήμονός τε καρτεράν σφῦραν ἐξέβαλεν Προκόπτας, ἀρείονος τυχών φωτός. (στ. 16-29)

σκότωσε τον πανίσχυρο το Σίνη, το πιο δυνατό μες στους θνητούς, το γέννημα του γιου του Κρόνου, του Λυταίου, του κοσμοσείστη˙ σκότωσε ακόμα στις κοιλάδες της Κρεμμυώνας τη γουρούνα, τη φόνισσα των ανθρώπων, σκότωσε και τον ατάσθαλο το Σκίρωνα˙ αφάνισε και την παλαίστρα του Κερκυώνη. Κι ακόμη το δυνατό σφυρί του Πολυπήμονα πέταξε ο Προκόπτης, όταν ήρθε στα χέρια με κάποιον που ήταν ανώτερος του.

(Λ. Αθανασάκη)

Σύμφωνα με τη μυθολογία, στον Ισθμό της Κορίνθου, ένας τρομερός και δυνατός ληστής, ο Σίνης, γιός του Ποσειδώνα συλλάμβανε τους περαστικούς, τους έδενε σε ένα δέντρο και ύστερα τους εκτίνασσε στον αέρα. Λίγο πιο πέρα, στην Κρεμμυώνα υπήρχε ένα φοβερό θηλυκό αγριογούρουνο, το οποίο προκαλούσε τεράστιες καταστροφές. Επίσης, στην περιοχή που ονομαζόταν Σκιρωνίδες πέτρες, κατοικούσε ο Σκίρων, ο οποίος ανάγκαζε τους ταξιδιώτες να σκύβουν για να του πλύνουν τα πόδια και με κλοτσιές τους κατακρήμνιζε στη θάλασσα. Όλοι αυτοί

[150] Burnett (1985), 122-23.
[151] Burnett (1985), 121.

φονεύτηκαν από τον Θησέα, όπως και ο Κερκύων, ο οποίος ήταν και αυτός γιος του Ποσειδώνα και σκότωνε όποιον περνούσε από την Ελευσίνα. Τέλος, το θάνατο βρήκε και ο Προκρούστης, που σφυροκοπούσε σε ένα κρεβάτι τα πόδια των περαστικών. Ο Θησέας, έπειτα από αυτά τα κατορθώματά του γύρισε πίσω στην Αθήνα θριαμβευτής.[152] Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ο Θησέας ήταν αυτός που κατάφερε να ενώσει την Αθήνα με την Κόρινθο και οι περαστικοί μπορούσαν να περνούν άφοβα από τον Ισθμό.[153]

Αυτοί οι πέντε άθλοι απεικονίζονται από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. σε αγγεία και έτσι μας είναι γνωστό πως πρόκειται για τους άθλους του Θησέα. Επίσης, ο Θησαυρός των Αθηναίων στους Δελφούς απεικονίζει στις τέσσερις πρώτες από τις εννέα μετόπες της νότιας πλευράς του τους πέντε αυτούς άθλους. Πιθανότατα, ο Βακχυλίδης είχε δει αυτές τις γλυπτές παραστάσεις, αφού ως ποιητής επινίκιων ωδών ήταν τακτικός επισκέπτης των Δελφών.[154]

Κάποιοι αρχαίοι σχολιαστές, όπως ο Αριστοτέλης κάνουν λόγο και για ένα χαμένο έργο, το οποίο ονομαζόταν *Θησηίδα*[155]και πλέον δεν μας σώζεται. Κατά τον Συκουτρή, είναι πολύ πιθανό να γράφτηκαν κατά τον 5ο αι. π.Χ. αρκετές *Θησηίδες* με αφορμή τη μετακομιδή των οστών του ήρωα από την Σκύρο στην Αθήνα υπό την ηγεσία του Κίμωνα.[156] Η *Θησηίδα* ίσως ήταν κάποιο επικό ποίημα που εξιστορούσε την περιπέτεια του Θησέα στην Κρήτη, τη θανάτωση του Μινώταυρου και τη συνάντησή του με την Αριάδνη. Όλα αυτά, όμως, παραμένουν εικασίες, αφού δεν έχει σωθεί ούτε ένας στίχος από αυτό το επικό ποίημα. Οι ιστορίες αυτές και ειδικότερα η σκηνή του Θησέα με τον Μινώταυρο απεικονίζονται και σε διάφορα κορινθιακά αγγεία, καθώς και σε ετρουσκικά που βρέθηκαν στη Βοιωτία, προτού εμφανιστούν στην Αττική. Άλλη μια ενδιαφέρουσα εκδοχή είναι αυτή του Πλουτάρχου, η οποία αναφέρει ότι η *Θησηίδα* γράφτηκε κατά τη δεκαετία 520-510 π.Χ. και σ' αυτό μπορεί να συμβάλει και η επίμονη απεικόνιση του Θησέα και των άθλων του στην αττική αγγειογραφία εκείνης της περιόδου. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ο Πεισίστρατος εκείνη την περίοδο επιθυμούσε διακαώς την ανάδειξη του Θησέα ως εθνικού ήρωα της

[152] Μαυροματάκη (1997), 172-75, Merkelbach (1973), 59-61.
[153] Πλούτ. *Θη.* 25.5.
[154] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θησαυρό των Αθηναίων βλ. Αθανασάκη (2009), 306-16.
[155] Αριστ. *Ποιητ.* 1451a.
[156] Συκουτρής (2011), 74.

Αθήνας και την διεύρυνση της φήμης του. Αυτό αποφάσισε να το πετύχει, αφαιρώντας από τα έργα του Ησιόδου έναν στίχο που παρουσίαζε τον ήρωα ως γυναίκα και εισάγοντας στην *Ὀδύσσεια* (λ 631) έναν επιπλέον στίχο που περιέγραφε τον Θησέα και τον Πειρίθοο ως γιους των θεών και αυτό το έπραξε προς τιμήν των Αθηναίων:

τοῦτο γὰρ τὸ ἔπος ἐκ τῶν Ἡσιόδου Πεισίστρατον ἐξελεῖν φησιν Ἡρέας ὁ Μεγαρεύς, ὥσπερ αὖ πάλιν ἐμβαλεῖν εἰς τὴν Ὁμήρου νέκυιαν τὸ Θησέα Πειρίθοόν τε θεῶν ἀριδείκετα τέκνα, χαριζόμενον Ἀθηναίοις·[157]

Επιπλέον, ο Πλούταρχος παραθέτει τέσσερις στίχους από ένα λυρικό ποίημα ενδεχομένως του Σιμωνίδη, ο οποίος έζησε στην Αθήνα την εποχή του Πεισίστρατου και εξιστορούσε την αναχώρηση του Θησέα από την Αθήνα και τη συμφωνία που έκανε με τον πατέρα του, ο οποίος του έδωσε ένα πορφυρό πανί, *φοινίκεον ἱστίον*, που, εάν κατάφερνε να σωθεί θα το έδενε στο πλοίο του έναντι του μαύρου πανιού. Ο Θησέας, όμως, μαζί με τον τιμονιέρη του, τον οποίο αποκαλεί ο Σιμωνίδης Φέρεκλο έδειξαν αμέλεια σε αυτό το σημείο και δεν θυμήθηκαν να αλλάξουν τα πανιά κατά την επιστροφή τους από την Κρήτη με αποτέλεσμα ο Αιγέας, βλέποντας το καράβι από την Ακρόπολη να πλησιάζει με μαύρο πανί απελπισμένος ρίχτηκε κάτω από τον βράχο και πέθανε:

ὁ δὲ Σιμωνίδης οὐ λευκόν φησιν εἶναι τὸ δοθὲν ὑπὸ τοῦ Αἰγέως, ἀλλὰ "φοινίκεον ἱστίον ὑγρῷ πεφυρμένον πρίνου ἄνθει ἐριθάλλου·" καὶ τοῦτο τῆς σωτηρίας αὐτῶν ποιήσασθαι σημεῖον· ἐκυβέρνα δὲ τὴν ναῦν Ἀμαρσυάδας Φέρεκλος, ὥς φησι Σιμωνίδης. [158]

Ενδεχομένως, αυτό το ποίημα του Σιμωνίδη να παρουσίαζε και τους υπόλοιπους άθλους του Θησέα κατά το ταξίδι του από την Τροιζήνα στην Αθήνα, όπως και την ιστορία με τον Μινώταυρο.

[157] Πλούτ. *Θη.* 20.2.
[158] Πλούτ. *Θη.* 17.5.

ε. Το εορταστικό πλαίσιο και η χρονολογία της βακχυλίδειας ωδής

Ο τρόπος εκτέλεσης του διθυράμβου παραμένει σε κάθε περίπτωση άγνωστος. «Όποιες, ωστόσο, και αν ήταν οι πραγματικές συνθήκες αυτής της παράστασης, η διθυραμβική ωδή αποτελεί σαφές δείγμα διάκρισης χορικής ταυτότητας και χορικού ρόλου», όπως επισημαίνει η Αθανασάκη. Πιθανότατα, θα μπορούσε να είναι ο διάλογος του Χορού με τον κορυφαίο, που υποδυόταν ο Αιγέας ή η ύπαρξη ημιχορικής εκτέλεσης, στην οποία το ένα ημιχόριο να είναι οι Αθηναίοι και το άλλο ο Αιγέας.[159]

Ο διθύραμβος αυτός δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συνετέθη για τους Αθηναίους, αν και δεν μας είναι γνωστό με βεβαιότητα στα πλαίσια ποιας γιορτής εκτελέστηκε. Υπάρχουν σκέψεις για τα Μεγάλα Διονύσια, τα Θαργήλια, τα Ηφαίστεια, τα Θησεία και τα Μεγάλα Παναθήναια.[160] Ο Maehler, παραδείγματος χάριν, υποστήριξε πως πρόκειται για τη γιορτή των Παναθηναίων, διότι ο Χορός των εφήβων διαδραμάτιζε στην γιορτή αυτή κεντρικό ρόλο. [161] Ο Merkelbach, από την άλλη πλευρά, πρότεινε τα Θησεία, που ήταν επίσης μια γιορτή που έπαιζαν σημαντικό ρόλο οι Αθηναίοι έφηβοι.[162]

Τα Παναθήναια ήταν η πιο σημαντική και πιο παλιά γιορτή των Αθηναίων και πήρε μάλιστα και το όνομά της από τον Θησέα. Το πρόγραμμα της γιορτής περιλάμβανε ιππικούς και μουσικούς αγώνες, καθώς και τη διεξαγωγή διθυραμβικών Χορών, που ήταν μοιρασμένοι σε δυο ηλικιακές κατηγορίες, για παιδιά και για ενηλίκους.[163]

Σύμφωνα με τον Merkelbach, ο τρόπος παρουσίασης της εμφάνισης του Θησέα, ο οποίος εμφανίζεται με την ενδυμασία και τα όπλα ενός Αθηναίου εφήβου, παραπέμπει στο αθηναϊκό πρότυπο.[164] Ο Θησέας περιγράφεται από τον Αιγέα ως *παῖς πρώθηβος* (στ. 56), κρατάει δυο δόρατα και ένα ξίφος και φορά πορφυρό χιτώνα και θεσσαλική χλαμύδα:

περί φαιδίμοισι δ' ὤμοις ξίφος ἔχειν <ἐλεφαντόκωπον>, ξεστούς δέ δύ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας κηΰτυκτον κυνέαν Λάκαιναν κρατός πέρι πυρσοχαίτου˙ χιτῶνα

---

[159] Αθανασάκη (2009), 91.
[160] Maehler (2010), 486.
[161] Maehler (2004), 191-92.
[162] Merkelbach (1973), 57.
[163] Moretti (2007), 63-64.
[164] Merkelbach (1973), 56.

πορφύρεον στέρνοις τ' ἀμφί, καί οὔλιον Θεσσαλάν χλαμύδ' ὀμμάτων δέ στίλβειν ἄπο Λαμνίαν φοίνισσαν φλόγα˙ παῖδα δ' ἔμμεν πρώθηβον (στ. 47-56)

απ' τους αστραφτερούς του ώμους κρέμεται ξίφος που 'χει λαβή από φίλντισι, δυο λαμπερά ακόντια κρατάει στα χέρια, καλοκαμωμένο κράνος λακωνικό σκεπάζει τα πυρόξανθα μαλλιά του, φοράει χιτώνα πορφυρό και μάλλινη θεσσαλική χλαμύδα˙ στα μάτια του αστράφτει λήμνια φλόγα κόκκινη σαν αίμα˙ είναι παιδί στην πρώτη του τη νιότη.

(Λ. Αθανασάκη)

Κατά τον Merkelbach, η εμφάνιση αυτή του Θησέα παραπέμπει σε κάποια αθηναϊκή γιορτή και αυτή ενδεχομένως ήταν τα Θησεία.[165] Η χλαμύδα αποτελούσε τη βασική ενδυμασία των νέων στην Αθήνα και γι' αυτό μας πληροφορεί και ο Αριστοτέλης:

τόν δ' ὕστερον ἐκκλησίας ἐν τῷ θεάτρῳ γενομένης, ἀποδειξάμενοι τῷ δήμῳ τά περί τάς τάξεις καί λαβόντες ἀσπίδα καί δόρυ παρά τῆς πόλεως, περιπλανοῦσι τήν χώραν καί διατρίβουσι ἐν τοῖς φυλακτηρίοις˙ φρουροῦσι δέ τά δύο ἔτη χλαμύδας ἔχοντες.[166]

Οι Αθηναίοι έφηβοι στο δεύτερο έτος της εκπαίδευσής τους επιδείκνυαν τις στρατιωτικές τους ικανότητες στο θέατρο εν όψει των πολιτών, που ήταν συγκεντρωμένοι εκεί, φορώντας χιτώνες και κρατώντας δόρατα. Εάν λάβουμε υπόψιν αυτήν την εκδοχή, δηλαδή της παρουσίασης του Θησέα ως τυπικού Αθηναίου εφήβου, είναι εύλογο να χρονολογηθεί η ωδή την εποχή που οι Αθηναίοι συντηρούσαν φρουρές, επανδρωμένες με εφήβους, κατά μήκος του Ισθμού και της Κρεμμυώνας (460-444 π.Χ.), όταν δηλαδή οι Αθηναίοι ήλεγχαν την περιοχή των Μεγάρων.

Επίσης, κατά τον Merkelbach, άλλο ένα στοιχείο που μας οδηγεί στη γιορτή των Θησείων είναι ότι εκεί οι έφηβοι Αθηναίοι έδειχναν να αγαπούν τον πόλεμο και τις μάχες και κάτι τέτοιο γίνεται αντιληπτό και από την τελευταία φράση του Αιγέα για τον χαρακτηρισμό του άγνωστου ήρωα:[167]

---

[165] Merkelbach (1973), 57.
[166] Αριστ. *Ἀθ. Πολ.* 42.4.
[167] Merkelbach (1973), 58.

ἀρηΐων δ' ἀθυρμάτων μεμνᾶσθαι πολέμου τε καί χαλκεοκτύπου μάχας˙ (στ. 57-59)

έγνοια του έχει του Άρη τα παιχνίδια και τη χαλκόβροντη τη μάχη γυρεύει
που τη λαμπρότητα αγαπά.

Η λέξη *ἀθύρματα*, δεν ήταν παιχνίδια με τη σημερινή έννοια του όρου, αλλά πολεμικές προπονήσεις των Αθηναίων εφήβων στις παλαίστρες. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αιγέας παρουσιάζει τον άγνωστο ήρωα ως θεό.[168] Πέρα από τις πολεμικές του δραστηριότητες και τη γενναιότητα και ανδρεία που τον διακατέχει, παρουσιάζεται ως ένας όμορφος νέος με πυρόξανθα μαλλιά κι αστραφτερούς ώμους.

Η ωδή αυτή του Βακχυλίδη ενδεχομένως να παρουσιάστηκε στα Θησεία για πρώτη φορά και αυτό μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτό, κατά τον Merkelbach, από την εξωτερική εμφάνιση του Θησέα, η οποία παραπέμπει σε αυτήν τη γιορτή. Σύμφωνα με τον ίδιο, πίσω από αυτόν τον «δραματικό διθύραμβο» κρύβεται ένας νέος, ο οποίος φθάνει στην Αθήνα για να παραβρεθεί στην εορτή αυτή και αυτό φαίνεται από την τελευταία φράση της ωδής: *δίζησθαι δέ φιλαγλάους Ἀθάνας*. Ο νέος αυτός φθάνει στην Αθήνα, που είναι μια πόλη λαμπρή με εορταστική ατμόσφαιρα, για να πάρει μέρος στη γιορτή. Η ωδή πιθανώς συνετέθη, για να εορταστεί η επιστροφή των εφήβων του Ισθμού, οι οποίοι μετά τη χορική παράσταση θα έμπαιναν στο θέατρο για να επιδείξουν τις πολεμικές τους ικανότητες.[169]

Από την άλλη πλευρά, ο Maehler υποστηρίζει ότι κάποια από τα χαρακτηριστικά του Θησέα, δηλαδή οι φράσεις *κυνέαν Λάκαιναν* (στ. 50) και *οὔλιον Θεσσαλάν χλαμύδα* (στ. 53), παραπέμπουν στους τρεις γιους του Κίμωνα, του Λακεδαιμόνιου, του Ούλιου και του Θεσσαλού. Εάν πράγματι η ωδή εκτελέστηκε στα πλαίσια της γιορτής των Παναθηναίων του 458, οι πολίτες θα μπορούσαν κάλλιστα να δουν στην εμφάνιση του Θησέα τα χαρακτηριστικά των τριών γιων του Κίμωνα, εάν βέβαια εκείνοι βρίσκονταν ανάμεσα στους ήρωες νικητές, που επέστρεψαν το καλοκαίρι εκείνο από τη μάχη. [170] Όλα αυτά όμως αποτελούν απλές εικασίες.

Επιπροσθέτως, γίνεται αναφορά στα μάτια του Θησέα, τα οποία άστραφταν λήμνια φλόγα (στ. 55-56) και τα μαλλιά του ήταν πυρόξανθα *πυρσοχαίτου* (στ. 51) αντί

[168] Merkelbach (1973), 59.
[169] Merkelbach (1973), 62.
[170] Maehler (2010), 486-87.

για το ξανθό χρώμα που είχαν οι ήρωες. Ο Maehler σχετικά αναφέρει ότι το πυρόξανθο παραπέμπει στο χρώμα των μαλλιών των Σκυθών και των Θρακών. Η μητέρα του Κίμωνα, η Ηγησιπύλη ήταν κόρη του βασιλιά Ολόρου της Θράκης και ενδεχομένως οι γιοι του Κίμωνα να είχαν κληρονομήσει αυτό το χρώμα μαλλιών της γιαγιάς τους, η οποία ήταν θρακικής καταγωγής.[171] Αξιοπρόσεκτο είναι και ένα άλλο σημαντικό γεγονός, ότι ο Κίμων ήταν αυτός που έφερε τα οστά του Θησέα στην Αθήνα το 476/5 και πως πιθανώς η ωδή να εκτελέστηκε εκείνη την περίοδο, που ανεγέρθηκε και το Θησείο.

Τέλος, αξίζει να τονίσουμε και τον πολιτικό χαρακτήρα αυτών των εορτών. Τόσο η γιορτή των Παναθηναίων όσο και των Μεγάλων Διονυσίων διέθεταν πολιτικό χαρακτήρα. Όποια εκδοχή και εάν ληφθεί υπόψιν, είτε δηλαδή η ωδή παραστάθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 470 είτε αργότερα, είναι αρκετά εμφανής ο συσχετισμός του Θησέα με τον Κίμωνα. Ο Βακχυλίδης πιθανότατα να συνέθεσε αυτήν την ωδή με σκοπό να υπογραμμίσει εκείνη την περίοδο τον ηγετικό ρόλο της Αθήνας του Κίμωνα μετά την ίδρυση της Δηλιακής συμμαχίας.[172] Εξάλλου και στις μεταγενέστερες δραματικές παραστάσεις, η παρουσίαση του ποιητικού λόγου είχε στόχο να θεμελιώσει τα πολιτικά και πολιτιστικά δεδομένα της πόλης των Αθηνών και των ηγετών της.

[171] Maehler (2004), 190-91.
[172] Αθανασάκη (2009), 89.

3. Η ταυτότητα του Χορού των δυο έργων και οι χορικοί τους ρόλοι

α. Ο αλκμανικός Χορός σε σύγκριση με τον βακχυλίδειο Χορό

Πολλοί μελετητές, όπως είδαμε παραπάνω, επιχειρηματολόγησαν υπέρ της θεατρικότητας και παραστατικότητας των έργων αυτών των δυο λυρικών ποιητών. Πιο συγκεκριμένα, παραλλήλισαν τις παραστάσεις των παρθενείων και ειδικότερα του εγκωμίου με πρωταγωνίστριες την Αγιδώ και την Αγησιχόρα με τις παραστάσεις των χορικών ωδών στο θέατρο. Κάτι ανάλογο παρατηρείται και με τους μεταγενέστερους διθυράμβους του Βακχυλίδη, οι οποίοι και ως προς τη δομή και ως προς τη μορφή του Χορού μας παραπέμπουν στα έργα των δραματικών ποιητών. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι και στις δυο περιπτώσεις η παρουσία του Χορού είναι καθοριστική και παρατηρείται ότι ουσιαστικά κάνει τα πρώτα του βήματα, προτού λάβει την τελική του δραματική μορφή στις τραγικές παραστάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ.

Τόσο το *Παρθένειο* του Αλκμάνα όσο και η συγκεκριμένη βακχυλίδεια ωδή θα μπορούσαν κάλλιστα να αναπαρασταθούν σε ένα θέατρο με κοινό, τοποθετώντας τα θεμέλια της απαρχής των δραματικών παραστάσεων. Κοινό τους σημείο θεωρείται η παρουσία του Χορού. Βασική διαφορά, ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά τα δυο έργα είναι η ταυτότητα των «δραματικών» προσώπων τους. Από τη μια πλευρά, ο Βακχυλίδης δραματοποιεί ένα μόνο επεισόδιο, το οποίο αποτελείται εξ ολοκλήρου από έναν διάλογο μεταξύ του βασιλιά Αιγέα και του αθηναϊκού λαού και τον τοποθετεί στο μυθικό παρελθόν. Από την άλλη πλευρά, ο Αλκμάν απομακρύνεται ολοσχερώς από το μυθικό παρελθόν του πρώτου μέρους του έργου του και τοποθετεί το «δράμα» του στο εορταστικό παρόν, στο hic et nunc κατονομάζοντας ένα- ένα τα μέλη του Χορού του, που είναι νέες Σπαρτιάτισσες. Συνεπώς, ο Χορός του *Παρθενείου* έχει «συγκεκριμένο πρόσωπο», αφού ο Αλκμάν ονοματίζει τα μέλη του ενώ ο Χορός του Βακχυλίδη κρύβεται πίσω από μια πιο γενική έννοια, αυτήν του αθηναϊκού λαού ως σύνολο. Στην περίπτωση του Βακχυλίδη, ο Αιγέας μέσω ενός βραχύχρονου διαλόγου καλείται από το λαό του να δώσει εκτενείς πληροφορίες για την άφιξη του άγνωστου άνδρα, που μόλις έφθασε στην πόλη των Αθηνών. Το *Παρθένειο* του Αλκμάνα, εν τούτοις, δεν παρουσιάζει διαλογική μορφή σε καμία περίπτωση. Ο δραματικός χαρακτήρας του χορικού λόγου τοποθετείται ως μια εικασία, η οποία αναφέρει ότι τα δέκα μέλη του Χορού ενδεχομένως και να συμμετέχουν και στο λόγο, ένα σε καθεμία από τις δέκα στροφές, από τις οποίες αποτελείται το ποίημα. Επιπλέον, στον βακχυλίδειο διθύραμβο

ενδεχομένως παρατηρείται ένας διαχωρισμός μεταξύ του κορυφαίου του Χορού που υποδύεται τον Αιγέα και των υπολοίπων μελών, των οποίων, όμως, δεν γνωρίζουμε τον αριθμό, αν και στην Αθήνα ο διθυραμβικός Χορός αποτελείτο από πενήντα μέλη. Σε μια άλλη περίπτωση, γίνεται αναφορά για την παρουσίαση δυο ημιχορίων, το ένα υποδύεται τον Αιγέα και το άλλο τους Αθηναίους πολίτες. Αντιθέτως, στο *Παρθένειο* δεν γίνεται σαφή διάκριση μεταξύ της κορυφαίας του Χορού και των υπολοίπων μελών, αφού το ρόλο αυτόν τον διεκδικούν δυο από τα πρόσωπα που ξεχωρίζουν μέσα στο άσμα, η Αγιδώ και η Αγησιχόρα. Επίσης, εδώ ο Χορός μιλάει εξ ονόματός του ποιητή, γεγονός που παρατηρείται στα μεταγενέστερα αττικά δράματα, ή κάποιες φορές και ολόκληρης της κοινότητας.[173]

Στην ωδή του Βακχυλίδη, η διάκριση της χορικής ταυτότητας και του χορικού ρόλου είναι αδιαμφισβήτητη. Ωστόσο, αδιευκρίνιστος παραμένει ο τρόπος εκτέλεσης της ωδής. Όποια, όμως, περίπτωση και αν πάρουμε η παρουσία χορικών προσωπείων φαίνεται να είναι ξεκάθαρη. Η παρουσία και ο ρόλος του βακχυλίδειου Χορού θυμίζει σε μεγαλύτερο βαθμό τον δραματικό Χορό απ' ότι του αλκμανικού Χορού.

Όσον αφορά, εν συνεχεία, τη δημιουργία του φασματικού χώρου φαίνεται να εντοπίζεται και στα δυο αυτά λυρικά έργα. Οι χορικοί ποιητές είτε καλούνται να συνθέσουν παρθένεια είτε διθυράμβους έχουν στόχο να καθοδηγήσουν τη φαντασία του κοινού τους, τρέποντας τον ορατό χώρο σε φασματικό. Το κοινό του Αλκμάνα καλείται να φανταστεί ένα Χορό που καθοδηγείται από περιστέρια ή άλογα ή από την άλλη πλευρά, να φανταστεί αστερισμούς στον έναστρο ουρανό που έχουν τη θέση του Χορού. Συνεπώς, το φασματικό πλαίσιο του αλκμανικού *Παρθενείου* παραπέμπει σε ένα παραμυθικό, καθώς και λατρευτικό πλαίσιο πέραν του θεατρικού του χαρακτήρα, γεγονός που, όπως είδαμε, έχει προβληματίσει αρκετούς μελετητές. Από την άλλη μεριά, το κοινό του Βακχυλίδη καλείται να τοποθετηθεί στο μακρινό παρελθόν και να φανταστεί μια σκηνή διαλόγου. Η παρουσία των χορικών προσωπείων σε κάθε περίπτωση αποτελεί απαραίτητο στοιχείο στα συγκεκριμένα έργα, προκειμένου να μπορέσει να μεταβεί το κοινό από την ορατή πραγματικότητα στο θεατρικό περιβάλλον και να ταξιδέψει εκεί οπού επιθυμεί κάθε φορά ο ποιητής.[174]

---

[173] Αθανασάκη (2009), 75.

[174] Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον συσχετισμό των δυο ωδών βλ. Αθανασάκη (2009), 73-78, 97-98.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ταυτότητα και η τελετουργία του χορικού λυρισμού κατά την κλασική περίοδο

1. Από τους διθυραμβικούς Χορούς στην εξέλιξη των δραματικών παραστάσεων

α. Η γέννηση της τραγωδίας και η εξέλιξη του Χορού

Σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η τραγωδία ήταν αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμών και προήλθε από προγενέστερες λυρικές φόρμες, όπως ήταν ο διθύραμβος. Επομένως, ήταν αποτέλεσμα προέκτασης μιας τελετουργικής πράξης:

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καί αὐτή καί ἡ κωμῳδία, και ἡ μέν ἀπό τῶν ἐξαρχόντων τόν διθύραμβον.[175]

Αφού λοιπόν υπήρξε αρχικά αυτοσχέδια και αυτή και η κωμωδία, και η μεν από των εξαρχόντων τον διθύραμβο (προήλθε).

(Ι. Συκουτρής)

Ο διθύραμβος, όρος άγνωστης προέλευσης, ενδεχομένως ανατολικής, πρωτοεμφανίστηκε σε κάποιο απόσπασμα του Αρχιλόχου από την Πάρο (απ.120 W) ως ένα ωραίο τραγούδι του Διονύσου, το οποίο απαιτεί οινοποσία:

ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλόν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθείς φρενάς.

Ξέρω διθύραμβο, όμορφο τραγούδι, ν' αρχινήσω για τον αφέντη Διόνυσο, αφού το νου μου ανάψω με το κρασί.

(Ηλ. Βουτιερίδης)

[175] Αριστ. *Ποιητ.* 1449a.

Ο διθύραμβος προϋπέθετε χορικό άσμα συνδεδεμένο αφενός με το θεό Διόνυσο και τη βακχεία που προκαλείται από τον οίνο και αφετέρου με τον ρόλο του ποιητή ως *ἐξάρχοντα*, δηλαδή να βρίσκεται πλαισιωμένος από ομάδα Χορού μεταμφιεσμένη σε σατύρους. Πολλοί αρχαίοι μελετητές είχαν συνδέσει τον διθύραμβο με τη γέννηση του θεού Διονύσου, όπως ο Πλάτων:

Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος.[176]

Η γέννηση του Διονύσου, νομίζω, ονομάζεται διθύραμβος.

Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι κάποιοι μελετητές, όπως ο Bowra, θεωρούν πως ο διθύραμβος ενδεχομένως και να υπήρχε και την εποχή του Ομήρου, μια και ο Διόνυσος μνημονεύεται στην Πύλο κατά τη μυκηναϊκή περίοδο και αργότερα κατά τους κλασσικούς χρόνους τελειοποιήθηκε μορφικά.[177] Στα τέλη του 6ου αι. αποκτά την τελική του μορφή με τις μουσικές μεταρρυθμίσεις του Λάσου του Ερμιονέα και με την προσθήκη διθυραμβικών αγώνων στη γιορτή των Μεγάλων Διονυσίων γύρω στο 509 ή 508 π.Χ.[178] Οι συμμετέχοντες των διθυραμβικών αγώνων ήταν ταυτόχρονα τραγουδιστές και χορευτές. Φορούσαν όλοι ίδια κοστούμια, αλλά δεν είχαν προσωπεία.

Οι διθυραμβικοί Χοροί σχηματίζονταν κυκλικά γι' αυτό το λόγο και ονομάζονταν κύκλιοι χοροί, εν αντιθέσει με τους Χορούς της δραματικής ποίησης, στους οποίους τα μέλη του Χορού σχημάτιζαν τετράγωνο σχήμα.[179] Οι *ἐξάρχοντες* ήταν εκείνοι, οι οποίοι ξεκινούσαν το τραγούδι και τοποθετούνται ήδη από την εποχή του Ομήρου με τα μοιρολόγια (Σ 51, 606, Ω 720). Σύμφωνα, ωστόσο, με τον Συκουτρή ο *ἐξάρχων* δεν συμπίπτει απόλυτα με τον κορυφαίο του Χορού, διότι ο κορυφαίος είναι περισσότερο αυτοτελής απέναντι στον υπόλοιπο Χορό. Ο *ἐξάρχων* λειτουργούσε, όπως ο μετέπειτα υποκριτής. Στην ουσία εξελίχθηκε, αλλάζοντας αμφίεση και μετατράπηκε σε υποκριτή.[180] Κατά τον Αριστοτέλη, στη *Ρητορική* του αναφέρει πως αρχικά ο ποιητής εκτελούσε χρέη και εξάρχοντα και ποιητή.[181] Αξίζει, ωστόσο, να τονιστεί ότι ο διθύραμβος από τον οποίο γεννήθηκε η τραγωδία δεν ταίριαζε με τον διθύραμβο του 5ου αι. π.Χ., ο οποίος αποκτά δραματικό πλέον χαρακτήρα και διαθέτει κορυφαίο και

[176] Πλάτ. *Νόμ*. 700Β.
[177] Bowra (1997), 26.
[178] Leski (2003), 49.
[179] Moretti (2007), 39.
[180] Συκουτρής (2011), 38.
[181] Αριστ. *Ρητορ*. 1403b23.

όχι εξάρχοντα.[182] Ο αρχικός διθύραμβος ενδεχομένως παρουσίαζε σε μεγάλο βαθμό κωμικά και σατυροειδή στοιχεία, όπως το μεταγενέστερο σατυρικό δράμα. Όσον αφορά, επίσης, τη λειτουργία του Χορού, ο Χορός της χορικής ποίησης φαίνεται να έχει περισσότερο τελετουργικό ρόλο απ' ότι παρουσιάζει ο Χορός του 5ου αι. π.Χ., όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα και παρακάτω. Στη δραματική ποίηση ο *ἐξαρχων*, δηλαδή ο συνομιλητής του Χορού ήταν σε θέση να ενσαρκώνει και ηρωικά πρόσωπα.[183] Η λέξη *αὐτοσχεδιαστική* πιθανώς να αναφέρεται σε οτιδήποτε εισάγεται στα πλαίσια μιας ομάδας ως προσθήκη ή παραλλαγή, ύστερα από τη στιγμιαία έμπνευση του ποιητή, όπως την χαρακτηρίζει ο μελετητής Χουρμουζιάδης.[184]

Η τραγωδία φαίνεται να αφομοίωσε όλα τα προγενέστερα είδη, παραδείγματος χάριν το μύθο και την αφήγηση από το έπος, τη μελωδία από τη λυρική ποίηση και τη ρυθμική ποικιλία και κίνηση από το χορικό άσμα. Εξάλλου, αξίζει να τονιστεί ότι και οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές άντλησαν ένα μεγάλο μέρος της θεματολογίας των δραμάτων τους από τον Τρωικό Κύκλο και τα Ομηρικά Έπη, μεταμορφώνοντας το προϋπάρχον μυθολογικό περιεχόμενο.[185]

Καθώς η τραγωδία βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα, πηγές αναφέρουν πως ο Ηρόδοτος στο έργο του μας πληροφορεί ότι οι «τραγικοί χοροί» είχαν κάποτε τραγουδήσει τις συμφορές του Αδράστου από τη Σικυώνα, έως ότου ο τύραννος Κλεισθένης τους εισήγαγε στη λατρεία του Διονύσου περίπου το 600-570 π.Χ.[186] Επίσης, ο Πρατίνας, ο πρώτος μεγάλος σατυρικός δραματουργός, μετακόμισε πιθανώς από τον Φλειούντα, που ήταν η γενέτειρά του, στην Αθήνα περίπου το 520 π.Χ. και συνέθεσε τραγωδίες.[187] Κατ' άλλους, η λέξη τραγωδία σημαίνει «ωδή του τράγου». Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, η τραγωδία προέρχεται από λαϊκές γιορτές, στις οποίες διεξάγονταν αγώνες χορού και τραγουδιού με έπαθλο έναν τράγο. Την ερμηνεία αυτήν τη συναντάμε και στο *Πάριο Μάρμαρο*, που συντάχθηκε το 264 π.Χ. Επίσης, κατά τον Ηρόδοτο, ο Αρίων από τη Μήθυμνα ήταν ο πρώτος, ο οποίος συνέθεσε και παρουσίασε προς τιμήν του Διονύσου έναν διθύραμβο στην Κόρινθο στην αυλή του τυράννου Πεισίστρατου:

---

[182] Herington (1985), 151-59.
[183] Συκουτρής (2011), 39.
[184] Χουρμουζιάδης (2010), 25-26.
[185] Σχετικά με την κυριαρχία του μύθου στην τραγωδία βλ. Τσαγγάλης (2008), 33-115.
[186] Ηρόδ. *Ίστορ.* V, 67.
[187] Sommerstein (2006), 20.

καί διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντα τε καί ὀνομάσαντα καί διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.[188]

και τον διθύραμβο πρώτος απ' όλους, όσο ξέρουμε, και σύνθεσε και ονόμασε και δίδαξε στην Κόρινθο.

(Δ. Ν. Μαρωνίτης)

Συνεπώς, αφού η τραγωδία έχει άμεση σχέση με τον διθύραμβο, συνέβαλε και αυτός στη γέννησή της. Ο Αρίων ανέθεσε στους κύκλιους χορούς του να εκτελούν ομαδικά άσματα, ως υπηρέτες της λατρείας του Διονύσου και οι χορευτές του ήταν μεταμφιεσμένοι σε σατύρους.[189] Εν τούτοις, από τις σωζόμενες τραγωδίες δεν λαμβάνουμε καμία πληροφορία για τράγους ούτε για σατύρους. Σύμφωνα με την Romilly, «η τραγωδία αποτελεί λογοτεχνικό είδος, όπως και το έπος, που έδωσε το έναυσμα για ανάμειξη χορικών ασμάτων με διαλόγους μεταξύ προσώπων που εμφανίζονται μεταμφιεσμένα και μιμούνται κάποια μυθική πράξη τοποθετημένη στο παρελθόν».[190]

Η τραγωδία, ωστόσο, κάνει το πρώτο της επίσημο ξεκίνημα την περίοδο μεταξύ του 536 έως 533 π.Χ., κατά την οποία ο Θέσπις για πρώτη φορά ανέλαβε την παραγωγή μιας τραγωδίας με σκοπό να παρουσιαστεί στη μεγάλη γιορτή των Διονυσίων. Ο Θέσπις σταμάτησε πια να τραγουδά μια ιστορία, όπως συνέβαινε έως τότε και άρχισε πλέον να την αναπαριστά. Εκείνη την περίοδο κυβερνούσε στην Αθήνα ο τύραννος Πεισίστρατος. Αξίζει να αναφερθεί ότι το όνομα του Πεισιστράτου ήταν, κατά μια έννοια, αλληλένδετο με τον θεό Διόνυσο, διότι ο ίδιος είχε υψώσει στους πρόποδες της Ακρόπολης ναό, αφιερωμένο στον Διόνυσο των Ελευθερών και επιπλέον, ήταν εκείνος που ίδρυσε τη γιορτή των *ἐν ἄστει Διονυσίων*, για να τιμήσει τον θεό.

Κατά συνέπεια, η αρχαία ελληνική τραγωδία είχε θρησκευτική προέλευση και σχετιζόταν σε μεγάλο βαθμό με τη λατρεία του θεού Διονύσου. Αρχικά, μόνο στις γιορτές αυτού του θεού άρχισαν να εκτελούνται οι τραγωδίες. Πιο συγκεκριμένα, η μεγάλη ευκαιρία δινόταν την περίοδο της άνοιξης, κατά την οποία διεξάγονταν τα *ἐν ἄστει Διονύσια*. Παραστάσεις, επίσης, αργότερα λάμβαναν χώρα και κατά τη διάρκεια

[188] Ηρόδ. *Ίστορ.* I, 23.
[189] Leski (2003), 54-55, 71-72.
[190] Romilly (1997), 20.

της γιορτής των *Ληναίων,* συνοδευόμενες από πομπές και θυσίες. Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου ήταν ο χώρος που γίνονταν οι παραστάσεις, στη μέση του οποίου βρισκόταν πάντοτε ένας βωμός για τον θεό, όπου εκεί αναπτυσσόταν ο Χορός και ένα λίθινο εδώλιο για τον ιερέα του θεού. Η παρουσία του Χορού φανέρωνε έναν έντονο θρησκευτικό λυρισμό. Η θέση που κατείχε ο Χορός του έδινε μια ανεξαρτησία σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα της διαδραματιζόμενης υπόθεσης του έργου. Ο ίδιος πλέον είναι σε θέση να συνομιλήσει με τους υποκριτές, να τους ενθαρρύνει , να τους συμβουλεύσει, να τους προκαλέσει φόβο ή και να τους απειλήσει. Κατά συνέπεια, ο Χορός αρχίζει πλέον να κατέχει τη δική του θέση στο χώρο της *ὀρχήστρας,* και να αναλαμβάνει το δικό του ξεχωριστό λυρικό κομμάτι της παράστασης. Ο ρόλος του ήταν λυρικός και τον διακατείχε μια ιερατική μιμική. Κατά κύριο λόγο, τραγουδούσε, χόρευε και επιδιδόταν σε αλλόκοτες κινήσεις. Υπήρχε, βέβαια, και ο κορυφαίος του Χορού, ο οποίος συνδιαλεγόταν με τους υποκριτές, αλλά σε γενικές γραμμές ο Χορός εκφραζόταν με το τραγούδι και τις χορευτικές του κινήσεις. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό και από το γεγονός ότι , ενώ οι υποκριτές χρησιμοποιούσαν ως μέτρο το ιαμβικό τρίμετρο ο Χορός έκανε χρήση μέτρα καθαρά λυρικά. Τις περισσότερες φορές χρησιμοποιούσε στίχους, που σχημάτιζαν συστήματα από ζεύγη στροφών, που εναλλάσσονταν σε μια διάταξη και πάντοτε συνοδεύονταν από χορευτικές φιγούρες.[191] Αξίζει να τονιστεί ότι η τραγωδία αποτελείτο από επεισόδια, τα οποία χωρίζονταν μεταξύ τους από τα λυρικά μέρη, τα οποία εκτελούσε ο Χορός τοποθετημένος στην ορχήστρα του θεάτρου. Υποκριτές και Χορός συνεπαίρνονταν από το ίδιο κύμα συγκίνησης και το είδος του αδόμενου διαλόγου, όπου μετείχαν από κοινού ονομαζόταν *κομμός*. Ο *κομμός* αποτελούσε θρηνητικό άσμα που έδινε την κορύφωση του πόνου και της θλίψης των ηθοποιών.[192] Ελάχιστες είναι οι τραγωδίες, οι οποίες δεν διαθέτουν επεισόδιο που να γυρίζει σε *κομμό*. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του γράφει σχετικά:

κομμός δέ θρῆνος κοινός χοροῦ καί ἀπό σκηνῆς.[193]

κομμός θρήνος κοινός μεταξύ χορού και ηθοποιών.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι τραγωδίες αποτελούσαν δημόσια θεάματα, τα οποία διοργάνωνε η πόλη- κράτος ή η τοπική κοινότητα και απευθύνονταν στον αθηναϊκό

[191] Romilly (1997), 20, 26-29.
[192] Σχετικά με την ερμηνεία του κομμού στην τραγωδία βλ. Συκουτρής (2011), 101-02.
[193] Αριστ. *Ποιητ.* 1452b.

λαό. Όπως έχει ήδη ειπωθεί, οι διθυραμβικοί και δραματικοί Χοροί αποτελούνταν από πενήντα μέλη. Συνεπώς, ένα μεγάλο μέρος πολιτών συμμετείχε στην ομάδα του Χορού. Πολλοί από τους θεατές είχαν συμμετάσχει και σε παραστάσεις που παρακολουθούσαν στο θέατρο. Οι θεατρικές παραστάσεις δεν απευθύνονταν μόνο σε ένα υψηλά καλλιεργημένο κοινό, αλλά και σε απλούς καθημερινούς ανθρώπους που επιθυμούσαν να ψυχαγωγηθούν και να διασκεδάσουν κατά την περίοδο που διεξάγονταν οι δυο μεγάλες γιορτές των *Διονυσίων* και των *Ληναίων*. Οι δραματικές παραστάσεις, αρχικά λάμβαναν χώρα μόνο στα *ἐν ἄστει Διονύσια* και περίπου το 553 π.Χ. εντάχθηκαν πλέον επίσημα στο πρόγραμμα των εορταστικών εκδηλώσεων.[194]

β. Η διαμόρφωση του δραματικού Χορού

Αρχικά, ο Χορός αποτελούσε το πιο σημαντικό στοιχείο της τραγωδίας και η παρουσία του θεωρείτο άκρως απαραίτητη. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα χορικά μέρη χρησιμοποιείτο η δωρική διάλεκτος, η οποία υπήρχε στα λυρικά ποιήματα και η παρουσία κάποιων συγκεκριμένων λέξεων- φράσεων, ύμνων και προσευχών θυμίζει σε μεγάλο βαθμό την ομηρική ποίηση.[195] Θα μπορούσε εύλογα να ειπωθεί ότι σε γενικές γραμμές τα χορικά της τραγωδίας έχουν προέλθει σε μεγάλο βαθμό από το δραματικό λυρισμό του Πινδάρου και του Βακχυλίδη. Οι κραυγές, η άμεση επανάληψη των λέξεων, τα αλυσιδωτά επίθετα μέσω του ασύνδετου σχήματος, η δομή των στίχων, καθώς και η σχέση μεταξύ των μελών του Χορού μας θυμίζουν τους παιάνες, τους ύμνους και τους διθυράμβους.[196]

Κατά την προετοιμασία μιας δραματικής παράστασης, δυο από τους πιο σημαντικούς άρχοντες της πόλης είχαν την υποχρέωση να ορίσουν τους χορηγούς, δηλαδή πλούσιους πολίτες, οι οποίοι θα αναλάμβαναν με δικά τους έξοδα τη διεξαγωγή της παράστασης. Οι χορηγοί επέλεγαν τα μέλη του Χορού και αναλάμβαναν πλήρως τα έξοδα της συντήρησής τους. Οι άρχοντες, εκτός από τους χορηγούς των παραστάσεων επέλεγαν και τον ποιητή, ο οποίος ήταν παράλληλα και χοροδιδάσκαλος. Αντίστοιχα, συνέβαινε και στα χορικά παρθένεια, αλλά και στους διθυράμβους. Η

[194] Sommerstein (2006), 25-28.
[195] Battezzato (2009), 149.
[196] Hutchinson (2001), 429.

εκπαίδευση του Χορού αποτελούσε την απαραίτητη προϋπόθεση για την έναρξη μιας τραγωδίας. Πολλοί, εξάλλου είναι και οι τίτλοι τραγωδιών, που μας αποδεικνύουν τη σπουδαιότητα που κατείχε ο ρόλος του Χορού. Πολλές τραγωδίες, όπως βέβαια και κωμωδίες, έπαιρναν το όνομά τους από το ρόλο που είχε ανατεθεί στον Χορό, όπως στα έργα του Αισχύλου, οι *Πέρσαι*, οι *Ἱκέτιδες*, οι *Χοηφόροι* και οι *Εὐμενίδες*, αλλά και αργότερα παρατηρείται το ίδιο και στις τραγωδίες του Σοφοκλή, όπως ήταν οι *Τραχίνιαι* και του Ευριπίδη, όπως ήταν οι *Φίνισσαι* και οι *Βάκχαι*. Αυτό μας δείχνει τον εξέχοντα ρόλο που κατείχε στη ροή του τραγικού έργου ο Χορός από την αρχή της εμφάνισης της τραγωδίας έως το τέλος της. Παρίστανε, κατά κόρον, πρόσωπα που η τύχη τους ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τους ήρωες του έργου και τα λυρικά τους μέρη καταλάμβαναν ένα σημαντικό κομμάτι της παράστασης.[197]

Ο Χορός, αφού έπαιρνε τη θέση του στην ορχήστρα, παρέμενε εκεί καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, αν και κάποιες φορές ενδεχομένως και να αποχωρούσε για να επιστρέψει λίγο αργότερα. Ο Χορός επηρεαζόταν άμεσα από τις πράξεις των πρωταγωνιστών, αλλά ο ίδιος δεν μπορούσε να επηρεάσει τις εξελίξεις της πλοκής του έργου παρά μόνο να συμπαρασταθεί ή να φέρει την αντίρρησή του στις πράξεις των ηρώων. Ο Χορός, αρχικά, αποτελείτο από πενήντα μέλη, τα οποία όμως εν συνεχεία μειώθηκαν ριζικά. Συνοδευόταν, επίσης, από έναν αυλητή και τα μέλη του σχημάτιζαν ορθογώνιους σχηματισμούς και τραγουδούσαν όλα μαζί. Ο κορυφαίος του Χορού ήταν υπεύθυνος για την καθοδήγηση των μελών του κατά τη διάρκεια της παράστασης. Πολλές φορές συμμετείχε και σε διαλόγους με τους υποκριτές, αλλά ποτέ δεν του είχε δοθεί κάποιος μονόλογος. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι σε κάποιες περιπτώσεις υπήρχε και η παρουσία δυο ημιχορίων, δηλαδή δυο διαφορετικών ομάδων Χορού, που ανταγωνίζονταν η μία την άλλη.[198]

Αξίζει να τονιστεί ότι και τα μέλη του Χορού, όπως και οι υποκριτές, φορούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης μάσκες και ανάλογα κοστούμια. Δεν διέθεταν, βέβαια, την πολυτέλεια των κοστουμιών των υποκριτών. Η εμφάνιση του Χορού γενικά ποίκιλλε ανάλογα με την υπόθεση του έργου, την ηλικία, το φύλο και την εθνικότητά του, παραδείγματος χάριν οι ηλικιωμένοι κρατούσαν πάντοτε κάποιο ραβδί ή οι γυναίκες που ήθελαν να δείξουν το πένθος τους ήταν ντυμένες στα μαύρα και τα μαλλιά τους στις μάσκες ήταν κομμένα κοντά. Άλλα μέλη Χορού πιο ασυνήθιστα ήταν

[197] Romilly (1997), 30-31.
[198] Sommerstein (2006), 36-38.

για παράδειγμα, οι κόρες του Δαναού, οι οποίες φορούσαν περίεργα «ξενόφερτα» ρούχα και καπέλα. Επίσης, τα μέλη του Χορού των Βακχών ήταν ενδεδυμένα με δέρματα ελαφιού και κρατούσαν ραβδιά σκεπασμένα με κισσό ή των Ερινύων, είχαν φίδια στα μαλλιά τους. Χαρακτηριστικό, ωστόσο, στοιχείο της τραγωδίας ήταν, ότι όποια και αν ήταν η εμφάνιση του Χορού, πάντοτε ήταν η ίδια για όλα τα μέλη του, ανεξαρτήτως από τον αριθμό τους.[199]

Σε αυτό το σημείο αξίζει να προστεθεί ότι στην αρχή οι ρόλοι τόσο του Χορού όσο και των υποκριτών ενσαρκώνονταν αποκλειστικά από άνδρες και οι χαρακτήρες ήταν αντρικοί. Ο πρώτος τραγικός που εισήγαγε γυναικείους ρόλους και Χορό αποτελούμενο από γυναίκες ήταν ο Φρύνιχος. Οι ηθοποιοί και τα μέλη του Χορού φορούσαν κορμάκια και από πάνω τα κατάλληλα κοστούμια τους, που ταίριαζαν στο ρόλο που υποδύονταν κάθε φορά. Στις περιπτώσεις που υποδύονταν γυναικείους ρόλους φορούσαν κορμάκια πιο ενισχυμένα, όπως μας είναι γνωστό και από τις απεικονίσεις επάνω σε αγγεία. Εξάλλου, αξίζει να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι οι γυναίκες αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της δραματικής ποίησης είτε ως μέλη του Χορού είτε ως χαρακτήρες πρωταγωνιστικών ή δευτερευόντων ρόλων.[200] Επιπλέον, τα προσωπεία τόσο των υποκριτών όσο και των μελών του Χορού κάλυπταν το μεγαλύτερο μέρος των προσώπων τους, καθώς και τα μαλλιά τους. Τα προσωπεία ήταν εξάλλου αυτά που έδιναν πληροφορίες στο κοινό για το γένος, την ηλικία και την κοινωνική θέση των προσώπων του έργου.[201]

Κατά βάση, ο Χορός αποτελούσε ένα σύνολο, το οποίο ήταν καλά ασκημένο και διδαγμένο στο να απαγγέλλει, να τραγουδά και να χορεύει σαν ένας άνθρωπος, αφού οι πανομοιότυπες μάσκες τους κάλυπταν τα διαφορετικά πρόσωπά τους. Ο Χουρμουζιάδης αναφέρει σχετικά ότι «ο Χορός λειτουργούσε κατά τη διάρκεια του δράματος ως ένα συμπαγές μονοπρόσωπο σύνολο».[202] Ύστερα από την πρώτη σκηνή της παράστασης, εμφανιζόταν συνήθως ο Χορός στην σκηνή, αφού πρώτα έκανε την εμφάνισή του ο αυλητής του, που ήταν ο μοναδικός που δεν φορούσε μάσκα και έπαιρνε θέση κοντά στο βωμό, στο κέντρο της ορχήστρας. Ο Χορός έμπαινε στην σκηνή με ρυθμικές κινήσεις, καθώς οι πρώτοι τους στίχοι είχαν ρυθμό βηματισμού, οι λεγόμενοι ανάπαιστοι. Συνήθως, τα μέλη ήταν τοποθετημένα σε τρεις πεντάδες, όμως

[199] Baldry (1992), 91.
[200] Σχετικά το ρόλο των γυναικών στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία βλ. Παπαδοπούλου (2008), 149.
[201] Sommerstein (2006), 40-43.
[202] Χουρμουζιάδης (2010), 43.

κάποιες φορές μπορούσε και να παραβιαστεί η τάξη και η ρυθμική κίνηση, όπως στο Χορό των καταδιωκόμενων Ερινύων στις *Εὐμενίδες* και στο Χορό των γερόντων στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῶ*, οι οποίοι μπήκαν στην σκηνή διασκορπισμένοι εδώ και εκεί ή στο χορό των Ωκεανίδων στον *Προμηθέα Δεσμώτη* που μπήκαν στην σκηνή πάνω σε μια υποτιθέμενη φτερωτή άμαξα. Επομένως, η εμφάνισή του παρατηρείται ότι διέθετε μια ποικιλία ανάλογα με την υπόθεση του έργου. Ο Χορός, κατά γενική ομολογία, πέραν ελαχίστων εξαιρέσεων, παρέμενε στο χώρο της ορχήστρας. Όταν έπρεπε να αποχωρήσει, αποχωρούσε με ρυθμικό βηματισμό, τραγουδώντας μερικούς ανάπαιστους στο τέλος.[203] Υπήρχε, βέβαια, ποικιλία και ως προς τη μετρική των χορικών μερών. Υπήρχαν περιπτώσεις μέτρων, όπως ήταν οι *δόχμιοι*, που ήταν κατάλληλοι για την έκφραση έντονων συγκινησιακών σκηνών.[204] Τα χορικά άσματα ήταν τις περισσότερες φορές στροφικά, αποτελούνταν από ζεύγη στροφών, που το κάθε ζεύγος περιλάμβανε τη στροφή και την αντιστροφή και βρίσκονταν σε αντιστοιχία με τη μουσική και τη χορογραφία. Το πρώτο χορικό άσμα ήταν η *Πάροδος* και ακολουθούσαν ύστερα τα *Στάσιμα*, τα οποία εναλλάσσονταν με τα διαλογικά μέρη του έργου, δηλαδή τα *Επεισόδια*.[205] Οι *Πάροδοι* και τα *Στάσιμα* σήμαιναν ουσιαστικά την έξοδο ενός ή περισσότερων υποκριτών από την σκηνή και μετά το τέλος αυτών των μερών εισέρχονταν πάλι επί σκηνής με την έναρξη των επεισοδίων.[206] Επιπλέον, παρατηρείται ότι τα περισσότερα στάσιμα αποτελούν «μυθολογικά παραδείγματα». Τα «μυθολογικά παραδείγματα» των τραγωδιών είναι μικρότερα σε έκταση από τις διθυραμβικές διηγήσεις και έχουν πάντοτε άμεση σχέση με την πλοκή των εκάστοτε δραμάτων.[207]

[203] Baldry (1992), 91-93.
[204] Battezzato (2009), 158.
[205] Sommerstein (2006), 42-43.
[206] Battezzato (2009), 151.
[207] Battezzato (2009), 164.

γ. Ο ρόλος του δραματικού Χορού και η σκηνική του παρουσία

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του τονίζει τη σπουδαιότητα που κατείχε ο ρόλος του Χορού μέσα σε μια παράσταση και θεωρεί πως θα έπρεπε να συμμετέχει όπως ο ηθοποιός και να αποτελεί συστατικό της όλης σύνθεσης και δράσης του έργου:

και τόν χορόν δε ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καί μόριον εἶναι τοῦ ὅλου[208]

Και το Χορό είναι ανάγκη να τον θεωρούμε ως έναν ακόμα υποκριτή και μέρος του συνόλου.

Υπήρχαν, εξάλλου, περιπτώσεις που ο Χορός κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια παράσταση, όπως στις *Ἱκέτιδες* του Αισχύλου, όπου η τύχη του Χορού των Δαναΐδων αποτελεί το κεντρικό θέμα της τραγωδίας ή ο ρόλος του Χορού των Ἐρινύων στις *Εὐμενίδες* που καταδιώκουν τον κεντρικό ήρωα που είναι ο Ορέστης.[209]

Στην αρχή της εμφάνισης της τραγωδίας, ο ρόλος του Χορού γίνεται καθαρά δραματικός, στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τους έως τότε διθυραμβικούς Χορούς. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό και από την αλλαγή της εμφάνισής του, δηλαδή από τα κοστούμια και τις μάσκες του. Ο Χορός συμμετέχει και αποκτά θέση στα δρώμενα της παράστασης με το κεντρικό του πρόσωπο, που είναι ο Κορυφαίος του, δηλαδή ο προεξάρχοντας του Χορού. Η επαφή των ηθοποιών με το Χορό επιτυγχάνεται μέσω του προεξάρχοντος του Χορού, ο οποίος στα περισσότερα έργα απαγγέλλει εκτενείς στίχους και συμμετέχει σε αρκετούς διαλόγους. Την εποχή, μάλιστα, που υπήρχε μόνο ένας υποκριτής, που ήταν ο ποιητής- ο διάλογος γινόταν μεταξύ αυτού και του προεξάρχοντος του Χορού. Από κει βγήκε και ο όρος *ὑποκριτής*, δηλαδή «*ἀποκριτής*» αυτός που απαντούσε στα ερωτήματα που του έθετε ο Χορός. Οι υποκριτές, ακόμα και όταν αυξήθηκε ο αριθμός τους, εξακολουθούσαν να είναι άμεσα συνδεδεμένοι και εξαρτημένοι από τον προεξάρχοντα του Χορού και όταν εμφανίζονταν στην σκηνή απαντούσαν πάντοτε στις ερωτήσεις του, προσπαθώντας να αμβλύνουν το φόβο και την ανησυχία του για τα διαδραματιζόμενα. [210] Σε σωζόμενα έργα μεταγενέστερων περιόδων, ο ρόλος του προεξάρχοντος του Χορού άρχιζε σταδιακά να υποχωρεί και να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση σε άλλα χορικά κομμάτια, όπως ήταν οι *κομμοί:*

---

[208] Αριστ. *Ποιητ.* 1456a 257.
[209] Χουρμουζιάδης (2010), 35.
[210] Baldry (1992), 93.

Νῦν δ' ἤδη 'γώ καὐτός θεσμῶν ἔξω φέρομαι τάδ' ὁρῶν, ἴσχειν δ' οὐκέτι πηγάς δύναμαι δακρύων, τόν παγκοίταν ὅθ' ὁρῶ θάλαμον τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν.....(*Ἀντιγ.* στ. 801-82)

Τώρα κι εγώ τις αρχές μου προδίδω ετούτα βλέποντας κι ούτε δύναμαι τις πηγές των δακρύων να φράξω, σα θωρώ την Αντιγόνη να πορεύεται στων ανθρώπων το κοινό κοιμητήρι…..

(Κ. Χ. Μύρης)

Επίσης, αρκετοί σχολιαστές έχουν αναφερθεί και στο *ἀμοιβαῖον* ή *ἀμοιβαῖα*, δηλαδή στους λυρικούς διαλόγους ανάμεσα στα μέλη του Χορού. Αργότερα, δόθηκε και ο όρος *ἐπιρρηματικοί διάλογοι*, διάλογοι δηλαδή που περιέχουν λυρικά άσματα ή αλλιώς τραγούδια. Τέτοιου είδους διάλογοι συναντώνται σε έργα του Αισχύλου, όπως στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας* (στ. 202-44) αλλά και στους άλλους δυο τραγικούς ποιητές, παραδείγματος χάριν στον *Ἡρακλῆ* (στ. 1185-87) και στις *Φοίνισσαι* (στ. 145-46) του Ευριπίδη.[211]

Ο Χορός, όπως προαναφέρθηκε, κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια της παράστασης βρισκόταν τοποθετημένος στην περιοχή της ορχήστρας του θεάτρου. Κατά τη διάρκεια, όμως, των διαλογικών μερών των ηθοποιών μας είναι σχεδόν άγνωστο τι έκανε ο Χορός. Ενδεχομένως, διατηρούσε τον σχηματισμό του σε τρεις πεντάδες, στρεφόμενος προς το μέρος των υποκριτών, τους οποίους άκουγε προσεκτικά και γυρνούσε προς τους θεατές μόνο όταν έπρεπε να τραγουδήσει τα χορικά του μέρη. Βέβαια, κάτι τέτοιο γίνεται πολύ πιο πιστευτό για τις παραστάσεις της ελληνιστικής περιόδου παρά για τις παραστάσεις των κλασσικών χρόνων του 5ου αι. π.Χ. Όσον αφορά το ρόλο και τη θέση του κατά τον 5ο αι. οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Χορός επιδιδόταν σε κάποιες χορευτικές φιγούρες κατά τη διάρκεια εκτέλεσης των διαλόγων των υποκριτών. Η συγχρονισμένη κίνηση των χεριών, των ποδιών και της κεφαλής των μελών του Χορού πιθανώς εξυπηρετούσε στην καλύτερη κατανόηση των διαλογικών μερών των ηθοποιών από το κοινό. Κινήσεις που μας θυμίζουν τους σημερινούς ελληνικούς χορούς. [212]

Τα μέλη του Χορού με τους ηθοποιούς, αν και βρίσκονται όλοι μαζί στην εξέλιξη του έργου, παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους, όπως ήταν η

[211] Battezzato (2009), 152-53.
[212] Baldry (1992), 95-97.

χορηγία, η εκπαίδευση και ο χώρος τοποθέτησής τους εντός του θεάτρου. Ο Χορός είχε δικό του χορηγό, που φρόντιζε τα έξοδα της συντήρησης και της εκπαίδευσής του ενώ για τους υποκριτές μεριμνούσε το κράτος. Επίσης, ο Χορός διέθετε τον δικό του χοροδιδάσκαλο, ο οποίος δεν είχε σχέση με την εκπαίδευση των υποκριτών. Τέλος, η θέση τους μέσα στο θέατρο ήταν διαφορετική, ο μεν Χορός καταλάμβανε το χώρο της ορχήστρας, οι δε ηθοποιοί το χώρο δίπλα στην σκηνή. Αυτό από μόνο τους διαχώριζε ριζικά τους ρόλους τους κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Ο ρόλος του Χορού θεωρείτο πολύ πιο οικείος προς τους θεατές απ' ότι ήταν ο ρόλος των ηθοποιών. Ο Χορός, όποια και αν ήταν η τύχη των ηρώων του έργου, έπρεπε να σταθεί σαν «βράχος» στην σκηνή έως το τέλος της παράστασης. Η θέση που κατείχε ο Χορός στην ορχήστρα του θεάτρου του έδινε το προνόμιο να μπορεί να επικοινωνήσει και με τους ηθοποιούς και με το κοινό. Το κοινό εξάλλου ένιωθε πιο κοντά του τα πρόσωπα των ταπεινών γερόντων ή των θεραπαινίδων απ' ότι τα πρόσωπα των ηρώων. Συναισθήματα, όπως ο φόβος, η αγωνία και η ανησυχία ήταν αρκετά οικεία στον αθηναϊκό λαό εκείνη την περίοδο.

Σχετικά με τη μουσική του τραγουδιού του Χορού, γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι συνδυάζονταν μετρικά σχήματα, τα οποία ήταν εναρμονισμένα σε ένα σύνθετο σύνολο ανθρώπων. Ο ποιητής, ο οποίος ήταν ταυτόχρονα και συνθέτης, προσάρμοζε το τραγούδι στη μουσική, που αντιστοιχούσε στους μακρούς ή βραχείς ρυθμούς των λέξεων. Ο ρόλος του αυλητή ήταν συνοδευτικός. Το τραγούδι ήταν ομαδικό και η αρμονία με την σημερινή έννοια του όρου δεν υφίσταται. Από τη μετρική ανάλυση των ωδών μπορούμε να καταλάβουμε και να κρίνουμε το βαθμό των αργών ή γρήγορων χορευτικών κινήσεων των μελών. Σύμφωνα με έναν αρχαίο σχολιαστή, ο Χορός, όταν τραγουδούσε την πρώτη από τις δυο στροφές, έκανε κίνηση προς τα δεξιά (*στροφή*) και όταν τραγουδούσε τη δεύτερη (*ἀντιστροφή*) επανερχόταν στην αρχική του θέση, ενώ κατά τη διάρκεια μιας επιπρόσθετης στροφής (*ἐπωδός*) παρέμενε ακίνητος. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Χορός κάποιες φορές σταματούσε να τραγουδάει και ξεκινούσε να «ψαλμωδεί». Αυτό το σημείο ονομαζόταν *παρακαταλογή*.[213] Εν τούτοις, μας είναι άγνωστες σε μεγάλο βαθμό

[213] Battezzato (2009), 150-51.

οι κινήσεις και οι χειρονομίες των μελών κατά τη διάρκεια των κινήσεών τους, όπως και οι σωματικές τους εκφράσεις σε στιγμές χαράς, συγκίνησης και λύπης.[214]

δ. Η συγκρότηση και η λειτουργία του τραγικού Χορού

Η συγκρότηση του Χορού σε μια παράσταση ήταν πολύ σημαντική και ουσιώδη. Το ομαδικό στοιχείο κυριαρχούσε και στα προγενέστερα ποιητικά είδη, δηλαδή στο έπος και στα χορικά άσματα του 6ου αι. Παραδείγματος χάριν, στην *Ιλιάδα* πέρα από τα κατορθώματα των ηρώων δεσπόζουν στο έπος και οι ομάδες των ανωνύμων πολεμιστών που μάχονται δίπλα τους, ως περιθωριοποιημένες παρουσίες, βέβαια, αλλά σημαντικές για τη ροή της εξέλιξης των γεγονότων. Αντίστοιχα, παρατηρείται να συμβαίνει και με την πλοκή των μύθων της τραγωδίας. Πέρα από τη σημαντική παρουσία και δράση των ηρώων, εξίσου σημαντική είναι και η παρουσία μιας άμορφης περιθωριοποιημένης ομάδας, που αποτελείται από το Χορό και χωρίς αυτήν δεν είναι δυνατό να εξελιχθούν τα γεγονότα του έργου. Αξίζει να σταθούμε στις πολυπρόσωπες ταραχώδεις οικογένειες του οίκου των Λαβδακιδών και των Ατρειδών, οι οποίες ήταν ιδιαίτερα προσφιλείς στην τραγική θεματολογία. Γεγονότα, όπως η αιμομιξία του Οιδίποδα από τον οίκο των Λαβδακιδών και η μητροκτονία του Ορέστη από τον οίκο των Ατρειδών εξελίσσονται στην τραγωδία μπροστά στα μάτια μιας ομάδας Χορού, που παρακολουθούσε διαρκώς τα γεγονότα. Αυτή η άμορφη και περιθωριοποιημένη, όμως, ομάδα Χορού έπρεπε να έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και να συγκροτείται επί σκηνής με συγκεκριμένο τρόπο.[215]

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, τις περισσότερες φορές ο Χορός αποτελείτο από γέροντες ή γυναίκες. Ωστόσο, υπήρχαν και περιπτώσεις που συγκροτείτο από ομάδες νεαρών ανδρών, όπως στον *Αΐαντα* και στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η συγκρότηση του Χορού έπρεπε να διαθέτει πάντοτε παρεμφερή χαρακτηριστικά, τα οποία θα τον παρουσίαζαν μεν επιφανειακά περιθωριοποιημένο, αλλά στην ουσία με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο θα δήλωνε την παρουσία του σε κάθε τραγικό περιστατικό. Ο Χορός, μολονότι συμβούλευε, εξέφραζε τις φοβίες και τις ανησυχίες του, καθώς και τη χαρά και τη συγκίνησή του εκεί που πίστευε, δεν

[214] Baldry (1992), 93-99.
[215] Χουρμουζιάδης (2010), 35-36.

μπορούσε σε καμία περίπτωση να επέμβει στην εξέλιξη των γεγονότων.[216] Γι' αυτό το λόγο, έπρεπε σε κάθε ρόλο του να του λείπουν η ενεργητικότητα, το ψυχικό σθένος και η φυσική δύναμη. Χαρακτηριστική είναι αυτή η αδυναμία του σε τραγωδίες, όπως στη *Μήδεια* και στον *Ἀγαμέμνονα*, όπου ο Χορός των γυναικών ή των γερόντων αντίστοιχα, γεμάτος αποτροπιασμό και φόβο θέλει να σταματήσει τις ανόσιες πράξεις που συμβαίνουν- τους φόνους των παιδιών από τη Μήδεια και του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα, αλλά κάτι τέτοιο στέκεται αδύνατο. Έτσι, βρίσκεται καθηλωμένος και ανίσχυρος να παρακολουθεί τα τραγικά αυτά συμβάντα.

Ο Χορός, επίσης, έπρεπε να μη διαθέτει κανένα κύρος και να προέρχεται από κάποια χαμηλή κοινωνική τάξη.[217] Εξάλλου, οι χαμηλές κοινωνικές τάξεις στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. δεν μπορούσαν να επηρεάσουν τα γεγονότα της πόλης, αφού αποτελούσαν περιθωριοποιημένες ομάδες. Κάτι αντίστοιχο, συνέβαινε και με το Χορό των δραματικών παραστάσεων, μπορούσε μεν να συμβουλεύσει και να εκφραστεί ως ένα βαθμό, αλλά όχι να επέμβει και να επηρεάσει τους πρωταγωνιστές. Φερειπείν, οι γέροντες στην τραγωδία της *Ἀντιγόνης* του Σοφοκλή στέκονται ανίσχυροι μπροστά στις αποφάσεις του Κρέοντα και τολμούν για λίγο μόνο να υψώσουν τη φωνή τους ύστερα από τους προοιονισμούς του Τειρεσία.

Τέλος, ο Χορός έπρεπε να συγκροτείται με μια παθητική στάση στην σκηνή. Στεκόταν ως ένας παθητικός παρατηρητής των γεγονότων, που στόχο είχε να προκαλέσει τη συγκίνηση και το δέος των θεατών ως καλός «αφηγητής» των λυρικών του μερών. Είτε συγκροτείτο από μια ομάδα ταπεινών γερόντων είτε λαϊκών γυναικών είτε απλών στρατιωτών έπρεπε να διαθέτει ευαισθησία, πείρα και σοφία. Ενδεχομένως σε μεγαλύτερο βαθμό και από τα ηγεμονικά πρόσωπα μιας παράστασης και αυτό συνέβαινε γιατί η ομάδα του Χορού με την ενόραση και τη σοφία του θα στεκόταν αρωγός στην ερμηνεία των γεγονότων από το κοινό. Το ίδιο παρατηρείται ότι ίσχυε και στους πρωταγωνιστικούς Χορούς, που αναφέρθηκαν παραπάνω και αποτελούνταν από κάποιες θεότητες, όπως οι Ερινύες στις *Εὐμενίδες* και οι Δαναΐδες στις *Ἱκέτιδες*.[218]

Σημαντική ήταν η συμβολή του Χορού και ως προς το τοπικό περιβάλλον που διεξάγονταν τα γεγονότα της παράστασης. Μπορεί να ήταν μια πόλη με τα περίχωρά της ή ενδεχομένως κάποιο στρατόπεδο, όπως συμβαίνει στον *Αἴαντα* ή ακόμη και

[216] Battezzato (2009), 154.
[217] Battezzato (2009), 156-57.
[218] Χουρμουζιάδης (2010), 36-37, 40-42.

κάποια ερημιά, όπως στον *Φιλοκτήτη*, όπου ο ήρωας βρίσκεται στον έρημο τόπο της Λήμνου και όλα διαδραματίζονταν σε μια σπηλιά ή επίσης στην *Ήλέκτρα* του Ευριπίδη, στην οποία η ηρωίδα βρισκόταν σε ένα αγροτόσπιτο. Ο Χορός, λοιπόν, μεταφέρεται σε αυτόν τον τόπο και μέσω κάποιων αναχρονισμών πληροφορεί τους θεατές για το πώς βρέθηκαν οι ήρωες εκεί, καθώς και από πού προέρχονται. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα, προσπαθώντας να βοηθήσει στην όσο το δυνατόν καλύτερη πρόσληψη του έργου από τους θεατές. Δίνει όλες τις κατάλληλες λεπτομέρειες στους θεατές για τον τόπο δράσης, τις μεταξύ των ηρώων σχέσεις, γεγονότα του παρελθόντος που έχουν σχέση με τον μύθο της εκάστοτε παράστασης και γενικά στόχο έχει να οικειοποιήσει όσο το δυνατόν περισσότερα τα συμβάντα της παράστασης με το κοινό, ώστε να το αφομοιώσουν επαρκώς και να φέρουν στο νου τους τα δικά τους βιώματα.[219]

2. Ο Αισχύλος και η έντονη δραματικότητα του Χορού

α. Ο Αισχύλος και η συμβολή του στην εξέλιξη του Χορού

Ο Αισχύλος, ο πρεσβύτερος των τραγικών ποιητών κέρδισε την πρώτη του νίκη σε δραματικούς αγώνες το 484 π.Χ. με την τριλογία *Δαναΐδες*. Έμεινε γνωστός για τις τριλογίες του, οι οποίες αποτελούσαν στοιχείο της δραματικής του τέχνης. Οι τριλογίες του πραγματεύονταν διαδοχικά στάδια του ίδιου μύθου μαζί με ένα σατυρικό δράμα, το οποίο είχε συνάφεια με τους μύθους των τραγωδιών.[220] Ο Αισχύλος εξέλιξε τις δραματικές παραστάσεις τόσο στο επίπεδο των υποκριτών όσο και στο επίπεδο του Χορού. Ο ίδιος υπήρξε μουσικοσυνθέτης, χορογράφος, ποιητής, διδάσκαλος, καθώς και επιβλέπων της παράστασης. Ως ποιητής και δραματουργός ταυτόχρονα δημιούργησε θεατρικές παραστάσεις που «από την αρχή ως το τέλος τους, αποτελούσαν προϊόν μιας μοναδικής φαντασίας που μπορούσε να εξουσιάσει τα πάντα», όπως αναφέρει και ο Herington, που υπήρξε ένας από τους μελετητές του.[221]

[219] Χουρμουζιάδης (2010), 38-39.
[220] Easterling- Knox (2010), 376.
[221] Herington (1988), 45.

Την εποχή των αισχύλειων τραγωδιών η ορχήστρα του θεάτρου θεωρείτο το πιο σημαντικό σημείο της παράστασης. Ο Χορός περιορίζεται και τα μέλη του από πενήντα γίνονται δώδεκα, δείχνοντας μια καινοτόμο εξέλιξη στον έως τότε ρόλο τους. Σύμφωνα με την Romilly, «τα χορικά μέρη στον Αισχύλο παρουσίαζαν μεγαλύτερη έκταση, ευρύτητα και πολυπλοκότητα.»[222] Επομένως, παρόλο που ο αριθμός των μελών του μειώνεται, ο ρόλος του αρχίζει να διευρύνεται σημαντικά. Αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο και η υποτιθέμενη κριτική του Ευριπίδη στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη για τους ιδιαίτερα εκτενείς στίχους των χορικών του Αισχύλου:

Ὁ δέ χορός γ' ἤρειδεν ὁρμαθούς ἄν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν. οἱ δ' ἐσίγων.[223]

Και ο Χορός του τέσσερις αρμαθιές τραγούδι σου αράδιαζε και αυτοί σιωπούσαν.

Αυτή, ωστόσο, η έκταση των λυρικών μερών των έργων του ποιητή προσέδιδε μια μεγαλοπρέπεια, η οποία παρατηρείται ότι άρχισε να εξασθενεί σιγά-σιγά στα έργα των επόμενων δραματικών ποιητών.

Οι παραστάσεις του Αισχύλου διακρίνονται από μια σειρά καινοτομιών, όσον αφορά τα χορικά μέρη των έργων του. Οι χορευτικές κινήσεις του Χορού διακατέχονταν από έναν ομαδικό επεξεργασμένο έλεγχο άρτια συγχρονισμένο με τη στιχουργία των λυρικών μερών του. Στον Αισχύλο, τα χορικά περιλάμβαναν δυο, τρία ή και τέσσερα στροφικά ζεύγη, τα οποία περιπλέκονταν σε στροφές, αντιστροφές και επωδούς σε αντιστοιχία με τα συναισθήματα και τις σκέψεις του Χορού. Ο Χορός χαρακτηρίζεται από ένα έντονο πάθος, το οποίο όμως είναι συγκροτημένο και ελεγχόμενο. Ο Χορός στις αισχύλειες τραγωδίες στέκεται και παρακολουθεί εναγωνίως τις εξελίξεις, άλλοτε βυθισμένος στον φόβο και την ανησυχία και άλλοτε θέτοντας καίρια ερωτήματα. Αναπολεί συχνά το παρελθόν, δείχνοντας τη σοφία του και προσπαθεί να αντλήσει διδάγματα. Απευθύνεται πολλές φορές στους θεούς και στα σημάδια τους, προσπαθώντας να βρει απαντήσεις στα όσα συμβαίνουν . Επίσης, προσπαθεί να εντάξει το κοινό στο κλίμα των γεγονότων, παρουσιάζοντας τις σκέψεις και τις φοβίες του απευθυνόμενος σε αυτό. Ο Χορός του Αισχύλου φαίνεται να είναι ιδιαίτερα στοχαστικός και όλα τα συμβάντα προσπαθεί να τα ερμηνεύσει με τον δικό

[222] Romilly (1997), 33.
[223] Αριστοφ. *Βάτρ*. 914-5.

του θεολογικό και φιλοσοφικό τρόπο. Η παρουσία αυτού του φιλοσοφικού στοχασμού συμβάλλει στη μοναδικότητα που παρουσίαζε το θέατρο την εποχή του τραγικού αυτού ποιητή. Το μεγαλείο αυτό του λυρισμού των χορικών του Αισχύλου θα αρχίσει να παρακμάζει, όπως θα μελετηθεί στη συνέχεια, στις μετέπειτα περιόδους του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.[224]

Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι εκείνη την περίοδο ο Χορός συνδιαλεγόταν με ένα μόνο πρόσωπο, το οποίο ήταν ο ποιητής. Ο Αισχύλος ήταν εκείνος, ο οποίος αύξησε τους υποκριτές από έναν σε δυο, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο μεγαλύτερη δράση στο έργο. Σε πολλές τραγωδίες του, βέβαια, καθώς τις διαβάζουμε σήμερα, είναι δυνατή η σκέψη και για έναν τρίτο ενδεχομένως υποκριτή. Σε κάθε περίπτωση στις αισχύλειες τραγωδίες παρατηρείται ένα ισχυρό βήμα τόσο στην εξέλιξη των διαλόγων όσο και στην εξέλιξη της δραματικότητας και της δράσης.[225]

Ο Χορός στην περίπτωση του Αισχύλου φαίνεται να κατέχει τις περισσότερες φορές πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως π.χ. στις Δαναΐδες του *Ἱκέτιδων* και στις Ερινύες των *Εὐμενίδων*, στις οποίες ο Χορός αποτελεί την κεντρομόλο δύναμη της δράσης του έργου. Σε αυτές τις δυο αισχύλειες τραγωδίες η κυριαρχία του Χορού επί σκηνής είναι ξεκάθαρη. Οι Δαναΐδες, από την πάροδο του έργου, μπαίνουν πανικόβλητες στην ορχήστρα και παρουσιάζουν το πρόβλημά τους, πολιορκώντας ως ικέτιδες τον βασιλιά του Άργους να τις προστατεύσει. Ο πατέρας τους, ο Δαναός ως σύμβουλος και οδηγός της ομάδας του Χορού των Δαναΐδων παρουσιάζεται επί σκηνής ως «εξάρχοντας», μπαίνοντας στο θεατρικό χώρο μαζί με τις κόρες του και διεκδικώντας άσυλο προστασίας. Μελετητές κάνουν λόγο και για την ενδεχόμενη ύπαρξη ενός δεύτερου Χορού, που αποτελούσε τους επικείμενους συζύγους των κορών του Δαναού. Οι Ερινύες, επίσης, ως πρωταγωνίστριες των *Εὐμενίδων* καταδιώκουν τον Ορέστη σε όλη τη διάρκεια του έργου για να τον εκδικηθούν για τη μητροκτονία, που διέπραξε. Πέρα, όμως, από τους πρωταγωνιστικούς χορούς ο πρεσβύτερος των τραγικών επέλεγε και ομάδες Χορού με ανώνυμα μέλη, όπως στην περίπτωση των *Περσών* με τους γέροντες έμπιστους του βασιλιά, στην περίπτωση των *Χοηφόρων* με τις γυναίκες-δούλες του παλατιού και τέλος, στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας* με το Χορό των πανικόβλητων γυναικών της πόλης. Αυτές οι ομάδες Χορού, αν και φαινομενικά τα μέλη της δείχνουν ασήμαντα, ιχνηλατούν με τον δικό τους τρόπο τα δραματικά τεκταινόμενα.

[224] Romilly (1997), 33-38.
[225] Romilly (1997), 38.

Παραδείγματος χάριν, ο Χορός των γερόντων στον *Ἀγαμέμνονα* πληροφορεί το κοινό για το μίασμα του οίκου των Ατρειδών με τις συνεχείς αναδρομές του παρελθόντος. Η προέλευση των ομάδων του Χορού, καθώς και ο βαθμός της δραματικότητας και της συναισθηματικής φόρτισής τους εξαρτιόταν από το άμεσο ή έμμεσο περιβάλλον των ηρώων της παράστασης. Όλες αυτές οι ομάδες του Χορού, που προαναφέρθηκαν, λειτουργούσαν ως «ένα ομοιογενές σύνολο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όχι μόνιμα, αφού μεταλλάσσονταν ανάλογα με τη δραματικότητα των γεγονότων του έργου και τη στάση που κρατούσαν οι ήρωες.», όπως τονίζει ο Χουρμουζιάδης.[226]

Ο Αισχύλος θεωρείτο ένας από τους πιο καινοτόμους και γεμάτους φαντασία τραγικούς ποιητές. Ήταν ο πρώτος που εξέλιξε την ποικιλία στη δομή και τη παρουσίαση των παραστάσεων. Στα περισσότερα έργα του η δράση εξελίσσεται περισσότερο ανάμεσα στο Χορό και τον ήρωα, παρά ανάμεσα στους ήρωες, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις που ο Χορός ανοίγει το έργο με εμβατήριους ανάπαιστους, όπως στις περιπτώσεις των *Περσών*, των *Ἱκέτιδων* και των *Ἑπτά ἐπί Θήβας*. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Αισχύλος υπήρξε καινοτόμος και στη διαίρεση του Χορού σε δυο ημιχόρια, τα οποία μοιράζονταν μεταξύ τους τα ποικίλα αντιστροφικά λυρικά μέρη, προκειμένου να προσδώσουν στο έργο μεγαλύτερη δραματικότητα. Μια τέτοια περίπτωση είναι οι *Εὐμενίδες*, στις οποίες έχουμε στο τέλος την ύπαρξη ενός δεύτερου Χορού των Σεμνών Θεών, όπως και στις *Ἱκέτιδες*, που αναφέρθηκε παραπάνω.

Οι αισχύλειοι Χοροί ξεχωρίζουν «για την έντονη και ιδιαίτερη προσωπικότητά τους», όπως επισημαίνει ο Sommerstein.[227] Τα λόγια τους είναι καίριας σημασίας και σηματοδοτούν τη σοφία και τον βαθύ στοχασμό τους και σε συνδυασμό με τη μουσική και το χορό διαμορφώνουν την ατμόσφαιρα και το θέμα του έργου. Οι Χοροί στα έργα του Αισχύλου επηρεάζουν αποφασιστικά τα σκηνικά δρώμενα, παραδείγματος χάριν οι Δαναΐδες, οι οποίες εμμένουν σθεναρά στην απόφασή τους να αρνηθούν το γάμο, πειθαναγκάζουν τον Πελασγό να δεχτεί την απόφασή τους, ειδάλλως θα αυτοκτονήσουν. Επίσης, οι γυναίκες που αποτελούν το Χορό στους *Ἑπτά ἐπί Θήβας* με τον πανικό και το φόβο τους οδηγούν τον Ετεοκλή να τους υποσχεθεί ότι θα πολεμήσει ο ίδιος, ενώ στους *Χοηφόρους* ο Αίγισθος οδηγείται απροστάτευτος στα χέρια του Ορέστη με τη βοήθεια του Χορού. Επιπροσθέτως, αξιοπρόσεκτης σημασίας είναι ότι ο Χορός του Αισχύλου αρχίζει να εκπλήσσει και το κοινό, όπως στον *Προμηθέα Δεσμώτη*

[226] Χουρμουζιάδης (2010), 39.
[227] Sommerstein (2006), 81-83.

που οι έως τότε υπάκουες Ωκεανίδες αποφασίζουν να μείνουν στο πλευρό του Προμηθέα, παρά τις αντιρρήσεις και τις απειλές του Ερμή.[228] Επιπλέον, παρατηρείται στη συγκεκριμένη τραγωδία ο ποιητής να καινοτομεί και ως προς τη συγγενική σχέση που εντοπίζεται μεταξύ του Χορού και του πρωταγωνιστή, αφού ο Προμηθέας ήταν γιος του Ιαπετού, ενός από τους Τιτάνες και μιας από τις κόρες του Ωκεανού.[229]

Τα λυρικά μέρη των αισχύλειων Χορών διακατέχονται από καθαρότητα και ευελιξία, μολονότι το λεξιλόγιό τους μας παραπέμπει στο λεξιλόγιο της αρχαϊκής και ομηρικής περιόδου. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Sommerstein αναφέρει ότι «η απλότητα και η ενάργεια που κυριαρχούν στα λυρικά μέρη του Αισχύλου θυμίζουν τον λυρισμό του Αλκμάνα και του Στησίχορου.» Κάνει συχνά χρήση επικών και ιωνικών δακτυλίων, όπως στις περιπτώσεις του τραγουδιού της αναχώρησης των Αχαιών για την Τροία και του τραγουδιού του ταξιδιού της Ελένης, αντίστοιχα.[230]

Οι ομάδες που αποτελούσαν το Χορό του Αισχύλου παρατηρείται ότι κυριαρχούνται από το συναίσθημα του φόβου για τη μελλοντική τους τύχη. Παραδείγματος χάριν, η τύχη των γερόντων που αποτελούσαν το Χορό στους *Πέρσες* αδημονούν και διερωτώνται για την τύχη τους μετά την καταστροφή του ηγέτη τους. Αντίστοιχα, και οι γυναίκες στους *Έπτά ἐπί Θήβας* είναι τρομοκρατημένες για την επικείμενη τύχη της πατρίδας τους, έχοντας διαρκώς στο μυαλό τους καταστροφικές εικόνες μιας λεηλατημένης πόλης. Επίσης, ο τρόμος έχει κατακλύσει και τις Δαναΐδες για τη δύσμοιρη τύχη που τις περιμένει. Μέσα από αυτά τα τρία παραδείγματα αισχύλειων χορών γίνεται απόλυτα αντιληπτή η σημαντικότητα που κατείχε ο Χορός στην πλοκή του έργων αυτών. Ο ρόλος του θεωρείτο άκρως δραματικός και στόχο είχε να προκαλέσει τη συγκίνηση και την αγωνία του ακροατηρίου του.[231]

Εν κατακλείδι, ο αισχύλειος Χορός, πέρα από την έντονη δραματικότητα που τον διακατέχει, παρουσιάζει μια ποικιλία στη σύνθεση και τη δομή του. Αφενός με την παρουσία Χορών, που αποτελούνται από ανώνυμους θνητούς, όπως γέροντες, πανικόβλητες δούλες και αδελφές-παρθένες που ζητούν προστασία, αφετέρου με την παρουσία Χορών με θεϊκές μορφές, όπως δαιμονικά πλάσματα που βασανίζουν και

[228] Saïd (2009), 216.
[229] Battezzato (2009), 157.
[230] Sommerstein (2006), 84-85.
[231] Romilly (1997), 31-32.

κυνηγούν θνητούς, καθώς και θυγατέρες του Ωκεάνιου θεού, που συμπαραστέκονται και συμπονούν έναν Τιτάνα.[232]

β. Οι *Πέρσες* και η κυριαρχία του Χορού

Ένα από τα πιο φημισμένα έργα του Αισχύλου υπήρξε η τραγωδία *Πέρσες*, η οποία διδάχτηκε το 472 π.Χ., κερδίζοντας ο ποιητής το βραβείο.[233] Είναι μια από τις παλαιότερες τραγωδίες του Αισχύλου και μέσα από τη μελέτη της θα μπορέσει να γίνει πιο κατανοητή η αισχύλεια παράσταση της εποχής εκείνης και οι καινοτομίες του ποιητή σχετικά με το ρόλο του Χορού, ο οποίος διαδραματίζει κεντρικό ρόλο. Πρόκειται για μια τραγωδία ιστορικού περιεχομένου, η οποία ενδεχομένως είχε στόχο την αναπτέρωση του ηθικού των Ελλήνων την περίοδο εκείνη. Το μεγάλο πένθος για τους Πέρσες που σκοτώθηκαν στον πόλεμο ηχεί σαν μια προειδοποίηση για το τι μπορεί να επιφέρει η θεία δικαιοσύνη, όταν οι άνθρωποι ξεπερνούν το μέτρο.[234] Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αισχύλος θέλησε να παρουσιάσει την ολοκληρωτική πανωλεθρία που υπέστησαν οι Πέρσες στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και όχι τον αθηναϊκό ή ελληνικό θρίαμβο.[235] Ο Αισχύλος άντλησε τη θεματολογία της εν λόγω τραγωδίας από τους Περσικούς Πολέμους, κάτι το οποίο έπραξε και ο Φρύνιχος πιθανότατα το 476 με το έργο του *Μιλήτου Άλωσις*, για το οποίο φημολογείται ότι τιμωρήθηκε από τους Αθηναίους, γιατί τους έφερε στην μνήμη «*οἰκεῖα κακά*», όπως μαρτυρεί ο Ηρόδοτος στο έργο του.[236] Ο Αισχύλος ενδεχομένως επηρεάστηκε από την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων του Φρυνίχου, ο οποίος είχε τοποθετήσει και αυτός το έργο του στα Σούσα. Ο Χορός της τραγωδίας του Φρυνίχου, όμως, αποτελείτο από γυναίκες που κατάγονταν από τη Φοινίκη.[237] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Φρύνιχος θεωρείται ο πρώτος τραγικός ποιητής που εισήγαγε τους γυναικείους Χορούς.[238]

Το έργο ξεκινάει με τα νέα της ήττας του βασιλιά Ξέρξη, τα οποία φθάνουν στο παλάτι, δημιουργώντας σύγχυση στη βασίλισσα και το λαό. Το κάλεσμα του

---

[232] Χουρμουζιάδης (2010), 50-51.
[233] Leski (2003), 141.
[234] Αδάμος (2005), 45-46.
[235] Sommerstein (2006), 52.
[236] Ηροδ. *Ίστ.* VI. 21.2.
[237] Kitto (1968), 44.
[238] Sommerstein (2006), 40.

φαντάσματος του Δαρείου προφητεύει άλλη μια συμφορά, που θα βρει τους Πέρσες στις Πλαταιές.[239] Ο Ξέρξης επιστρέφει στην πατρίδα του ηττημένος εν όψει του επικείμενου θρήνου που έχει κατακλύσει το παλάτι του. Ο Χορός, ο οποίος αποτελείται από γέροντες έμπιστους του βασιλιά αφηγείται όλα τα γεγονότα της καταστροφικής εκστρατείας των Περσών μαζί με τη βοήθεια ενός αγγελιαφόρου, ανατρέχοντας στο παρελθόν, ενώ ο επικείμενος ερχομός του ηττημένου Ξέρξη φθάνει το έργο στο απόγειο της δραματικότητας, δημιουργώντας κλίμα έντονης λύπης και οδυρμού. Σύμφωνα με τον μελετητή Baldry, το συγκεκριμένο αισχύλειο έργο αποτελεί «ένα αριστούργημα χλιδής και θεαματικότητας χάρη της έκφρασης του λόγου του».[240]

Η κυριαρχία του Χορού στους *Πέρσες* γίνεται εύκολα αντιληπτή και από το γεγονός ότι ο Χορός είναι αυτός που ανοίγει την παράσταση. Ξαφνικά το σκηνικό ζωντανεύει με κίνηση, χρώμα και ήχο, καθώς εισέρχεται ο Χορός με ρυθμικό βηματισμό, μέσα από μια πάροδο. Όπως προαναφέρθηκε, τα μέλη του Χορού την εποχή εκείνη έγιναν κατά πάσα πιθανότητα δώδεκα και στην εν λόγω παράσταση αποτελούνταν από ηλικιωμένους Πέρσες, οι οποίοι φορούσαν πλούσια κοστούμια και προσωπεία.[241] Ο Χορός ανοίγει την παράσταση με τη φαντασμαγορική του παρουσία, ψάλλοντας ανάπαιστους με τη συνοδεία του αυλού. Η μεγαλοπρεπής αυτή παράσταση διαρκεί τρία με τέσσερα λεπτά, ώσπου στον στίχο 65 ξεκινάει η πρώτη στροφή και τα μέλη του Χορού, σχηματίζοντας ένα ορθογώνιο αρχίζουν να τραγουδούν κανονικά. Το τραγούδι τους συνοδεύεται από ρυθμικές χορευτικές κινήσεις του σώματος και χειρονομίες. Στον στίχο 140 ο Χορός σπάζει το ορθογώνιο σχηματισμό του και οδεύει προς το κέντρο της σκηνής, όπου ξεκινάει να ψάλλει με τον ίδιο ρυθμό που έψαλλε κατά την είσοδό του. Τα μέλη με τις πλούσιες ενδυμασίες τους ετοιμάζουν να συγκαλέσουν ένα συμβούλιο για να συζητήσουν για τα τραγικά συμβάντα, ώσπου το διακόπτουν, γιατί εμφανίζεται με περίλαμπρη ενδυμασία η βασιλομήτωρ, χήρα του μεγάλου Δαρείου και μητέρα του Ξέρξη. Ενδεχομένως η εμφάνισή της, δείχνοντας τη σημαντικότητα της θέσης της, έπρεπε να γίνει με μεγαλοπρεπή τρόπο. Μπήκε στην σκηνή επάνω σε ένα πλούσιο άρμα, συνοδευόμενη από μια μεγάλη πομπή κομπάρσων, που φορούσαν προσωπεία και ενδυμασίες που θύμιζαν φρουρές.[242]

---

[239] Saïd (2009), 221.
[240] Baldry (1992), 108.
[241] Herington (1988), 75.
[242] Herington (1988), 42-43.

Ο ρόλος των γερόντων ήταν πολύ σημαντικός για την πλοκή του έργου, αλλά και για την κατανόηση της υπόθεσης από τους θεατές. Μπαίνοντας στην ορχήστρα, αρχικά συστήνονται, λέγοντας ποιος είναι ο ρόλος τους στο παλάτι του βασιλιά και ξορκίζουν το κακό με την απαρίθμηση της ολόχρυσης περσικής στρατιάς:

Τάδε μέν Περσῶν τῶν οἰχομένων Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστά καλεῖται, καί τῶν ἀφνεῶν καί πολυχρύσων ἑδράνων φύλακες, κατά πρεσβείαν οὕς αὐτός ἄναξ Ξέρξης βασιλεύς Δαρειογένης εἵλετο χώρας ἐφορεύειν. ἀμφί δέ νόστῳ τῶ βασιλείῳ καί πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη κακόμαντις ἄγαν ὀρσοπολεῖται θύμος ἔσωθεν. (στ. 1-9)

Είμαστε εμείς οι πιστοί, καθώς μας λεν των Περσών που έχουν φύγει για τη γη της Ελλάδας, στο παλάτι αυτό, που είναι πάμπλουτο και γεμάτο χρυσάφι, φύλακες που ο ίδιος ο Ξέρξης ο άρχοντάς μας, βασιλιάς, γιος του Δαρείου ν' αγρυπνούμε μας διάλεξε για τη χώρα του, μιας και τέτοια ταιριάζουν στην τάξη και στην ηλικία μας. Μα για το γυρισμό του βασιλιά και της στρατιάς της ολόχρυσης ήδη η καρδιά μου έχει αρχίσει πολύ να ταράζεται σαν μάντης κακών ειδήσεων.

(Ε. Αδάμος)

Στη συνέχεια, αρχίζουν να διηγούνται τα γεγονότα, επισημαίνοντας πάντοτε την αγωνία που τους έχει κυριεύσει για τη μελλοντική τους τύχη. Επίσης, απαριθμούν τα στρατεύματα των Περσών, επιθυμώντας να δείξουν τη μεγάλη τους υπεροχή έναντι των αντιπάλων τους (στ. 21-64). Καθώς οι γέροντες απαριθμούν τις περσικές δυνάμεις, διακατέχονται από την πάροδό τους κιόλας από τα θεϊκά σημάδια, λέγοντας ότι η θεότητα όρισε στους Πέρσες να κυριαρχούν μόνο επί ξηράς και να μην διαπρέπουν στη θάλασσα, γεγονός το οποίο αποδείχθηκε περίτρανα στον όλεθρο τους στη ναυμαχία της Σαλαμίνας:[243]

θεόθεν γάρ κατά Μοῖρ' ἐκράτησεν τό παλαιόν, ἐπέσκηψε δέ Πέρσαις πολέμους πυργοδαΐκτους διέπειν ἱππιοχάρμας τε κλόνους πόλεών τ' ἀναστάσεις.

(στ. 94-99)

Γιατί τέτοια η Μοίρα των θεών από πάντα· κι έχει ορίσει στους Πέρσες πολέμους να κάνουν γκρεμίζοντας πύργους, ταραχή τ' άλογά τους να φέρνουν στη μάχη και τον όλεθρο να σκορπούνε στις πόλεις.

[243] Kitto (1968), 52.

Ο Χορός φοβάται διαρκώς τα θεία, τα οποία μπορούν εύκολα να οδηγήσουν μέσω της Άτης τους ανθρώπους στις συμφορές και στην προκειμένη περίπτωση θεωρούν πως ο ηγέτης τους έδειξε *ὕβρι* και οι θεοί θέλησαν να τον τιμωρήσουν με ολοκληρωτική καταστροφή. Οι γέροντες δείχνουν διακαώς τις φοβίες και τις ανησυχίες, που τους έχουν κυριεύσει, θέτοντας επανειλημμένα ερωτήματα δίχως να είναι σε θέση να συλλογιστούν ότι πρέπει να περιμένουν τις πληροφορίες από τον αγγελιαφόρο.[244] Με αυτόν τον τρόπο θέλουν να εντείνουν ακόμα περισσότερο την αγωνία του κοινού για το τι απέγινε ο Ξέρξης:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεύς Δαρειογενής, πότερον τόξου ῥῦμα το νικῶν, ἤ δορικράνου λόγχης ἰσχύς κεκράτηκεν. (στ. 144-50)

τι να γίνεται τάχα ο Ξέρξης ο βασιλιάς, του Δαρείου ο γιος; ποιος αλήθεια νικά του τόξου το ρίξιμο ή της λόγχης η δύναμη, που είναι πάνω στο δόρυ, έχει πια θριαμβεύσει;

(Ε. Αδάμος)

Βρίσκονται στη δυσάρεστη θέση να συγκαλέσουν ένα συμβούλιο για τα διαδραματιζόμενα δίχως να υπάρχει ουσιαστικό θέμα συζήτησης, αφού ο αγγελιαφόρος δεν έχει φθάσει ακόμα, για να αναγγείλει τις ειδήσεις.[245] Έτσι, όμως, το ορίζει η ανάγκη:

ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον, φροντίδα κεδνήν και βαθύβουλον θώμεθα, χρεία δέ προσήκει (στ. 140-45)

Μα ελάτε, ας καθίσουμε, Πέρσες, στην αρχαία τη στέγη από κάτω και ας σκεφτούμε σοφά και με κρίση βαθιά –η ανάγκη το θέλει- τι να γίνεται τάχα ο Ξέρξης ο βασιλιάς, του Δαρείου ο γιος;

(Ε. Αδάμος)

Τα μέλη του Χορού φαίνονται να είναι ιδιαίτερα δραστήρια καθ' όλη τη διάρκεια του έργου και να προσπαθούν να συνδράμουν με όσο το δυνατόν καλύτερο τρόπο, αλλά οι καταστάσεις τα κάνουν να συμπεριφέρονται κατά κάποιον τρόπο παθητικά.

---

[244] Meier (1997), 90.
[245] Kitto (1968), 46.

Η εναγώνια πάροδο του Χορού με τα θρηνητικά άσματα, καθώς και τα στοχαστικά στάσιμα δείχνουν ξεκάθαρα την επίγνωση που είχε ο Χορός για την υβριστική συμπεριφορά του βασιλιά του. Τα πρόσωπα του Χορού ως βαθιά θρησκευόμενα γνωρίζουν πολύ καλά, ότι εξαιτίας της μεγαλομανίας και της επιπολαιότητας του Ξέρξη οι θεοί αποφάσισαν να τον τιμωρήσουν.[246] Γνωρίζουν, επίσης, ότι οι θεοί θέλησαν να προστατεύσουν την πόλη των Αθηνών, γιατί είναι πόλη προστατευόμενη της Αθηνάς Παλλάδας:

θεοί πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεᾶς (στ. 347)

την πόλη της Αθηνάς Παλλάδας τη σώζουν οι θεοί.

Αν και οι ελληνικές δυνάμεις ήταν υποδεέστερες των περσικών, οι θεοί ήταν εκείνοι που όρισαν να επιτευχθεί αυτή η νίκη για τους Έλληνες. Ο αισχύλειος Χορός τοποθετεί πάνω απ' οτιδήποτε τις βουλές των θεών.[247]

Ο ρόλος του Χορού, καθώς και η παρουσία του είναι καίρια στην εξέλιξη των γεγονότων. Στα περισσότερα σημεία του έργου ο Χορός φαίνεται να είναι παρών, τόσο στα στάσιμα όσο και στα επεισόδια. Τις περισσότερες φορές δείχνει να συνδιαλέγεται με τη βασίλισσα, την οποία πληροφορεί και συμβουλεύει. Η έντονη θρησκευτικότητα του αισχύλειου Χορού είναι ξεκάθαρη και στις συμβουλές που δίνει στην Άτοσσα, παροτρύνοντάς την να προσφέρει θυσίες στους θεούς και χοές στους πεθαμένους:

οὔ σε βουλόμεσθα, μῆτερ, οὔτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις οὔτε θαρσύνειν. θεούς δέ προστροπαῖς ἱκνουμένη, εἴ τι φλαῦρον εἶδες, αἰτοῦ τῶνδ' ἀποτροπήν τελεῖν, τά δ'ἀγαθ' ἐκτελῆ γενέσθαι σοί τε και τέκνοις σέθεν καί πόλει φίλοις τε πᾶσι. δεύτερον δέ χρή χοάς γῆ τε καί φθιτοῖς χέασθαι (στ. 215-20)

Δε θέλουμε, μητέρα, ούτε φόβο πολύ να σου δώσουμε με τα λόγια μας ούτε θάρρος. Στους θεούς πρώτα-πρώτα δεήσου, κι αν το κακό ήταν τ' όνειρο που είδες, ζήτησέ τους το κακό να ξορκίσουν κι όλα να έχουν τέλος αίσιο για σένα, το δικό σου παιδί, την πόλη κι όλους όσους αγαπάς. Και μετά χρέος έχεις να κάνεις χοές στη γη και στους νεκρούς.

(Ε. Αδάμος)

[246] Χουρμουζιάδης (2010), 45.
[247] Meier (1997), 91.

Το όνειρο της Άτοσσας (στ. 176-200), κατά το Χορό, ενδεχομένως και να επιβεβαιώνει όλες τις ανησυχίες και τους φόβους, που αισθάνονται. Καμιά θυσία, όμως, κανενός θεού δεν θα καταφέρει να αλλάξει τα όσα δυσάρεστα πρόκειται να ακούσουν. Οι θεοί είναι πανούργοι και μέσω της Άτης θα επιφέρουν την απαραίτητη τιμωρία στους ανθρώπους.[248]

Καινοτομία θεωρείται η απάντηση της βασιλομήτορος στον χαιρετισμό του Χορού (στ. 159-72), αφού μέχρι εκείνη την περίοδο παρεμφερής χαιρετισμός ανάμεσα στα πρόσωπα του Χορού και τους ήρωες δεν υφίστατο. Έτσι, στο σημείο αυτό αρχίζει να αναπτύσσεται ένας ουσιαστικός διάλογος ανάμεσα στους γέροντες Πέρσες και τη βασίλισσά τους, ο οποίος συνεχίζεται μέχρι την έλευση του Πέρση αγγελιαφόρου (στ. 246), που εισέρχεται στην σκηνή, για να αναγγείλει τις ειδήσεις που φέρνει. Από τις απαντήσεις τους προς τις ερωτήσεις της βασίλισσας δείχνουν να είναι πολύ καλά πληροφορημένοι για την Αθήνα και για όσα συνέβησαν εκεί, εν αντιθέσει με την Άτοσσα, η οποία φαίνεται να έχει παντελή άγνοια για τη μοιραία εκστρατεία που επηρέασε τόσο άσχημα τη μοίρα της πατρίδα της.[249] Η βασίλισσα αποκαλεί τα μέλη του Χορού *φίλους* (στ. 162) και περιμένει από εκείνους τις φρόνιμες και άξιες συμβουλές τους:

σύμβουλοι λόγου τοῦδέ μοι γενέσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα. πάντα γάρ τά κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστί μοι βουλεύματα (στ. 170-72)

συμβούλους σας θέλω σε ό, τι σας πω, γέροι Πέρσες πιστοί

Το γεγονός ότι μια βασίλισσα ζητάει απευθυνόμενη με τέτοιο τρόπο συμβουλές από αυτά τα πρόσωπα, που απαρτίζουν το Χορό, δείχνει τη σημαντική θέση που κατείχαν στο παλάτι, καθώς και την αναγνωρισμένη φρόνηση και σοφία τους. Ο τόνος του ρόλου του Χορού, που αποτελείται από συμβούλους της βασιλομήτορος γίνεται πολύ πιο βαθύς σε σχέση με τον γυναικείο Χορό του Φρυνίχου, ο οποίος ήταν ακόμα πιο αμέτοχος και περισσότερο παθητικός.[250] Επομένως, θα μπορούσε εύλογα να ειπωθεί ότι ο Χορός καθ' όλη τη διάρκεια του έργου εκτός το ότι λειτουργεί ως παντογνώστης, αφού ουσιαστικά εκείνος γνωρίζει και κινεί σχεδόν όλη την εξέλιξη των όσων συμβαίνουν, τα μέλη του αποτελούνται από σώφρονες Πέρσες, που

[248] Kitto (1968), 53.
[249] Αδάμος (2005), 144.
[250] Kitto (1968), 46-45.

συμμετέχουν στις αποφάσεις των ηρώων και επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τα γεγονότα. Αυτό το στοιχείο από μόνο του θα μπορούσαμε να συλλογιστούμε ότι δείχνει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Χορού στην αισχύλεια αυτή τραγωδία. Μολονότι τα μέλη είναι πρόσωπα ανώνυμα και ασήμαντα, μπορούν να κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, αφού βοηθούν σημαντικά στην πρόσληψη και ερμηνεία του έργου από τους θεατές.[251]

Ο Χορός, ωστόσο, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου πέρα από το ρόλο του πληροφοριοδότη και του συμβουλάτορα, κυριαρχείται από έντονα συναισθήματα λύπης και θρήνου. Αμέσως μετά την αγγελική ρήση:

ὦ γῆς ἁπάσης Ἀσιάδος πολίσματα, ὦ Πέρσις αἶα καί πολύς πλούτου λιμήν, ὡς ἐν μιᾶ πληγῆ κατέφθαρται πολύς ὄλβος, τό Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν. ὤμοι, κακόν μέν πρῶτον ἀγγελλεῖν κακά. ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος Πέρσαι. Στρατός γάρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων (στ. 249-255)

Αχ, πόλεις της Ασίας ολόκληρης, αχ, γη της Περσίας, λιμάνι εσύ του πλούτου αστείρευτο, πώς με ένα χτύπημα μόνο αφανίστηκε τόση ευτυχία, κι ο άνθος των Περσών έπεσε, χάθηκε! Αχ, τι συμφορά πρώτος να λες τις συμφορές! Είναι ανάγκη, ωστόσο, να ξετυλίξω, Πέρσες, τα παθήματα όλα. Ο στρατός μας χάθηκε ολόκληρος!

που οι φοβίες του γίνονται πλέον η τραγική πραγματικότητα, ο ρόλος του φαίνεται να επικεντρώνεται πιο ξεκάθαρα στον θρήνο και το κλάμα:

ἄνι' ἄνια κακά νεόκοτα καί δάι'. αἰαῖ, διαίνισθε, Πέρσαι, τόδ' ἄγχος κλύοντες

(στ. 256-259)

Φριχτές συμφορές ανήκουστες κι άθλιες. Αχ, αχ, κλάψτε, Πέρσες, με το πένθος που φέρουν όλα όσα ακούτε.

Οι ειδήσεις του αγγελιαφόρου είναι τέτοιες, που ο Χορός μπορεί να αντιδράσει μόνο με το γοερό τραγούδι του και τις χορευτικές κινήσεις. Οι κινήσεις αυτές ενδεχομένως να είχαν καίρια σημασία για τις καινοτομίες του Χορού εκείνης της περιόδου, αφού από τα λόγια τους γίνεται αντιληπτή η αίσθηση του χάους και του πανικού που τους κυρίευε.[252] Οι γέροντες παροτρύνουν όλους τους Πέρσες να

[251] Χουρμουζιάδης (2010), 45.
[252] Herington (1988), 43.

βυθιστούν στο πένθος, δείχνοντας το μέγεθος της συμφοράς που τους βρήκε, που μεγαλύτερο δεν έχουν ξαναζήσει και ήταν γραφτό να το ζήσουν αυτήν την παρούσα στιγμή σε αυτήν την ηλικία:

ἦ μακροβίοτος ὅδε γέ τις αἰών ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκούειν τόδε πῆμ' ἄελπτον

(στ. 262-265).

Ζήσαμε, αλήθεια τόσα χρόνια κι έχουμε γίνει πια γέροι, για ν' ακούσουμε τέτοια ανήκουστη συμφορά.

Στόχος του Χορού είναι να συμπονά τον περσικό λαό για τις συμφορές που ήρθαν και να απαριθμεί τις απώλειες που υπέστησαν οι περσικές δυνάμεις με μια δραστική περιγραφή, ούτως ώστε να γίνουν πιο δραματικά τα όσα συνέβησαν στην Ελλάδα στον περσικό στόλο. Σε πάνω από εκατό στίχους δίνει ο ποιητής την περιγραφή της ναυμαχίας της Σαλαμίνας. Ένας δόλος από τη μεριά των Ελλήνων παρέσυρε τον ηγέτη των Περσών να πολεμήσει με αυτόν τον τρόπο σε ένα τόσο ακατάλληλο μέρος γι' αυτούς. Το όνομα, εν τούτοις, του Θεμιστοκλή δεν μνημονεύεται καθόλου στην τραγωδία του Αισχύλου. Ο Χορός και η βασίλισσα μέμφονται τον φοβερό εκείνο δαίμονα, που αποφάσισε να εκδικηθεί τόσο σκληρά τον Ξέρξη.[253]

Ο Αισχύλος δίνει και άλλον έναν σημαντικό ρόλο στο Χορό του, ο οποίος είναι ο ρόλος του κριτή. Ο Χορός με τη σοφία και τη σύνεση, που τον διακατέχει είναι σε θέση να αντιληφθεί τη διαφορά της εξουσίας ανάμεσα σε πατέρα και γιο, δηλαδή ανάμεσα στον Δαρείο και τον Ξέρξη. Στο πρώτο στάσιμο κατηγορεί ανοιχτά τον Ξέρξη για την τραγική αυτή έκβαση της εκστρατείας, ενώ τον Δαρείο τον χαρακτηρίζει «*ἀβλαβή*» (στ. 555):

Ξέρξης μέν ἄγαγεν, ποποῖ, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Ξέρξης δέ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως βαρίδεσσι ποντίαις. (στ. 550-554)

Ο Ξέρξης τους οδήγησε, αλί, ο Ξέρξης τους αφάνισε, αλί, ο Ξέρξης τα έκανε όλα αστόχαστα, αυτός και τα πλοία της θάλασσας.

(Ε. Αδάμος)

[253] Meier (1997), 92.

Επομένως, είναι εμφανές ότι ο Χορός επιθυμεί σε αυτό το σημείο να αναδείξει τη σοφία του πατέρα έναντι της αφροσύνης και της επιπολαιότητας του γιού του.[254] Εξαιτίας του Ξέρξη, όλες οι γυναίκες θρηνούν τώρα τους θανάτους των συγγενικών τους προσώπων και ο Χορός τις συμπονά, τραγουδώντας θρήνους γι' αυτές. Ο Χορός, όμως, πέρα από την κριτική του ικανότητα και τα συναισθήματα συμπόνοιας, στοχάζεται και τις μελλοντικές συνέπειες αυτού του ολέθρου. Οι λαοί της Ασίας δεν θα υπακούν πλέον στους Πέρσες, αφού καταστράφηκε το γόητρο και η κυριαρχία τους. Οι άνθρωποι τώρα εκεί θα μιλούν ελεύθερα και ανυπολόγιστα, αφού ο περσικός ζυγός της εξουσίας εξουδετερώθηκε (στ. 584-597). Όλα αλλάζουν από δω και πέρα και την αρχή αυτή των αλλαγών την πραγματοποιεί πρώτος ο Χορός με τα λόγια και τις ουσιώδεις προβλέψεις του και ύστερα η βασίλισσα, η οποία εισέρχεται τώρα στην σκηνή δίχως τη βασιλική της χλιδή με νεκρικές χοές, που τις υπέδειξε να κάνει πρωτύτερα ο Χορός.[255]

Στο δεύτερο στάσιμο ο Χορός καλεί από το βασίλειο των νεκρών το πνεύμα του βασιλιά Δαρείου. Ο χαιρετισμός του Δαρείου προς τα μέλη του Χορού δείχνει ξεκάθαρα τον σεβασμό του στα πρόσωπά τους:

ὦ πιστά πιστῶν ἥλικές θ' ἥβης ἐμῆς Πέρσαι γεραιοί, τίνα πόλις πονεῖ πόνος;
(στ. 681-82)

Γέροντες Πέρσες, οι πιο πιστοί απ' όλους, της νιότης μου εσείς σύντροφοι,
ποιος πόνος βρήκε την πόλη;

Αξίζει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο και η άποψη του μελετητή Herington, ο οποίος αναφέρει ότι «η σκηνή της έγερσης του φαντάσματος του Δαρείου από τον τάφο του με τις μεθοδικές προσφορές της βασίλισσας και τον έξαλλο χορό και τραγούδι του Χορού (στ. 598-680), θεωρείται μια από τις πιο θεαματικές και παράξενες αισχύλειες σκηνές».[256] Ο Χορός ύστερα γονατιστός πια ως ένδειξη σεβασμού και τιμής δεν τολμά να αντικρύσει το μεγάλο βασιλιά του με βλέμμα και λόγο:

σέβομαι μέν προσιδέσθαι, σέβομαι δ' ἀντία λέξαι σέθεν ἀρχαίῳ περί τάρβει.
(στ. 694-96)

[254] Αδάμος (2005), 145.
[255] Meier (1997), 93.
[256] Herington (1988), 76.

Δεν τολμώ να σ' αντικρύσω, δεν τολμώ να σου μιλήσω από αρχαίο σεβασμό.

Το φάντασμα του Δαρείου θεωρείτο καινοτομία για την εποχή και πιθανότατα αποσκοπούσε στην έκπληξη και το θαυμασμό των θεατών. Επιπλέον, η εμφάνιση του Δαρείου για κάποιους μελετητές πέρα από την έκπληξη αποσκοπούσε και στο να διδάξει, αφού ο Δαρείος, εκτός το ότι γνώριζε την επικείμενη περσική καταστροφή στις Πλαταιές, μπορούσε να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τα γεγονότα, που οφείλονταν στην ηθική και θεϊκή τάξη:[257]

Ζεύς τοι κολαστής τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρύς (στ. 827-29)

Γιατί στέκει από πάνω ο Δίας τιμωρός της άμετρης έπαρσης και κριτής αυστηρός.

Ο Χορός, κατά τον Δαρείο, ως σώφρων και σύμβουλος συνετών πράξεων είναι αυτός που έχει υποχρέωση να συνετίσει τον Ξέρξη, ο οποίος με την άμετρη έπαρση του έχει προσβάλλει τους θεούς:

πρός ταῦτ' ἐκεῖνον, σωφρονεῖν κεχρημένοι, πινύσκετ' εὐλόγοισι νουθετήμασι, λῆξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπῳ θράσει. (στ. 830-32)

Γι' αυτό, μιας κι έχετε φρόνηση εσείς, συνετίστε το γιο μου με κατάλληλες νουθεσίες, για να πάψει επιτέλους τους θεούς να προσβάλει με ξιπασμένο θράσος.

(Ε. Αδάμος)

Μήνυμα του ποιητή είναι ότι ο Δίας και οι θεοί τιμωρούν και εκδικούνται τους ασεβείς και υπερόπτες θνητούς, αφού ευθύνη του Δία είναι το βαρύ πένθος που σκέπασε την Περσική Αυτοκρατορία. Η εμφάνιση του ειδώλου του Δαρείου έχει σκοπό να μας δώσει ακόμα περισσότερες πληροφορίες για την ατυχή εκστρατεία που πραγματοποίησε ο γιός του, ο οποίος προσπάθησε να γεφυρώσει ανεπιτυχώς τη θάλασσα:

μηχαναῖς ἔζευξεν Ἕλλης πορθμόν, ὥστ' ἔχειν πόρον (στ. 722)

έζεψε τον πορθμό της Έλλης με γέφυρα, για να έχει δρόμο

[257] Easterling- Knox (2010), 378.

Τόσο ο Δαρείος όσο και η Άτοσσα είναι βαθιά πεπεισμένοι ότι κάποιος δαίμων έπεσε πάνω στο γιο τους και τον ώθησε προς αυτήν την αλόγιστη κρίση.[258]

Όταν πια αποχωρήσει το πνεύμα του Δαρείου, ο Χορός αποφασίζει να τραγουδήσει για την ένδοξη εποχή, που βασίλευε ο ισόθεος αρχαίος βασιλιάς. Ο Χορός αυτή τη φορά έχει χρέος να θυμίσει τις ωραίες εποχές ως αποχαιρετισμό στον Δαρείο. Τα περσικά στρατεύματα ήταν κάποτε ξακουστά και σέβονταν τα θεία και τα ήθη. Οι Τα μέλη του Χορού εξιστορούν λεπτομερειακά τις νίκες των Περσών, τότε που επί εποχής του Δαρείου επέστρεφαν νικηφόροι πίσω στην πατρίδα τους. Ο Χορός απαριθμεί τις ελληνικές περιοχές και τα νησιά, που κατάφερε ο Δαρείος να ενσωματώσει στην αυτοκρατορία του (στ. 852-906). Το τελευταίο στάσιμο του Χορού με τα εγκωμιαστικά λόγια προς το μεγάλο βασιλιά και την παρουσίαση των κατορθωμάτων του κατά τη διάρκεια της βασιλείας του λειτουργεί ως οπτική αντίθεση με την σκηνή της παρουσίασης του ηττημένου και καταπονημένου Ξέρξη, που εμφανίζεται στην έξοδο του έργου. Ο ποιητής πιθανώς με αυτήν την αντίθεση είχε σκοπό να διδάξει στους θεατές τη διαφορά που υπήρχε ανάμεσα στη βασιλεία της εποχής του Δαρείου και της εποχής του Ξέρξη. Ο ρόλος του Χορού, σύμφωνα με τον Kitto, έχει σε αυτήν την αισχύλεια τραγωδία και ιστορικό σκοπό, αφού μέσα από τα λόγια του μπορεί να γίνει αντιληπτή η ιστορική άποψη του Αισχύλου για όσα συνέβησαν την περίοδο των Περσικών πολέμων. Ο Ξέρξης με την άπλετη επιθετικότητά του ήταν υπεύθυνος για την τραγική αυτή περσική συμφορά.[259]

Ο θρήνος στην έξοδο μεγαλώνει ακόμα περισσότερο με θρηνητικούς ανάπαιστους που εκφράζει εναλλάξ ο Χορός και ο Ξέρξης, δείχνοντας το μέγεθος του πόνου τους. Ο τελικός κομμός, ο οποίος αποτελεί έναν τελετουργικό θρήνο εξαιτίας της μουσικής και ορχηστικής κίνησης του, θεωρείται η συναισθηματική κορύφωση του έργου.[260] Ο Χορός δεν απευθύνει χαιρετισμό στο βασιλιά του, όπως του αρμόζει ούτε και επιθυμεί να τον παρηγορήσει, αφού τον θεωρεί υπαίτιο της μεγάλης αυτής συμφοράς. Μόνο με θρήνο και οδυρμό επιλέγει να τον χαιρετήσει και ζητάει επίμονα από τον βασιλιά να του απαριθμήσει όλους τους ήρωες, που χάθηκαν στην αιματηρή αυτήν εκστρατεία (στ. 955-62, 967-73, 978-86):[261]

---

[258] Kitto (1968), 55-56.
[259] Kitto (1968), 45.
[260] Easterling- Knox (2010), 378.
[261] Meier (1997), 95.

πρόσφθογγόν σοι νόστου ταύταν κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετόν ἰάν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος πέμψω, πολύδακρυν ἰαχάν (στ. 935-40)

Χαιρετισμό στο γυρισμό σου θα στείλω αυτή τη δυσοίωνη φωνή, την κακομελέτητη κραυγή σα μοιρολόι Μαριανδυνό, πολυδάκρυτο θρήνο.

(Ε. Αδάμος)

Ο Ξέρξης φαίνεται να έχει πλήρη συνείδηση των όσων διέπραξε και γι' αυτό το λόγο κακομελετά τον εαυτό του και τη γέννησή του:[262]

ὅδ' ἔγών, οἰοῖ, αἰακτός, μέλεος γέννᾳ γᾶ τε πατρώᾳ κακόν ἄρ' ἐγενόμην.

(στ. 931-33)

Κι εγώ είμαι, ελεεινός και τρισάθλιος που γεννήθηκα, για να φέρω κακό στη γενιά και στη χώρα την πατρική.

Αξιοπρόσεκτης σημασίας είναι ότι ο ποιητής επιθυμεί να δείξει το υπερβολικό μέγεθος της καταστροφής των περσικών στρατευμάτων, απαριθμώντας τα συνολικά μέσα στο έργο τρεις φορές. Την απαρίθμηση αυτήν επιλέγει να την κάνει ο Χορός. Αρχικά, στην πάροδο (στ. 16-58), προσπαθώντας να προκαλέσει τον θαυμασμό των θεατών με την παρουσίαση των πολλών και γενναίων ακόλουθων στρατευμάτων του Ξέρξη, ύστερα στους στίχους 302-330 απαριθμούνται δεκαοχτώ περσικά ονόματα στρατιωτών, που βρίσκονται νεκροί στην Σαλαμίνα και τέλος, απαριθμείται και τρίτος κατάλογος περσικών ονομάτων (στ. 957-1003), που δεν γύρισαν πίσω στην πατρίδα με τον Ξέρξη.[263] Κλείνοντας την παράσταση, τα μέλη του Χορού, ύστερα από εντολή του Ξέρξη, αποφασίζουν να κατασχίσουν την μεγαλοπρεπή περιβολή τους συμβολικά, όπως «κατασχίστηκε» και η δύναμη του περσικού βασιλείου:[264]

πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν (στ. 1060)

Με τα νύχια σου σκίσε τον πτυχωτό σου πέπλο.

Αυτή, λοιπόν, η πρωτοφανής και ακατανόητη ήττα που δέχθηκαν οι Πέρσες σύμφωνα με αυτούς παρουσιάστηκε στο θέατρο της Αθήνας ως μια επιτυχημένη τραγωδία. Ο ποιητής είχε τοποθετήσει τον εαυτό του στο ρόλο του Χορού και κάποιες

[262] Αδάμος (2005), 146.
[263] Saïd (2009), 221-22.
[264] Herington (1988), 77.

φορές παρατηρείται ένα κλίμα επικριτικό και ειρωνικό από τη μεριά του, το οποίο ενδεχομένως οφείλεται στις συνθήκες που έζησε ο ποιητής και που είδε την πατρίδα του να κινδυνεύει.[265] Ο Αισχύλος ως αυτόπτης μάρτυρας αυτών των ιστορικών γεγονότων, αφού ο ίδιος έλαβε μέρος στην εκστρατεία αυτήν, μπορούσε να παραθέσει σε τραγωδία τα όσα έζησε μόνο εφόσον τα παρουσίαζε από τη μεριά των Περσών.[266] Ο ποιητής στόχευε ενδεχομένως να επιφέρει ανάμεικτα συναισθήματα στους Αθηναίους θεατές. Αφενός αισθήματα χαράς και περηφάνιας για τον όλεθρο που προκάλεσαν στους εχθρούς οι πρόγονοι τους, αφετέρου οίκτου και λύπης για τη συμφορά που αναγκάστηκαν να υπομείνουν οι Πέρσες στα Σούσα και κυρίως οι γυναίκες και οι ηλικιωμένοι. Αυτό το μοναδικό παιχνίδι των συναισθηματικών μεταπτώσεων της ταύτισης ή και της συμπάθειας των Αθηναίων πολιτών με τους εχθρούς είναι αυτό που φθάνει την αισχύλεια αυτή τραγωδία στο απόγειο της δραματικότητας, γεγονός το οποίο αποτέλεσε καινοτομία για την εποχή εκείνη, όπως αναφέρει και ο μελετητής Meier.[267] Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Αισχύλος πιθανώς να ήθελε και να ευαισθητοποιήσει τους Αθηναίους απέναντι στους κινδύνους που επιφέρουν οι πόλεμοι και επιθυμούσε να διδάξει με αυτόν τον τρόπο πόσο φοβεροί και σκληροί μπορεί να γίνουν, ειδικά όταν επιχειρούνται με επιπολαιότητα.[268]

Μια άλλη άποψη σχετικά με το μήνυμα που θέλησε να δώσει ο ποιητής είναι ότι ενδεχομένως δεν είχε στο μυαλό του να εμφυσήσει αισθήματα πατριωτισμού στους Αθηναίους, αλλά να δημιουργήσει ένα δραματικό έργο, το οποίο επικεντρωνόταν στο θέμα της *ὕβρεως* και της *τίσεως* των θεών, όταν οι θνητοί ξεπερνούν τα όρια τους. Η πατριωτική ατμόσφαιρα που αποπνέει η εν λόγω τραγωδία πιθανώς να ήταν μια απλή σύμπτωση, όπως θεωρεί ο μελετητής Kitto.[269]

Στην τραγωδία, *Πέρσες* ο Χορός φαίνεται να αποτελεί την κεντρομόλο δύναμη του έργου, αφού χωρίς εκείνον άλλωστε δεν θα μπορούσε να υφίσταται η εν λόγω αισχύλεια τραγωδία. Ο ρόλος του παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων και με τη μεγαλοπρεπή ενδυμασία του θα προσέγγιζε σίγουρα το ενδιαφέρον του ακροατηρίου της παράστασης. Η παρουσία του παρατηρείται να είναι πολύπλευρη, αφού συμβουλεύει, πληροφορεί, αγωνιά, εκφράζει το φόβο και τις σκέψεις του, αλλά

[265] Αδάμος (2005), 146.
[266] Leski (2003), 151.
[267] Meier (1997), 96.
[268] Meier (1997), 106.
[269] Kitto (1968), 47.

δεν διστάζει να κρίνει και τα τεκταινόμενα. Επρόκειτο για έναν χορικό ρόλο που μας αποδεικνύει περίτρανα τις αισχύλειες καινοτομίες της εποχής εκείνης.

3. Οι τραγικοί ποιητές: Σοφοκλής και Ευριπίδης

α. Ο Σοφοκλής και οι αλλαγές στη λειτουργία του Χορού

Μετά τις καινοτομίες του Αισχύλου σχετικά με την παρουσία και το ρόλο του Χορού εμφανίζεται ο επόμενος τραγικός ποιητής, ο οποίος άλλαξε τα μέχρι τότε δεδομένα στοιχεία της τραγωδίας. Ο Σοφοκλής χαλαρώνει το ρόλο του Χορού σε σύγκριση με τον Αισχύλο για τις ανάγκες της επιμέρους δράσης των έργων του.[270] Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετοί από τους Χορούς του Σοφοκλή συγκαταλέχθηκαν ανάμεσα στους ωραιότερους του ελληνικού θεάτρου. Το δέσιμο, όμως, του Χορού με την υπόθεση του έργου έχει αρχίσει να φθίνει αρκετά. Εν αντιθέσει, με τους ήρωες των δραμάτων του, των οποίων οι ρόλοι άρχισαν να εξελίσσονται βαθμηδόν.[271] Όσον αφορά τους υποκριτές, αξίζει σε αυτό το σημείο να τονιστούν και τα λόγια του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του:

Καί τόν ἀριθμόν τῶν ὑποκριτῶν ἐξ ἑνός εἰς δύο πρῶτος ο Αἰσχύλος ἀνεβίβασε καί τά μέρη τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καί κατέστησε τον διάλογον κύριον μέρος (τῆς τραγωδίας). Τρεῖς δέ ὑποκριτάς καί τήν σκηνογραφίαν ὁ Σοφοκλῆς ἐφεῦρεν.[272]

Και τον αριθμό των υποκριτών από ένα σε δυο πρώτος ο Αισχύλος αύξησε και τα μέλη του Χορού ελάττωσε και έκανε το διάλογο το κύριο μέρος (της τραγωδίας). Τους τρεις υποκριτές και την σκηνογραφία εφηύρε ο Σοφοκλής.

Έτσι λοιπόν, ο Σοφοκλής εκτός από το ότι αύξησε τους ηθοποιούς από δυο σε τρείς, εφηύρε και την σκηνογραφία. Επιπλέον, στην εποχή τόσο του Σοφοκλή όσο και του Ευριπίδη οι τριλογίες άρχισαν να φθίνουν και αυτές. Οι τραγικοί αυτοί προτίμησαν να δώσουν μεγαλύτερη βαρύτητα στην καθ' αυτό δράση εντός της υπόθεσης του έργου. Αρχικά, ο ευρετής του αυτοτελούς δράματος ήταν ο Σοφοκλής με έργα του, όπως ο

[270] Battezzato (2009), 161.
[271] Romilly (1997), 37.
[272] Αριστ. *Ποιητ.* 1449a.

Οἰδίπους Τύραννος και εν συνεχεία, ο Ευριπίδης με αντίστοιχα δράματα, όπως ήταν η *Μήδεια*.[273]

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σοφοκλής αυξάνει τα μέλη του Χορού από δώδεκα που τα μείωσε ο Αισχύλος, σε δεκαπέντε.[274] Ο ρόλος του Χορού δεν επικεντρώνεται πλέον στην ερμηνεία των γεγονότων με βάση τα θεϊκά σημάδια και τα τρομερά χτυπήματα, που έστειλαν οι θεοί, για να τιμωρήσουν, αλλά ο σοφόκλειος Χορός ερμηνεύει τα διαδραματιζόμενα με βάση τις πράξεις και τις επιλογές των ανθρώπων. Ο Χορός του Σοφοκλή θέτει ερωτήματα, όπως τι ήταν και τι έπρατταν οι άνθρωποι.[275] Άλλωστε και ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι ο χειρισμός του σοφόκλειου Χορού ήταν ο ιδανικότερος για την αρχαία ελληνική τραγωδία και τον ξεχώριζε έναντι του ευριπίδειου:

καί συναγωνίζεσθαι μή ὥσπερ Εὐριπίδῃ, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ[276]

και λαμβάνει μέρος (ο Χορός) όχι όπως στον Ευριπίδη, αλλά όπως στον Σοφοκλή.

Ο Αριστοτέλης δεν αναφέρει τον Αισχύλο, διότι στα έργα αυτού του ποιητή ο Χορός κατείχε τη θέση που του άρμοζε, την οποία δεν θα αποδοκίμαζε σε καμία περίπτωση. Τα χορικά του Ευριπίδη θεωρούσε πως απείχαν αρκετά από τα διαδραματιζόμενα.[277] Ο Χουρμουζιάδης χαρακτηρίζει τους σοφόκλειους Χορούς «ηθοπλαστικά σαφέστερους» συγκριτικά με τους ευριπίδειους, καθώς τονίζει ότι «τα άσματά τους βρίσκονται πιο κοντά στο δραματικό γίγνεσθαι».[278]

Για τον Σοφοκλή, πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν συγκεκριμένοι ήρωες του, όπως ο *Αἴας*, η *Ἀντιγόνη*, η *Ἠλέκτρα*, ο *Οἰδίπους Τύραννος*, ο *Φιλοκτήτης* και όχι τα μέλη του Χορού ως ομάδα. Ο Σοφοκλής επικεντρώνεται στα πορτραίτα των ηρώων του και τα μετατρέπει σε τραγικούς ήρωες. Έχει στόχο να προκαλέσει τη συγκίνηση των θεατών του μέσα από την παρουσίαση των συναισθημάτων και της δυστυχίας τους. Τα πρόσωπά του τα γαλουχεί με πόνο και καρτερία, ώστε να καταφέρει να πετύχει τον συναισθηματισμό και τη συγκίνηση του ακροατηρίου του. Από την άλλη μεριά, δεν

[273] Χουρμουζιάδης (2010), 34.
[274] Romilly (1997), 30.
[275] Romilly (1997), 42.
[276] Αριστ. *Ποιητ.* 1456a.
[277] Σχετικά με την ερμηνεία του Χορού στην Ποιητική του Αριστοτέλη βλ. Συκουτρής (2011), 160.
[278] Χουρμουζιάδης (2010), 95.

γίνεται να μην αναφερθούμε και σε έργα του Σοφοκλή, όπως οι *Τραχίνιαι*, που ο ποιητής έχει εμπνευστεί τον τίτλο της τραγωδίας του από τα μέλη που αποτελούσαν το Χορό του, δηλαδή γυναίκες που κατάγονταν από την Τραχίνα. Αξίζει, επίσης, να σταθούμε σε ένα παράδειγμα τραγωδίας, που δείχνει την απόκλιση των δυο τραγικών ποιητών, του Αισχύλου και του Σοφοκλή, όσον αφορά τη λειτουργία του Χορού μέσα στο έργο τους. Ο Αισχύλος πραγματεύεται το μύθο, στον οποίο ο Ορέστης επιστρέφει και σκοτώνει τη μητέρα του στο έργο του, που τιτλοφορείται *Χοηφόροι*. Έχει επιλέξει να δώσει αυτόν τον τίτλο, διότι ο Χορός εισερχόταν στην σκηνή κρατώντας χοές, δηλαδή ταφικές σπονδές, γεγονός που είναι σημαντικό για τον Αισχύλο. Από την άλλη πλευρά, ο Σοφοκλής πραγματεύεται τον ίδιο ακριβώς μύθο και τον τιτλοφορεί *Ήλέκτρα*, γιατί θεωρεί πως η αδελφή του Ορέστη γίνεται ο πυρήνας δράσης του έργου του. Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής ενδιαφερόταν περισσότερο για τον συναισθηματικό κόσμο των ηρώων του και θεωρούσε ότι αυτό αποτελεί την κεντρομόλο δύναμη της δράσης στα έργα του.[279] Αξίζει να αναφερθούμε σε αυτό το σημείο και στην κριτική του μελετητή Kitto, ο οποίος σχολιάζει ότι «η διαγραφή των χαρακτήρων για τον Σοφοκλή ήταν τόσο σημαντική όσο το θρησκευτικό στοιχείο για τον Αισχύλο».[280]

Μέσα από τις σοφόκλειες παραστάσεις, «αναδύονται οι τραγικοί ήρωες, από τους οποίους προέρχονται και προς αυτούς συγκλίνουν όλα τα δραματικά γεγονότα», όπως τονίζει στο έργο του και ο μελετητής Χουρμουζιάδης.[281] Ο Σοφοκλής πυκνώνει τη δράση στα έργα του και ρυθμίζει τα σκηνικά του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή της λειτουργίας του Χορού. Στα χρόνια του Αισχύλου, ο Χορός ήταν αυτός που ερμήνευε και προωθούσε τα γεγονότα. Μέσα στο δραματικό χρόνο του ήταν υπεύθυνος για την όσο το δυνατόν καλύτερη πρόσληψη του έργου από τους θεατές. Ο ρόλος του αισχύλειου Χορού θεωρείτο πολύπλευρος, αφού αποτελούσε τον πρωταρχικό και αποκλειστικό δέκτη και ερμηνευτή των δραματικών γεγονότων. Την εποχή του Σοφοκλή, όμως, αυτή η παρουσία του Χορού επί σκηνής μεταβάλλεται και ο Χορός, όπως τον χαρακτηρίζει και ο Χουρμουζιάδης, μετατρέπεται σε «ετερόφωτο παράγοντα». Έτσι, το βάρος της δράσης μετατοπίζεται από το Χορό στον υποκριτή, αφού και οι μύθοι πραγματεύονταν ιστορίες συγκεκριμένων προσώπων και όχι ομάδων.[282]

---

[279] Romilly (1997), 42.
[280] Kitto (1968), 159.
[281] Χουρμουζιάδης (2010), 34.
[282] Χουρμουζιάδης (2010), 35.

Οι Χοροί στον Σοφοκλή, μολονότι έχουν ενεργή συμμετοχή στα δράματα, δεν επηρεάζουν την εξέλιξη των γεγονότων, παρά μόνο τα σχολιάζουν και τα διαφωτίζουν.[283] Αξίζει να παρατηρηθεί ότι ο Σοφοκλής φαίνεται να είχε προτίμηση σε ορισμένους Χορούς, όπως το Χορό των γερόντων, τον οποίο χρησιμοποιεί σε τρία έργα του, στην *Ἀντιγόνη*, τον *Οἰδίποδα Τύραννο* και τον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῶ*. Στις πρώτες δυο περιπτώσεις, πρόκειται για έναν Χορό, ο οποίος αποτελεί ένα είδος «γερουσίας» που παρακολουθεί τις κινήσεις και τις αντιδράσεις του άρχοντά του. Αντιδρά, ωστόσο, όταν το θεωρεί απαραίτητο, παρακολουθώντας και εστιάζοντας σε πράξεις του βασιλιά του και της οικογένειάς του. Σε πιο προσωπικό επίπεδο, λειτουργεί ο Χορός στον *Οἰδίποδα ἐπί Κολωνῶ*, ο οποίος αποτελείται από συνομήλικους του εξόριστου ήρωα. Ο συγκεκριμένος Χορός παρακολουθεί τον κεντρικό ήρωα, που πορεύεται προς τη τελική του λυτρωτική πράξη. Άλλοι σοφόκλειοι Χοροί απαρτίζονταν από στρατευμένους άντρες, που είχαν ακολουθήσει τους ήρωές τους στον Τρωικό πόλεμο, όπως στις περιπτώσεις του *Αἴαντα* και του *Φιλοκτήτη,* που τα μέλη του Χορού υπήρξαν ακόλουθοι του Αίαντα και του Οδυσσέα, αντίστοιχα. Βέβαια, στο δεύτερο έργο κεντρικός ήρωας ήταν ο Φιλοκτήτης, ο οποίος είχε μείνει εξόριστος στην Λήμνο.[284]

Ο Σοφοκλής δείχνει να έχει προτίμηση και στους γυναικείους Χορούς, τους συναντάμε συχνότερα στους μετέπειτα ευριπίδειους Χορούς. Ο Χορός αποτελείτο από γυναίκες στην *Ἠλέκτρα* και στις *Τραχίνιαι* χωρίς, όμως, να δίνονται πληροφορίες σχετικά με τον προσδιορισμό της ηλικίας και της οικογενειακής τους κατάστασης. Στην *Ἠλέκτρα*, ωστόσο, με τις κλητικές *ὦ παῖ* και *ὦ τέκνον,* τις οποίες χρησιμοποιεί ο Χορός, μπορεί να γίνει σαφές ότι πρόκειται για Χορό γυναικών μεγαλύτερης ηλικίας από την ηρωίδα του έργου. Επίσης, στις *Τραχίνιαι* η Δηιάνειρα αποκαλεί τις γυναίκες του Χορού *φίλαι γυναῖκες* και εκείνες την προσφωνούν *ὦ γύναι*. Από αυτές τις προσφωνήσεις γίνεται κατανοητό πως επρόκειτο για γυναίκες συνομήλικες.[285]

Ο σοφόκλειος Χορός φαίνεται να είναι αφοσιωμένος πάντα σε κάποιον ήρωα του δράματος είτε αυτός ο ήρωας είναι ο πρωταγωνιστής του έργου είτε κάποιο άλλο πρόσωπο, του οποίου, όμως, ο ρόλος είναι σημαντικός στην εξέλιξη των γεγονότων. Ο Χορός στον Σοφοκλή δείχνει πάντοτε να συμπάσχει και να υποστηρίζει τα πρόσωπα, στα οποία τείνει κάθε φορά. Πολλές φορές συμπάσχει στον πόνο των κεντρικών ηρώων

[283] Sommerstein (2006), 97.
[284] Χουρμουζιάδης (2010), 51-52.
[285] Χουρμουζιάδης (2010), 52.

των δραμάτων, όπως στον Αίαντα, την Ηλέκτρα και τον Οιδίποδα και άλλες πάλι φορές στέκεται στο πλευρό των προσώπων, που πρέπει να λάβουν σημαντικές αποφάσεις, όπως στην Δηιάνειρα, τον Κρέοντα και τον Νεοπτόλεμο. Ο Σοφοκλής επιθυμεί ο Χορός του να βρίσκεται αμέτοχος στα γεγονότα και να αναλαμβάνει κάποια πρωτοβουλία μόνο εφόσον ζητήσει τη σύμπραξή του ο εκάστοτε ήρωας του δράματος. Σε αυτήν την περίπτωση, βέβαια, ο ήρωας σημαίνει ότι βρίσκεται σε αδιέξοδο και έτσι φθάνει στο σημείο να επιθυμεί τις συμβουλές του Χορού, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις της Δηιάνειρας, του Κρέοντα και του Νεοπτόλεμου.[286] Για παράδειγμα, στην *Ἀντιγόνη*, όταν αποχώρησε ο Τειρεσίας, ο οποίος είχε εκφράσει τους πρώτους απειλητικούς οιωνούς από το μίασμα του άταφου νεκρού, τα μέλη του Χορού, δηλαδή οι γέροντες (στ. 1908 κ.ε.) παίρνουν την απόφαση να πείσουν τον Κρέοντα να ανακαλέσει την απόφασή του για τη θανάτωση της Αντιγόνης. Εκείνος, πράγματι δείχνει μεταμέλεια, αλλά δυστυχώς ήταν πολύ αργά, αφού βρήκε εν τέλει νεκρή την ηρωίδα.[287]

Εν αντιθέσει με τους αισχύλειους Χορούς, οι οποίοι τις περισσότερες φορές τείνουν προς τα θρηνητικά άσματα, οι Χοροί του Σοφοκλή πολλές φορές διακατέχονται από συναισθήματα αισιοδοξίας και τραγουδούν ωδές χαράς ή θριάμβου, προτού ξεσπάσει η καταστροφή στο δράμα, π.χ. προτού αυτοκτονήσει ο Αίας, ο Χορός πιστεύει ότι ο ήρωας εγκατέλειψε αυτήν την ιδέα και ψάλλει χαρμόσυνο ύμνο (στ. 693-718). Αντίστοιχες σκηνές παρατηρούνται και σε άλλα σοφόκλεια έργα, όπως στην *Ἀντιγόνη* (στ. 1115-54), στον *Οἰδίποδα Τύραννο* (στ. 1086-1109) και στις *Τραχίνιαι* (στ. 633-662). Τα όμορφα λόγια των χαρμόσυνων αυτών ωδών έχουν στόχο να προκαλέσουν τη χαρά και την ελπίδα των θεατών, ότι ίσως και να αλλάξει η πορεία των επικείμενων τραγικών γεγονότων. Ο Σοφοκλής επιθυμεί σε αυτά τα σημεία να δημιουργήσουν οι Χοροί του «ένα ψήγμα ελπίδας στο ακροατήριό του», όπως χαρακτηριστικά τονίζει στο έργο του ο μελετητής Garvie.[288]

Ο τραγικός αυτός ποιητής άλλαξε τον χαρακτήρα των έως τότε δραματικών παραστάσεων. Η θρησκευτική τραγωδία του Αισχύλου, που είχε στο επίκεντρο της δράσης το Χορό, με τον Σοφοκλή αλλάζει φόντο και αντικατοπτρίζει περισσότερο την ηθική πλευρά, που την αποτελούν οι τραγικές σχέσεις των ανθρώπων. Παραδείγματος

[286] Sommerstein (2006), 97.
[287] Χουρμουζιάδης (2010), 53-54.
[288] Garvie (2010), 253-54.

χάριν, στους *Έπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου, όταν ο Ετεοκλής πεθαίνει, ο Χορός ψάλλει έναν επικήδειο ύμνο, ενώ στον *Οἰδίποδα Τύραννο* ο σοφόκλειος Χορός αδύναμος ψάλλει απλοϊκά *Ἰώ γενεαί βροτῶν*, αφού ο ηθοποιός έχει υποσκελίσει το Χορό και πράττει το ρόλο της συντριβής του. Σύμφωνα με τον μελετητή Kitto, «η λογική πλέον του δράματος δεν έχει να κάνει με τη δραματικομουσική συγκίνηση, αλλά με την πραγματική ζωή».[289] Σύμφωνα πάλι με τον ίδιο, εκτιμάει πως ο σοφόκλειος Χορός περιορίζεται μεν στη δράση, αλλά με τις καινούριες συνθήκες γίνεται ακόμα πιο δραματικός και συναγωνιστής στα όσα διαδραματίζονται, αφού γίνεται συνένοχος σε ένα άκρως δραματικό περιβάλλον- πολύ δραματικότερο από το περιβάλλον του Αισχύλου.[290] Οι τραγικοί Χοροί του Σοφοκλή έχουν στόχο να ενθαρρύνουν το κοινό να αναλογιστεί τους πραγματικούς κινδύνους της ζωής και πως μπορεί η μοίρα και ο κίνδυνος να μεταβάλει την ευτυχία των ανθρώπων σε δυστυχία μέσω της ύβρεως και της αλαζονικής συμπεριφοράς.[291]

Ο Σοφοκλής τοποθέτησε το Χορό του σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον απ᾽ ότι ήταν τοποθετημένος πρωτύτερα. Ο τραγικός αυτός ποιητής θέλησε να προσδώσει στο Χορό ατομικά χαρακτηριστικά και να τον αντιμετωπίσει σαν ένα πρόσωπο του δράματος.[292] Επίσης, ο Χορός του Σοφοκλή μπορεί να εκφράσει τις δικές του απόψεις και ιδέες, οι οποίες πολλές φορές μπορεί να μην είναι απαραίτητα και οι σωστές. Φερειπείν, στη σοφόκλεια τραγωδία *Αἴας* ο Χορός, που αποτελείται από τους ακόλουθους πολεμιστές του Αίαντα, οι οποίοι παρουσιάζονται ενώπιών μας, δείχνουν φανερά το μίσος τους για τον πόλεμο και τη νοσταλγία τους για την Ελλάδα, καθώς επίσης και την έντονη αφοσίωσή τους προς το πρόσωπο του Αίαντα. Ο ποιητής τους αφήνει να έχουν τη δική τους κρίση και μάλιστα, όσον αφορά τον Οδυσσέα και τις πράξεις του, ο Χορός εκφράζει την απέχθειά του:

τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων εἰς ὦτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς, καί σφόδρα πείθει˙ περί γάρ σοῦ νῦν εὔπιστα λέγει, καί πᾶς ὁ κλύων τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον τοῖς σοῖς ἄχεσιν καθυβρίζων. (*Αἴας*, στ. 148-53)

Τέτοιου είδους κακογλωσσιές ο Οδυσσέας μουρμουρίζει μες στ᾽ αυτιά όλων και πολύ τους πείθει˙ τώρα ευκολοπίστευτα για σένα λόγια λέει κι ο καθένας που τα

[289] Kitto (1968), 212.
[290] Kitto (1968), 212.
[291] Sommerstein (2006), 100.
[292] Leski (2003), 341.

ακούει πιο μεγάλη κι απ' αυτόν που τα είπε έχει χαρά, γελώντας για τα μαύρα πάθη που σε βρήκαν.

(Τ. Ρούσσος)

Επιπροσθέτως, ο Χορός στην *Ἀντιγόνη* τείνει προς την κατεύθυνση, που αυτός θεωρεί πως είναι η πιο σωστή. Στο τέλος, δείχνει να συμπονά την ηρωίδα, εν αντιθέσει με τον άρχοντά του, τον Κρέοντα. Σύμφωνα με τον μελετητή Kitto, ο Σοφοκλής καινοτομεί στο ότι «τοποθετεί πολλές φορές το Χορό του να εκφράσει ένα είδος ειρωνείας, βάζοντάς τον να λέει τα κατάλληλα πράγματα αλλά για τα ακατάλληλα πρόσωπα».[293] Ο Χορός κάποιες φορές δείχνει να μην είναι και τόσο σταθερός στις κρίσεις του και να οδηγείται στο σημείο να αλλάζει απόψεις. Στην *Ἀντιγόνη*, π.χ. στην αρχή ο Χορός των Θηβαίων γερόντων έχει πλανηθεί από τον άρχοντά του, στον οποίο βέβαια οφείλει να είναι υποταγμένος και τείνει προς αυτόν σε οτιδήποτε κι αν αποφασίσει:

Σοί ταῦτ' ἀρέσκει, παῖ Μενοικέως, ποιεῖν τόν τῇδε δύσνουν καί τόν εὐμενῆ πόλει˙ νόμῳ δέ χρῆσθαι παντί, τοῦτ' ἔνεστί σοι καί τῶν θανόντων χώπόσοι ζῶμεν πέρι. (*Ἀντιγ.* στ. 211-14)

Ό, τι σ' αρέσει, γιε του Μενοικέα, να πράξεις γι' αυτόν που δυστροπεί και γι' αυτόν που πειθαρχεί στην πόλη. Είναι δικαίωμά σου να χρησιμοποιείς το νόμο, όπου θέλεις, και για τους πεθαμένους και για τους ζωντανούς.

(Κ. Χ. Μύρης)

Στη συνέχεια, όμως, παρατηρείται μια προσωπική μεταστροφή από την πλευρά του. Η αρχική υποταγή του στον Κρέοντα έχει ως αποτέλεσμα την τραγική απομόνωση της ηρωίδας στο μαρτύριό της προς το θάνατο. Οι άτολμοι και αδύναμοι γέροντες δεν διστάζουν να κατακρίνουν τον Κρέοντα και να ταχθούν κατά της καταδίκης της Αντιγόνης, έως ότου φθάνουν στο σημείο να παραδεχτούν ότι ο βασιλιάς τους είχε άδικο:[294]

Οἴμ' ὡς ἔοικας ὀψέ τήν δίκην ἰδεῖν. (*Ἀντιγ.*στ. 1270)

Αλλοίμονο, πόσο αργά είδες το δίκιο!

[293] Kitto (1968), 213.
[294] Χουρμουζιάδης (2010), 67.

(Κ. Χ. Μύρης)

Διαφορετική παρουσιάζεται η στάση και η λειτουργία του Χορού στην *Ἠλέκτρα*, στην οποία ο χαρακτήρας του Χορού είναι με προσοχή εξομοιωμένος με τον χαρακτήρα της ηρωίδας.[295] Ο ρόλος του παρατηρείται ότι βρίσκεται κάτω από την κυριαρχία της κεντρικής ηρωίδας και πολλές φορές θεωρείται προέκταση της προσωπικότητάς της. Ο σοφόκλειος Χορός συμμετέχει στη δράση του δράματος, «μετασχηματίζοντας ουσιαστικά το χαρακτήρα του επάνω στην χαρακτηρολογική φόρμα του κεντρικού του ήρωα».[296]

Στις περισσότερες σοφόκλειες τραγωδίες «η δράση του Χορού είναι αυτή που προετοιμάζει την ακόμα μεγαλύτερη δράση του μονού προσώπου», όπως τονίζει και ο Kitto.[297] Έτσι, στον *Αἴαντα* ο Χορός παρουσιάζεται σαν το πρώτο υποτιθέμενο θύμα της πτώσης του ήρωα. Η Τέκμησσα έρχεται δεύτερη, η οποία μαζί με το Χορό προετοιμάζουν την έλευση του τραγικού ήρωα του δράματος.[298] Εξαίρεση αποτελεί η δράση του Χορού στον *Οἰδίποδα Τύραννο*, αφού σε αυτήν τη τραγωδία, κατά τον Χουρμουζιάδη, πόρρω απέχει από αυτόν τον χαρακτηρισμό. Ο Χορός των γερόντων στην προκειμένη περίπτωση αρχικά εμφανίζεται στην σκηνή γεμάτος αγωνία, λόγω της ανακοίνωσης της διακήρυξης του άρχοντά του σχετικά με μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης. Στη συνέχεια, τον βλέπουμε να παρακολουθεί τα γεγονότα ανήμπορος χωρίς να μπορεί να δράσει. Δεν δείχνει να συμπονά τον ήρωα του, όμως σε κάθε περίπτωση παρατηρείται ότι προσπαθεί να του τονώσει τις ελπίδες. Οι γέροντες εδώ σχολιάζουν, στοχάζονται, συμμετέχουν στις απορίες του ήρωα και θρηνούν στο τέλος για την καταστροφή του, κάνοντας κυριολεκτικά το ρόλο τους «ετερόφωτο»:[299]

τόν ἐναγῆ φίλον μήποτ' ἐν αἰτίᾳ σύν ἀφανεῖ λόγῳ σ' ἄτιμον βαλεῖν.

(*Οἰδ. Τυρ*. στ. 656-57)

Το φίλο σου που δέθηκε με της κατάρας τα δεσμά μην ατιμάζεις. Μην εμπιστεύεσαι τις θολές σκέψεις.

(Κ. Χ. Μύρης)

[295] Kitto (1968), 215.
[296] Χουρμουζιάδης (2010), 67.
[297] Kitto (1968), 216.
[298] Garvie (2010), 132-33.
[299] Χουρμουζιάδης (2010), 68.

Ο Σοφοκλής, επίσης, μετά την έντονη ψυχολογική κατάπτωση των πρωταγωνιστών του, τους βάζει να τραγουδούν και συνδυάζει λυρικούς διαλόγους με τα μέλη του Χορού, όπως κάνει ο Οιδίπους στον *Οἰδίποδα Τύραννο*, ο Ηρακλής στις *Τραχίνιαι*, καθώς και ο Αίας και ο Φιλοκτήτης.[300]

Ο Χορός στον Σοφοκλή δεν επιχειρεί σε καμία περίπτωση να ανταγωνιστεί τους ηθοποιούς. Ο ποιητής τον χρησιμοποιεί σαν ηθοποιό, αλλά πάντοτε προτού αρχίσουν τη δράση τους οι άλλοι υποκριτές. Η εμφάνιση του Χορού στις σοφόκλειες παρόδους κρύβει πίσω της έναν ιδιάζοντα ρόλο- το ρόλο δηλαδή της «πρώτης βολής», όπως την χαρακτηρίζει ο μελετητής Kitto. Προτού κάνουν την εμφάνισή τους οι ηθοποιοί, ο Χορός είναι εκείνος που προλειαίνει το έδαφος για όσα θα διαδραματιστούν εν συνεχεία επί σκηνής. Ύστερα, ο ρόλος του σαν ηθοποιός τελειώνει και από κει και πέρα λειτουργεί με σκοπό είτε να υποδέχεται μαντατοφόρους είτε να αναγγέλλει νεοφερμένα πρόσωπα. Σε γενικές γραμμές, ο ρόλος του στο υπόλοιπο μέρος του δράματος περιορίζεται στο να εξομαλύνει τις καταστάσεις.[301]

Συχνά, επίσης, παρατηρείται στους διαλόγους των δραμάτων του Σοφοκλή να εμφανίζεται αναπάντεχα ο Χορός, ρίχνοντας διακριτικά το σχόλιο του:

Ἄναξ, ἐμοί τοι μή τι καί θεήλατον τοὔργον τόδ' ἡ ξύννοια βουλεύει πάλαι.
(*Ἀντιγ*. στ. 278)

Βασιλιά, ώρα πολλή γυρίζει στο μυαλό μου μήπως είναι θεόσταλτο το πράγμα τούτο 'δω.

(Κ. Χ. Μύρης)

Τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ' ἀγρίας ἄξασα λύπης ἡ γυνή; δέδοιχ' ὅπως μή τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξει κακά. (*Οἰδ. Τύρ.* στ. 1073-75)

Γιατί η βασίλισσα έφυγε, Οιδίποδα, θλιμμένη έτσι βαριά; Φοβάμαι μήπως γεννήσει συμφορές η σιωπή της.

(Τ. Ρούσσος)

ἀλλ' εἰ πέπαυται, κάρτ' ἄν εὐτυχεῖν δοκῶ· φρούδου γάρ ἤδη τοῦ κακοῦ μείων λόγος. (*Αἴας*, στ. 262-63)

[300] Battezzato (2009), 156.
[301] Kitto (1968), 217.

Μα αν έχει ησυχάσει, τον θεωρώ πολύ ευτυχισμένο. Γιατί, αν περάσει το κακό πια λιγότερο συζητιέται.

(Θ. Μαυρόπουλος)

Αυτά τα σχόλια ενδεχομένως επιλέχθηκαν σε αυτά τα σημεία από τον ποιητή με σκοπό να χρησιμέψουν ως μικρές ανάπαυλες, προκειμένου να ξεκουράζουν τους θεατές ανάμεσα στους μακροσκελείς μονολόγους.[302]

Ο Χορός στον Σοφοκλή, μολονότι σκηνικά περιορίζεται ως ένα σημείο, ο ρόλος του πέρα από δραματικός χαρακτηρίζεται και αρκετά λυρικός. Παραδείγματος χάριν, η *Ἀντιγόνη* θεωρείται πως ξεπερνάει σε μεγάλο βαθμό σε λυρισμό όλες τις σωζόμενες τραγωδίες. Η χρήση του Χορού σε αυτήν την τραγωδία από τον Σοφοκλή πέρα από μεγάλη αναλογικά με άλλες τραγωδίες διακατέχεται και από έντονο λυρισμό. Η πάροδος χαρακτηρίζεται αρκετά δραματική και λυρική και εκτονώνει τους θεατές από την ένταση του προλόγου. Η θλίψη της ηρωίδας αντικαθίσταται με τη χαρά της πόλης των Θηβών για τη λύτρωσή της:

Ἀκτίς ἀελίου, τό κάλλιστον ἑπταπύλῳ φάνεν Θήβᾳ……..ὅτι σύγκλητον τήνδε γερόντων προὔθετο λέσχην, κοινῷ κηρύγματι πέμψας; (*Ἀντιγ.* στ. 100-62)

Ω! Ηλιαχτίδα, τ’ ομορφότατο που φάνηκε παρά ποτέ το φως στη Θήβα…..που τάχα το μυαλό του πελάγωσε και κάλεσε τους γέροντες στέλνοντας προσταγή για τούτη τη συνάθροιση;

(Κ. Χ. Μύρης)

Στις χορικές ωδές της *Αντιγόνης* προβάλλεται ο Σοφοκλής ως ένας λυρικός ποιητής, όπως θεωρεί ο Kitto.[303] Εν αντιθέσει με άλλα δράματά του, όπως στην *Ἠλέκτρα*, στην οποία παραγκωνίζεται ο λυρισμός, αφού στην εν λόγω τραγωδία ο Χορός στερείται το εισαγωγικό του άσμα. Ο εκτενής διάλογος ανάμεσα στην Ηλέκτρα και το Χορό αποτελεί το κυρίαρχο μέρος του έργου. Ο Σοφοκλής σε αυτήν την τραγωδία μείωσε σημαντικά το ρόλο του Χορού και έδωσε όλο του το βάρος στον κεντρικό ηθοποιό, κάτι ανάλογο έπραξε και στον *Οἰδίποδα Τύραννο*.[304]

[302] Kitto (1968), 217.
[303] Kitto (1968), 218-20.
[304] Kitto (1968), 224, 227.

β. Ο Ευριπίδης και οι γυναικείοι Χοροί του

Ο Ευριπίδης λαμβάνει μέρος για πρώτη φορά σε δραματικούς αγώνες το 456/5, τη χρονιά που πέθανε ο Αισχύλος και καταφέρνει να κερδίσει το πρώτο του βραβείο το 441 π.Χ.[305] Η διάσωση ενός μεγάλου μέρους των έργων του δίνει την εντύπωση ότι τα μοτίβα των ιστοριών, που πραγματεύεται παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία από τα αντίστοιχα των προγενέστερών του ποιητών, του Σοφοκλή και του Αισχύλου. Ο Ευριπίδης εισάγει καινούρια στοιχεία στις δραματικές παραστάσεις. Παραδείγματος χάριν, την εισαγωγή του μονολόγου στην αρχή των έργων του με σκοπό την τοποθέτηση των πράξεων του δράματος στο μυθολογικό τους περιβάλλον. Αυτό το πραγματοποιεί είτε κάνοντας μια λεπτομερή αναφορά στην γενεαλογία των ηρώων του είτε ανακεφαλαιώνοντας την ιστορία μέχρι εκείνο το σημείο.[306] Αξιόλογο ενδιαφέρον ως προς τις καινοτομίες του Ευριπίδη παρουσιάζει και η τοποθέτηση του *ἀπό μηχανῆς θεοῦ*, ο οποίος εμφανίζεται στο τέλος κάθε έργου, προκειμένου να ολοκληρωθεί η δράση και να δοθεί η τελική λύση. Αυτός ο *ἀπό μηχανῆς θεός* ενδεχομένως να είναι κάποια θεότητα ή κάποιο άλλο πρόσωπο που φωτίζει το κλείσιμο του έργου.[307]

Ο Ευριπίδης δημιουργεί χαρακτήρες, που είναι πιο κοντά στους απλούς ανθρώπους απ' ότι βρίσκονταν οι ήρωες των άλλων τραγικών. Τα πρόσωπα των έργων του, σύμφωνα με την Romilly, «υπακούν σε μια καινούρια ψυχολογία».[308] Οι χαρακτήρες του διαγράφονται πιο ολοκληρωμένα ως προς τις συγκινήσεις τους και ο κόσμος που παρουσιάζει δεν θυμίζει σε καμία περίπτωση τον κόσμο του Αισχύλου και του Σοφοκλή.[309] Ο Ευριπίδης, όπως ακριβώς συνέβαινε και στην κωμωδία, επιθυμούσε να προσδώσει κύρος σε κατηγορίες ανθρώπων, που βρίσκονταν στο περιθώριο, όπως σκλάβους, χωρικούς και ηλικιωμένους. Ο τρόπος, όμως, που αντιμετώπιζε τις γυναίκες ήταν κάπως παράξενος και διφορούμενος γι' αυτό το λόγο και πολλοί σύγχρονοι μελετητές τον κατηγόρησαν ως μισογύνη.[310] Στα περισσότερα έργα του, εν τούτοις, παρατηρείται ότι επέλεγε γυναικείους ρόλους για τους πρωταγωνιστές του.

Όσον αφορά, τους Χορούς του διαφαίνεται ξεκάθαρα η προτίμησή του στους γυναικείους χορούς. Από τις δεκαεπτά ευριπίδειες τραγωδίες, που μας σώζονται μόνο

---

[305] Sommerstein (2006), 102.
[306] Sommerstein (2006), 113-114.
[307] Gregory (2009), 258-59.
[308] Romilly (1997), 134.
[309] Gregory (2009), 251-52.
[310] Sommerstein (2006), 116.

σε τρεις εμφανίζεται Χορός γερόντων ανδρών.[311] Αξίζει να σημειωθεί ότι μετά τις *Ἱκέτιδες* του Αισχύλου, που ο Χορός είχε άμεση σχέση με τα τελετουργικά δρώμενα, ο Ευριπίδης δημιουργεί το Χορό των *Βακχῶν*, του οποίου ο ρόλος είναι καθοριστικός μέσα στο έργο και σχετίζεται με τις διονυσιακές τελετές.[312] Είναι γεγονός ότι με εξαίρεση το Χορό των *Βακχῶν* και το Χορό της *Ἑκάβης*, στα υπόλοιπα ευριπίδεια δράματα ο ρόλος του Χορού είναι αρκετά περιορισμένος και τις περισσότερες φορές δεν έχει άμεση σχέση με τα γεγονότα που διαδραματίζονται επί σκηνής. Ο ρόλος του Χορού παρατηρείται ότι αρχίζει να περιορίζεται περισσότερο σε μεταγενέστερες τραγωδίες του ποιητή, όπως στην *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, την *Ἑλένη*, την *Ἠλέκτρα* και τον *Ὀρέστη*. Η υποβάθμιση του Χορού πραγματοποιείται με την αύξηση των διαλογικών μερών και την προσθήκη μονωδιών και διωδιών, οι οποίες εμφανίζονται με τις αντιπαραθέσεις μεταξύ του ηθοποιού και του Χορού.[313] Ακόμα και στο κομμάτι της παρόδου παρατηρείται η συμμετοχή του ηθοποιού σε όλες τις σωζόμενες ευριπίδειες τραγωδίες.[314] Σημειωτέον, επίσης, ότι μία από τις πιο όψιμες ευριπίδειες τραγωδίες, οι *Φοίνισσες*, που αποτελούνται από Χορό νεαρών γυναικών που κατάγονται από την Τυρό της Φοινίκης θυμίζουν ως προς το ρόλο του Χορού την αισχύλεια τραγωδία.[315] Αντίστοιχα φαίνεται να συμβαίνει και με τις *Βάκχες*, οι οποίες προαναφέρθηκαν και θα μελετηθούν εκτενέστερα παρακάτω.

Αξίζει να αναφερθεί ότι και ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί «μυθολογικά παραδείγματα» στα στάσιμά του, τα οποία αναφέρονται σε μυθικά γεγονότα που έχουν σχέση με την πλοκή του εκάστοτε δράματος. Μάλιστα, κάποια ευριπίδεια «μυθολογικά παραδείγματα» είναι αρκετά εκτενή που θυμίζουν τις μυθικές διθυραμβικές αφηγήσεις. Παραδείγματος χάριν, ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο στάσιμο της *Ἑλένης*, το οποίο αναφέρεται στο μύθο της θεάς Δήμητρας και της κόρης της με σκοπό να τονίσει την ενδεχόμενη ασέβεια και αμέλεια της Ελένης απέναντι στη θεά, που έχει ως αποτέλεσμα τη δυσμενή θέση, στην οποία βρίσκεται:

ὀρεία ποτέ δρομάδι κώλωι Μάτηρ ἐσύθη θεῶν ἀν' ὑλᾶντα νάπη ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων βαρύβρομον τε κῦμ' ἅλιον πόθωι τάς ἀποιχομένας ἀρρήτου κούρας….

(*Ἑλ.* στ. 1301-68)

[311] Χουρμουζιάδης (2010), 42.
[312] Sommerstein (2006), 117.
[313] Gregory (2009), 257-58.
[314] Sommerstein (2006), 117.
[315] Χουρμουζιάδης (2010), 71.

Κάποτε η Μάνα των θεών χύθηκε επάνω στα βουνά, σε λόγγους δασοσκέπαστους, σε ποταμών νεροσυρμές και πολυβούητους γιαλούς, γυρεύοντας παντού τη χαμένη κόρη της με το ιερό κι ανείπωτο όνομα.

(Τ. Ρούσσος)

Τέτοιου είδους εκτενείς μυθικές αφηγήσεις που δεν έχουν ουσιαστικά άμεση σχέση με την υπόθεση του έργου ονομάζονταν *ἐμβόλιμα άσματα*.[316]

Η περίπτωση αυτού του τραγικού ποιητή είναι ιδιάζουσα. Οι ευριπίδειοι Χοροί αποτελούνται κατά κόρον από πρόσωπα, που ανήκουν στο γυναικείο φύλο. Ωστόσο, αξίζει να τονιστεί ότι εντοπίζεται μια ποικιλία ως προς την επιλογή των γυναικών που αποτελούσαν τον εκάστοτε Χορό.[317] Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι ο Ευριπίδης επιλέγει σε κάποιες τραγωδίες του οι γυναίκες που αποτελούσαν το Χορό του δράματος να παρουσιάζουν την ίδια δραματική προοπτική με τους κεντρικούς ήρωες. Παραδείγματος χάριν, στις τραγωδίες *Έκάβη* και *Τρωάδες*, ο Χορός αποτελείται από γυναίκες αιχμάλωτες, όπως ακριβώς είναι και τα κεντρικά πρόσωπα των δραμάτων αυτών. Επίσης, στην *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις* και στην *Ἑλένη*, το Χορό το συγκροτούν γυναίκες συνεξόριστες με τις κεντρικές ηρωίδες στην Ταυρίδα και στην Αίγυπτο αντιστοίχως, οι οποίες βρίσκονταν ενδεχομένως κοντά στην ίδια ηλικία με αυτές. Η διαφορά, όμως, είναι ότι η τύχη των γυναικών αυτών των Χορών δεν είναι η ίδια με την τύχη των πρωταγωνιστριών, αφού δεν επιστρέφουν στις πατρίδες τους. Τέλος, υπάρχει και άλλη μια κατηγορία ευριπίδειων Χορών, οι οποίοι δεν παρουσιάζουν καμία σχέση με τους κεντρικούς ήρωες. Πρόκειται για δράματα του ποιητή, στα οποία ο Χορός αποτελείται από γυναίκες, οι οποίες συμμετέχουν σε μικρό βαθμό στα τραγικά γεγονότα. Τέτοιες τραγωδίες είναι η *Μήδεια*, η *Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, η *Ἀνδρομάχη*, ο *Ἱππόλυτος*, η *Ἠλέκτρα* και ο *Ὀρέστης*. Οι γυναικείοι Χοροί αυτών των δραμάτων δείχνουν να έχουν ελάχιστη σχέση με τις πράξεις των κεντρικών ηρώων και συνδράμουν μόνο κοντά τους με κάποια πρόθεση βοηθείας. Φερειπείν, ο Χορός των γυναικών στη *Μήδεια* ανταποκρίνεται στις εκκλήσεις της πρωταγωνίστριας, ακούγοντας τις οδυνηρές κραυγές της και βρίσκεται κοντά της με σκοπό να την βοηθήσει ή ο Χορός των γυναικών στον *Ἱππόλυτο* συγκινείται και τρέχει στη Φαίδρα,

[316] Battezzato (2009), 164.
[317] Χουρμουζιάδης (2010), 52.

όταν πληροφορείται την είδηση για τη ψυχική ασθένεια που την έχει καταβάλει και αγωνίζεται να μάθει την αιτία, δείχνοντας πρόθεση να της συμπαρασταθεί.[318]

Σημειωτέον, ο Ευριπίδης σε κάποια δράματά του αλλάζει τη δομή του θρήνου, αντιστρέφοντας τη σχέση μεταξύ της κορυφαίας του Χορού και των υποκριτών του. Ο Ευριπίδης πειραματίζεται, απλώνοντας το λυρικό στοιχείο στα πρόσωπα της τραγωδίας προκειμένου να δηλώσει τα συναισθήματα και τους στοχασμούς τους με λυρικούς στίχους μονωδιών και αμοιβαίων ασμάτων. Τρανό παράδειγμα αποτελεί η τραγωδία *Ἀνδρομάχη* με τον θρήνο του Πηλέα πάνω από το άψυχο σώμα του εγγονού του (στ. 1172-96). Πικροί λυγμοί και γόοι βγαίνουν από τα στήθη του γερό-Πηλέα που βλέπει με το θάνατο του Νεοπτόλεμου την οριστική ερήμωση του οίκου του. Αντίστοιχο ρόλο εξάρχοντος του γυναικείου Χορού φαίνεται να παίρνει και ο Άδραστος στις *Ἱκέτιδες* (στ. 798-814).[319]

Σύμφωνα με τον μελετητή Kitto, ο Χορός στη *Μήδεια* και στον *Ἱππόλυτο* θυμίζει σε κάποιο βαθμό τους σοφόκλειους Χορούς στην *Ἀντιγόνη* και στον *Οἰδίποδα Τύραννο*, αφού ο Χορός αυτών των τραγωδιών καταπιανόταν και καταβαλλόταν από τα ψυχολογικά θέματα των πρωταγωνιστών του. Ωστόσο, οι άσχημες πράξεις της Αντιγόνης και του Οιδίποδα αφορούσαν και επηρέαζαν την κοινότητα σαν σύνολο, στην οποία αποτελούσαν μέρος τα μέλη του Χορού, ενώ η νοσηρή πράξη της Μήδειας, καθώς και ο ακαταλόγιστος έρωτας της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, το γιο του άνδρα της είναι πράξεις που επηρεάζουν μόνο τον οικογενειακό τους κύκλο και όχι τα μέλη του Χορού.[320] Σύμφωνα, επίσης, με τον ίδιο μελετητή αξίζει να προστεθεί ότι αυτές οι ευριπίδειες τραγωδίες ανήκουν στην πρώιμη συγγραφή του ποιητή, κατά συνέπεια θα μπορούσαν να θεωρηθούν «έργα μετάβασης», προσδίδοντας μια συνάφεια μεταξύ του ευριπίδειου και σοφόκλειου ύφους του Χορού.[321]

Όσον αφορά τους Χορούς του Ευριπίδη κατά πλειονότητα στέκονται πλάι στους τραγικούς ήρωες ως απλοί θεατές των πράξεων τους, αφού όλη η τραγική σκέψη του ποιητή εκφράζεται πλέον μέσω του ήρωα εν αντιθέσει με τις τραγωδίες του Αισχύλου, στις οποίες εκφραστής των σκέψεων του ποιητή υπήρξε ο Χορός.[322] Στα έργα του Ευριπίδη ο Χορός είναι σε θέση να πράττει ελάχιστα πράγματα. Σε κάποιες

[318] Χουρμουζιάδης (2010), 52.
[319] Battezzato (2009), 162.
[320] Kitto (1968), 349.
[321] Kitto (1968), 350.
[322] Battezzato (2009), 155-56.

τραγωδίες, όπως στην *Μήδεια* ο Χορός περιορίζεται μόνο στο να συμπαραστέκεται και να συμπονά την ηρωίδα του:

Φεῦ, φεῦ, μελέα τῶν σῶν ἀχέων. ποῖ ποτε τρέψῃ; τίνα πρός ξενίαν; ἢ δόμον ἢ χθόνα σωτῆρα κακῶν ἐξευρήσεις; ὡς εἰς ἄπορόν σε κλύδωνα θεός, Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε. (*Μήδ*. στ. 357-64)

Αλίμονο, Αλίμονο! Τόσο τα πάθη σου, δύσμοιρη! Ποιος φίλος, ποιο σπίτι, ποια χώρα θα σε σώσει από τον όλεθρο; Σε τι αδιάβατο πέλαγος κακών σε οδήγησαν, Μήδεια, οι θεοί;

(Θ. Κ. Στεφανόπουλος)

Σε άλλες τραγωδίες, όπως ήταν η *Έκάβη* και οι *Τρωάδες*, ο Χορός παρατηρείται ακόμα πιο απόμακρος από τις κεντρικές ηρωίδες, παραμερίζοντας τις πράξεις τους εμμένει σθεναρά και στις δυο περιπτώσεις καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος στον θρήνο του για την Τροία, γεγονός το οποίο μας θυμίζει τον αισχύλειο ρόλο:[323]

δεινόν τι πῆμα Πριαμίδαις ἐπέζεσεν πόλει τε τήμῃ θεῶν ἀνάγκαισιν τόδε. (*Έκαβ*. στ. 583-84)

Φριχτό κακό των θεών έπεσε επάνω στου Πριάμου τη χώρα και στα παιδιά του!

(Γ. Γεραλής)

Σε άλλες ευριπίδειες τραγωδίες, όπως στην *Ἀνδρομάχη*, ο Χορός φαίνεται να είναι εν μέρει απομονωμένος από τη δράση της ηρωίδας του. Στην προκειμένη περίπτωση, ο ρόλος του θα μπορούσε εύλογα να ειπωθεί ότι όσον αφορά τα θρηνητικά άσματα της τελευταίας ωδής του εν λόγω δράματος θυμίζει τον αντίστοιχο ρόλο των *Τρωάδων*. Σε αυτήν την τελευταία του ωδή ο Χορός των γυναικών άκρως απομακρυσμένος από τα γεγονότα που συμβαίνουν στον οίκο του Πηλέα, αρχίζει να ανατρέχει στην Τροία και να θρηνεί όλους αυτούς τους νεκρούς, Αχαιούς και Τρώες, που έχασαν τη ζωή τους στον Τρωικό πόλεμο, όπως επίσης και τον Αγαμέμνονα που δολοφονήθηκε από τα χέρια της γυναίκας του:[324]

[323] Kitto (1968), 351-52.
[324] Kitto (1968), 355.

Ὦ Φοῖβε πυργώσας τόν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καί πόντιε κυανέαις ἵπποις διφρεύων ἅλιον πέλαγος……..καί πρός εὐκάρπους γύας σκηπτός σταλάσσων τόν Ἅιδα φόνον. (*Ἀνδρ.* στ. 1010-45)

Ω Φοίβε, εσύ που πύργωσες τον καλοτειχισμένο λόφο της Τροίας κι εσύ θεέ του πόντου που περνάς γρήγορα το πέλαγος με τα μαύρα άλογα……και σ' όλη την καλόκαρπη γη έχει περάσει ο κεραυνός σταλάζοντας το φόνο του Άδη.

(Γ. Γεραλής)

οὕτω δή τόν ἐν Ἰλίῳ ναόν καί θυόεντα βωμόν προύδωκας Ἀχαιοῖς, ὦ Ζεῦ, καί πελάνων φλόγα σμύρνης αἰθερίας…….δύσγαμον αἶσχος ἑλών Ἑλλάδι τᾶ μεγάλᾳ καί Σιμοεντιάσιν μέλεα πάθεα ῥοαῖσιν. (*Τρ.* στ. 1060-117)

Όλα εσύ, λοιπόν, τα παραδίνεις τώρα, Δία, στους Αχαιούς: ναό στο Ίλιον μέσα, φλόγες προσφορών, βωμό ευωδίες γεμάτο……και στο ναό της θεάς με τις χάλκινες πύλες, πίσω αφού γυρνά με μια γυναίκα που ήταν του Άργους η ντροπή κι η συμφορά της Τροίας.

(Θρ. Σταύρου)

Στις υπόλοιπες ωδές του δράματος αυτού, ο Χορός των γυναικών κάνει αναφορά στην προέλευση του Τρωικού πολέμου και στη θέση που κατείχε η κεντρική του ηρωίδα στην πατρίδα της (στ. 465-500), καθώς και στην πάροδο τονίζει την τωρινή τραγική κατάληξή της (στ. 91-145), δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο να προσπαθεί να την συμβουλεύσει και να έρθει πιο κοντά της. Ο Ευριπίδης και στις τρεις αυτές τραγωδίες του αναφέρεται σε γυναίκες, όπως στην Εκάβη, την Ανδρομάχη, την Κασσάνδρα, αλλά και τα μέλη που αποτελούσαν το Χορό, οι οποίες ήταν αιχμάλωτες των Ελλήνων και έτοιμες να επιβιβασθούν στα καράβια, για να πάρουν το δρόμο της δουλείας προς την Ελλάδα, με εξαίρεση το Χορό της Ανδρομάχης, τον οποίο αποτελούσαν γυναίκες από τη Φθιώτιδα. Οι συνέπειες της ταπεινωτικής δουλείας που θα ακολουθήσουν και ο όλεθρος της ηττημένης Τροίας οδηγούν αυτούς τους ευριπίδειους Χορούς σε θρηνητικά άσματα, τα οποία δεν παρατηρούνται στις υπόλοιπες τραγωδίες του ποιητή.[325] Κατά τον Sommerstein, σε όλα αυτά τα δράματα

[325] Χουρμουζιάδης (2010), 61-62.

ο Ευριπίδης επιθυμούσε να στείλει στους θεατές του ένα αντιπολεμικό μήνυμα, παρουσιάζοντάς τους όλα τα δεινά που επιφέρει ο πόλεμος και συνάμα η δουλεία.[326]

Στις περισσότερες περιπτώσεις των ευριπίδειων τραγωδιών ο Χορός φαίνεται να εμφανίζεται δραματικά «ξένος» τόσο από τους κεντρικούς ήρωες όσο και από τα τραγικά συμβάντα, όπως τονίζει ο μελετητής Χουρμουζιάδης. Επίσης, σύμφωνα πάλι με τον ίδιο, πολλές φορές «η αφετηρία της δράσης τον βρίσκει σε μια κατάσταση ουδετερότητας από την οποία μεταφέρεται, μόνο όταν αντιληφθεί το δραματικό έναυσμα, το οποίο θα αποδειχθεί σημαντικό στην πλοκή του μύθου».[327] Παραδείγματος χάριν, στη Μήδεια ο Χορός των Κορίνθιων γυναικών, ο οποίος αρχικά στέκεται απαθής στη συνέχεια παρασύρεται από το έντονο δραματικό πάθος της ηρωίδας και ταυτίζεται μαζί της. Παρόλο που είναι μια ξένη εξόριστη μάγισσα και η εκδικητική της πράξη είναι άνομη και αποτροπιαστική για την κοινωνία, ο γυναικείος Χορός της συμπαραστέκεται λόγω του γυναικείου της γένους.[328] Μάλιστα, πρωτοπορεί για την εποχή του, αφού δεν διστάζει να οραματιστεί την εποχή που το γυναικείο είδος θα αποκτήσει φήμη έναντι του ανδρικού και δεν θα κατηγορείται πια: [329]

ἔρχεται τιμά γυναικείῳ γένει. (*Μήδ.* στ. 416-430)

Έρχεται τιμή στο γένος των γυναικών!

Όπως αναφέρθηκε και στους Χορούς του Σοφοκλή σχετικά με την αλλαγή της συμπεριφοράς του Χορού κατά την εξέλιξη του δράματος, κάτι ανάλογο εντοπίζεται και σε κάποιους Χορούς του Ευριπίδη. Μετάπτωση και ταλάντευση της συμπεριφοράς του Χορού παρατηρήθηκε στην *Άντιγόνη* του Σοφοκλή, στην οποία ο Χορός των γερόντων, ενώ στην αρχή, καθώς βρίσκεται υποταγμένος στον Κρέοντα, απομονώνει την ηρωίδα, κατά την εξέλιξη, όμως, της πορείας των γεγονότων δείχνει να τη συμπονά και να τάσσεται κατά του άρχοντά του.[330] Ανάλογη συμπεριφορά δείχνει να παρουσιάζει και ο Χορός των γυναικών αυτή τη φορά στον *Ίππόλυτο*, στον οποίο παρατηρείται μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στους δυο κεντρικούς ήρωες του δράματος, στον Ιππόλυτο και την Φαίδρα, που σε κανέναν από τους δυο δεν φαίνεται

[326] Sommerstein (2006), 121.
[327] Χουρμουζιάδης (1998), 42.
[328] Χουρμουζιάδης (1998), 43.
[329] Παπαδοπούλου (2008), 150.
[330] Χουρμουζιάδης (1998), 44.

να τείνει και επιλέγει να επικαλεστεί τον Έρωτα, ο οποίος ευθύνεται για αυτές τις τραγικές συνέπειες που παίρνει το δράμα:[331]

Ἔρως, Ἔρως ὁ κατ' ὀμμάτων στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν ψυχᾶι χάριν οὕς ἐπιστρατεύσηι, μή μοι ποτε σύν κακῶι φανείης μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.....

(*Ίππ.* στ. 525-564)

Έρωτα, έρωτα απ' τα μάτια τον καημό σταλάζεις κι όταν την καρδιά λαβώνεις, γλυκά τη γεμίζεις. Ω, μην πέσεις καταπάνω μου κακός!

(Κ. Βάρναλης)

Κατά τον Χουρμουζιάδη, στην προκειμένη περίπτωση «ο Χορός με αυτές τις μεταπτώσεις της συμπεριφοράς του προσπαθεί να εκφράσει την άποψη του ανάλογα με τη δεκτικότητα των θεατών».[332]

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ενώ ο Αισχύλος θεωρούσε αυτονόητη και τις περισσότερες φορές πρωταγωνιστική την είσοδο του Χορού, ο Ευριπίδης επιλέγει ο Χορός του σε κάθε έργο, όταν εισέρχεται στην σκηνή να αιτιολογεί την παρουσία του.[333] Η εμφάνιση του Χορού στον Ευριπίδη αιτιολογείται λόγω κάποιου συγκεκριμένου συμβάντος που τον οδηγεί στην σκηνή. Φερειπείν, στη *Μήδεια* ο Χορός οδηγείται στην σκηνή, επειδή άκουσε τις έντονες κραυγές της ηρωίδας του:

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δέ βοάν τᾶς δυστάνου Κολχίδος. (*Μήδ.* στ. 132-34)

Άκουσα τη φωνή, άκουσα τη βοή της Κολχίδας της δόλιας.

Αντιστοίχως, και στην τραγωδία *Ἡρακλεῖδαι* ο Χορός των γερόντων εμφανίζεται, εξαιτίας των κραυγών του συνομήλικου του Ιόλαου:

ἔα ἔα τίς ἡ βοή βωμοῦ πέλας ἔστηκε; ποίαν συμφοράν δείξει τάχα; ἴδετε τόν γέροντ' ἀμαλόν ἐπί πέδῳ χυμένον. ὦ τάλας (*Ἡρακλ.* στ. 73-76)

Τι βοή είναι τούτη που στο βωμό σηκώθηκε; τι συμφορά σημαίνει; Για δέστε έναν αδύναμο γέροντα ριγμένο μες τα χώματα. Ω! δύσμοιρε!

[331] Kitto (1968), 352-53.
[332] Χουρμουζιάδης (2010), 67.
[333] Χουρμουζιάδης (2010), 55.

Στον *Ἱππόλυτο* μια φήμη που κυκλοφορεί για την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της βασίλισσας κάνει το Χορό να εμφανιστεί και να αναζητήσει την αιτία αυτής της διάδοσης στην πάροδό του, κάνοντας υποθετικούς στοχασμούς:

……ὅθεν μοι πρώτα φάτις ἦλθε δεσποίνας, τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντός ἔχειν οἴκων, λεπτά δέ φάρη ξανθάν κεφαλάν σκιάζειν…. (*Ἱππ.* στ. 121-75)

……απ' αυτήν ξέρω πως αρρώστησε η κυρά μας και στην κάμαρα κλειστή βολοδέρνει. Μ' αχνά τούλια τα μαλλιά της τα ξανθά τα σκεπάζει….

(Κ. Βάρναλης)

Ανάλογη απορία φαίνεται να δείχνει κατά την είσοδό του και ο Χορός των γερόντων στην *Ἄλκηστη*, ο οποίος εισέρχεται λόγω της σιωπής που βύθισε το παλάτι του Αδμήτου και αρχίζει εναγωνίως να αναζητά ενδείξεις που μπορούν να εξηγήσουν αυτή τη νεκρική σιωπή:

τί πόθ' ἡσυχία πρόσθεν μελάθρων; τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; (στ. 77-78)

τι να σημαίνει άραγε η τόση ησυχία μπρος στο παλάτι; γιατί μες στη σιωπή βυθίστηκε το σπίτι του Αδμήτου;

(Δ. Ιακώβ)

Τέλος, κάποιες φορές ακόμα και εξαιτίας της περιέργειάς του μπορεί να οδηγηθεί ο Χορός στην σκηνή, όπως στην περίπτωση της *Ἰφιγένειας ἐν Αὐλίδι*, που εισέρχεται σε μια σχετικά εκτενή πάροδο ο Χορός των νεαρών κοριτσιών εξαιτίας της επιθυμίας του να βρεθεί στο στρατόπεδο των Ελλήνων, για να αντικρύσει τους φημισμένους ήρωες, τους οποίους μάλιστα απαριθμεί:

ἔμολον ἀμφί παρακτίαν ψάμαθον Αὐλίδος ἐναλίας, Εὐρίπου διά χευμάτων κέλσασα στενοπόρθμων, Χαλκίδα πόλιν ἐμάν προλιποῦσ', ἀγχιάλων ὑδάτων τροφόν τᾶς κλεινᾶς Ἀρεθούσας, Ἀχαιῶν στρατιάν ὡς ἐσιδοίμαν Ἀχαιῶν τε πλάτας ναυσιπόρους ἡμιθέων, οὕς ἐπί Τροίαν ἐλάταις χιλιόναυσιν……(στ. 164-302)

Την πόλη μου εγκατέλειψε, την Χαλκίδα, βρυσομάνα των νερών της Αρεθούσας, που ρέουν κοντά στη θάλασσα. Μέσα απ' του Εύριπου το ρέμα το στενό αφού πέρασα, άραξα στης Αυλίδας τ' ακρογιάλι, στου γιαλού την αμμουδιά, των Αχαιών να δω τ' ασκέρι, των Αχαιών να δω τον στόλο, των ημίθεων, που με χίλια, λένε οι άντρες μας καράβια ξεσήκωσαν και πάνε να χτυπήσουν την Τροία….

(Θρ. Σταύρου)

Αξίζει να σταθούμε στους ελάχιστους ανδρικούς Χορούς του Ευριπίδη, οι οποίοι εντοπίζονται σε τρεις μόνο τραγωδίες του και αποτελούνται από Χορό γερόντων. Αυτές οι τραγωδίες του είναι: η *Ἄλκηστις*, οι *Ἡρακλεῖδαι* και ο *Ἡρακλῆς Μαινόμενος*. Εν αντιθέσει με τους γεροντικούς Χορούς του Σοφοκλή, οι ευριπίδειοι αυτοί Χοροί δεν αποτελούνται από πρόσωπα, τα οποία έχουν κάποια «πολιτική» σχέση και λειτουργούν ως ένα είδος γερουσίας, αλλά πρόκειται για απλούς πολίτες που συμπάσχουν με τους πρωταγωνιστές των δραμάτων αυτών. Αυτό μπορεί κάλλιστα να γίνει αντιληπτό, παραδείγματος χάριν στην *Ἄλκηστη*, που η Θεράπαινα τον χαρακτηρίζει ως *παλαιός δεσπόταις ἐμοῖς φίλος* (στ. 212). [334] Άλλωστε, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, ο τραγικός αυτός ποιητής έτεινε σε απλά πρόσωπα της καθημερινότητας.

Εν κατακλείδι, παρατηρείται ότι οι Χοροί του Ευριπίδη παρουσιάζουν μια μεγαλύτερη πολυμορφία και ποικιλία σε σχέση με τους σοφόκλειους Χορούς. Ο Ευριπίδης επιθυμεί έναν Χορό, που να στέκεται μεν σχεδόν μόνιμα στην σκηνή στο πλευρό του κεντρικού ήρωα, αλλά να μην μπορεί να επέμβει και να αντιδράσει στα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής. Ο Χορός στον Ευριπίδη παραμένει απαθής και αμέτοχος, παρακολουθώντας την τραγική ιδέα κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια του έργου και αντιδρά μόνο εφόσον του δοθεί το δραματικό έναυσμα. Σε γενικές γραμμές οι δυο βασικές λειτουργίες του ευριπίδειου Χορού είναι η απροσδιοριστία και η αφαιρετικότητα.[335] Σε ελάχιστες τραγωδίες του ποιητή παρατηρείται η έντονη λειτουργικότητα των χορικών, που παρατηρήθηκε στους προγενέστερους ομότεχνούς του.

[334] Χουρμουζιάδης (2010), 79.
[335] Χουρμουζιάδης (2010), 95.

γ. Ο ευριπίδειος Χορός των *Βακχῶν*

Η τραγωδία *Βάκχαι* ανήκει στο τέλος της δραματουργικής πορείας του Ευριπίδη. Πρόκειται για ένα έργο, το οποίο παρουσιάζει ένα διονυσιακό τελετουργικό δρώμενο. Η τραγωδία αυτή παρουσιάστηκε και κέρδισε το πρώτο βραβείο, κατόπιν του θανάτου του ποιητή. [336] Σύμφωνα με τον Kitto, πρόκειται για μια αξιοπρόσεκτη τραγωδία που επιστρέφει τον δραματουργό στις μεθόδους και το ύφος της αρχικής του συγγραφής π.χ. στη *Μήδεια*.[337] Οι *Βάκχαι* είναι ενδεχομένως η μοναδική ευριπίδεια τραγωδία, η οποία αφήνει την αίσθηση ότι η λειτουργία του Χορού πλησιάζει την τεχνική των δυο προηγούμενων ομότεχνων του ποιητή, δηλαδή του Αισχύλου και του Σοφοκλή.[338] Θα μπορούσε εύλογα να ειπωθεί ότι ο ρόλος του Χορού σε αυτήν την τραγωδία είναι πρωταγωνιστικός και δεν παρουσιάζει καμία σχέση με το ρόλο του Χορού των υπόλοιπων δραμάτων του ποιητή. Ο ρόλος του Χορού στην εν λόγω τραγωδία είναι καθοριστικός για την εξέλιξη της πλοκής του έργου και απορρίπτει κατά κόρον την άποψη που είχε σχηματιστεί για τους υπόλοιπους προγενέστερους ευριπίδειους Χορούς, οι οποίοι αντικατόπτριζαν έναν περισσότερο διακοσμητικό ρόλο.[339] Σε αυτήν την περίπτωση ισχύει η άποψη του Αριστοτέλη, ότι ο Χορός θα έπρεπε να λειτουργεί ως άλλος ένας υποκριτής του έργου:

> *Καί τόν χορόν δέ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καί μόριον εἶναι τοῦ ὅλου.*[340]

Η υπόθεση των *Βακχῶν* αναφέρεται στη μυθολογία της διονυσιακής λατρείας στην Ελλάδα, που στην εποχή του Ευριπίδη φαίνεται ότι οι Αθηναίοι είχαν αποβάλει τον πατροπαράδοτο εκστατικό της χαρακτήρα.[341] Η υπόθεση του έργου αναφέρεται στον θεό Διόνυσο, ο οποίος αποφασίζει να επιστρέψει στη γενέτειρα του, τη Θήβα, για να εγκαθιδρύσει τη λατρεία του και τιμωρεί εκεί όλους όσους τον απαρνιόνται, ανάμεσα σε αυτούς είναι και ο νεαρός βασιλιάς Πενθέας με την οικογένειά του, ο οποίος χλευάζει τις διονυσιακές τελετουργίες, καθώς θεωρεί πως ωθούν τις γυναίκες σε άσχημες πράξεις. Ο Διόνυσος, αφού φθάσει στη Θήβα, επισκέπτεται τον βασιλιά μεταμφιεσμένος σε ιερέα και οδηγείται στη φυλακή, απ' όπου όμως σύντομα

---

[336] Leski (2003), 358.
[337] Kitto (1968), 501.
[338] Χουρμουζιάδης (2010), 94.
[339] Χουρμουζιάδης (2010), 70-71.
[340] Αριστ. *Ποιητ.* 1456a.
[341] Morwood (2008), 20-21.

καταφέρνει να δραπετεύσει. Ο Πενθέας, μόλις πληροφορείται τις βίαιες συμπεριφορές των Βακχίδων στο όρος Κιθαιρώνα, αποφασίζει να τους επιτεθεί, όμως ο μεταμφιεσμένος Διόνυσος τον προτρέπει καλύτερα να τις κατασκοπεύσει. Έτσι, μόλις ο βασιλιάς φθάνει σε εκείνο το σημείο, μια ομάδα Βακχίδων με πρωτεργάτρια τη μητέρα του, Αγαύη τον κατατεμαχίζει. Η Αγαύη επιστρέφει στη Θήβα, κρατώντας το κεφάλι του γιού της καρφωμένο στην άκρη του θύρσου της. Τέλος, όταν η ίδια ανακτά τη λογική της θρηνεί το νεκρό της γιο, που είναι κατατεμαχισμένος. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χορός αποτελείτο από γυναίκες, ακόλουθες του Διονύσου και ενδεδυμένες με ασιατικά κοστούμια και δέρματα ζώων.[342] Η ιστορία αυτή του Πενθέα και της Αγαύης ανήκει σε μια σειρά θρησκευτικών θρύλων που περιγράφουν την τιμωρία όσων θνητών περιφρονούν και αρνιούνται τη λατρεία του θεού Διονύσου. Τέτοιου είδους λατρευτικές ιστορίες αναφέρονται και στην *Ίλιάδα* του Ομήρου (Ζ 130).[343]

Ο Ευριπίδης σε αυτό το όψιμο έργο του έχει δημιουργήσει έναν Χορό, του οποίου την παρουσία δεν χρειάζεται να δικαιολογήσει, όπως παρατηρήθηκε ότι έπραττε σε προγενέστερα έργα του, αφού ο Χορός εδώ παρουσιάζει έναν ιδιάζοντα ρόλο. Η προσωπική τύχη του Χορού είναι άμεσα συνδεδεμένη με την κύρια δράση του έργου και έτσι ο ποιητής δεν έχει αντικαταστήσει κανένα από τα άσματά του με μονωδία ηθοποιού.[344] Η συμμετοχή του Χορού σε αυτήν την τραγωδία είναι ασυνήθιστη για τα δεδομένα τόσο του Σοφοκλή όσο και του Ευριπίδη. Αξίζει μάλιστα να αναφερθεί ότι ακόμα και το λεξιλόγιο είναι απομακρυσμένο από την καθομιλουμένη γλώσσα που επέλεγε να χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης και εντοπίζονται πολλά αρχαϊκά στοιχεία, καθώς και θρησκευτικοί όροι που συναντώνται σε έργα του Αισχύλου.[345]

Ο πρόλογος των *Βακχῶν* ξεκινάει με το μονόλογο του θεού Διονύσου, ο οποίος δηλώνει το όνομά του και την προέλευσή του και τονίζει την ενανθρώπισή του με σκοπό την εκδίκησή του:

ἥκω Διός παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα Διόνυσος, ὅν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη
Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί. μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν πάρειμι

[342] Sommerstein (2006), 111, 119.
[343] Πρεβελάκης (1972), 25.
[344] Dodds (2004), 29.
[345] Dodds (2004), 30.

Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ…….ὧν οὕνεκ' εἶδος θνητόν ἀλλάξας ἔχω μορφήν τ' ἐμήν μετέβαλον εἰς ἀνδρός φύσιν. (στ. 1-54)

Έρχομαι εδώ στη χώρα των Θηβαίων, ο Διόνυσος εγώ, ο γιος του Δία, που μ' έκαμε η Σεμέλη, η θυγατέρα του Κάδμου από φωτιά αστραποφόρα γεννημένη κι αφού τη μορφή τη θεϊκή μου την συνάλλαξα με ανθρώπου, φτάνω εδώ πλάι στα νάματα της Δίρκης και στου Ισμηνού το ρέμα…….τη μορφή σε θνητού αλλαγμένη κι όψη άντρα πήρα αντί για τη δική μου.

(Π. Πρεβελάκης)

Ο Διόνυσος, αρχικά, κάνει μια εκτενή παρουσίαση των περιπλανήσεών του στην Ασία και της αναχώρησής του από τη Λυδία, ώσπου στο τέλος αναφέρεται στη Θήβα, τη γενέτειρά του. Ο θεός έκανε αυτό το ταξίδι με σκοπό να εκδικηθεί με βακχική μανία τις γυναίκες της Θήβας και να τις οδηγήσει στα βουνά γιατί πίστευε ότι εκείνες διέπραξαν *ὕβρι*, παρουσιάζοντας ψέματα για τη θεϊκή καταγωγή του. Ο Διόνυσος στον πρόλογο του έργου παρουσιάζει και τον θίασό του, ο οποίος ήρθε μαζί του από τη Λυδία και τον προτρέπει να χτυπήσει τα τύμπανά του:

ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας, θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἅς ἐκ βαρβάρων ἐκόμισα παρέδρους καί ξυνεμπόρους ἐμοί, ἄιρεσθε τἀπιχώρι ἐν πόλει Φρυγῶν τύμπανα, Ῥέας τε μητρός ἐμά θ' εὑρήματα. (στ. 55-59)

Αλλά γυναίκες, που έχετε αφηγμένο τον Τμώλο, της Λυδίας το δυναμάρι, ω θίασε μου! Εσείς που σας έχω φερμένες απ' τους βαρβάρους, σύνοδοι να μου είστε και σύντροφοι, τα τύμπανα σηκώστε, που συνηθίζονται στων Φρυγών τη χώρα κι από τη Ρέα τη μάνα κι από μένα βρέθηκαν.

(Π. Πρεβελάκης)

Έτσι, με αυτόν τον τρόπο προετοιμάζει τους θεατές για το τι πρόκειται να παρακολουθήσουν επί σκηνής.[346] Σύμφωνα με τον Leski, διαφαίνεται καθαρά σε αυτό το δράμα η αντιφατικότητα της διονυσιακής λατρείας. Από τη μια πλευρά η τιμωρία των γυναικών με τις φρικτές συνέπειες που θα ακολουθήσουν και από την άλλη πλευρά, οι αγγελικές ρύσεις δείχνουν την αγαλλίαση και την ηρεμία που νιώθουν αυτές οι γυναίκες εξαιτίας της θεϊκής παρέμβασης.[347] Μέσα στους πρώτους πενήντα στίχους

[346] Δεδούση (1975), 13.
[347] Leski (2003), 360.

ο Ευριπίδης έχει καθορίσει με απόλυτη σαφήνεια τον ορίζοντα του δράματος, αλλά και το δραματικό ρυθμό που θα ακολουθήσει.[348] Αξίζει να προστεθεί ότι ο Ευριπίδης είχε αναφερθεί και σε παλαιότερες τραγωδίες του σε εκδικητικές στάσεις και συμπεριφορές θεών, όπως στον *Ίππόλυτο* με την εκδικητική συμπεριφορά της Αφροδίτης προς τον κεντρικό ήρωα. Ωστόσο, και στις δυο περιπτώσεις το κοινό στο τέλος ενδεχομένως τείνει να συμπαθήσει τα θύματα των θεών.[349] Πολλοί, ωστόσο, μελετητές καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι ίσως ο Ευριπίδης θεωρούσε τον Διόνυσο και την Αφροδίτη ως δαίμονες του κακού, οι οποίοι τιμωρούν τους ανθρώπους που υποπίπτουν σε αμαρτήματα ή επίσης, ως πλάσματα της φαντασίας των ανθρώπων.[350]

Ο Χορός των *Βακχῶν* αποτελείται από δεκαπέντε γυναίκες προερχόμενες από την Ασία, οι οποίες αποτελούσαν τον θίασο του θεού Διονύσου με αρχηγό τον Ξένο, ένα νέο και ωραίο Ασιάτη, στον οποίο είχε μεταμορφωθεί ο θεός Διόνυσος:

βασίλεία τ' ἀμφί δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὁρᾶ Κάδμου πόλις. ἐγώ δέ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχάς ἐλθών ἵν' εἰσι, συμμετασχήσω χορῶν

(στ. 60-66)

Ζυγώστε το παλάτι του Πενθέα και χτυπάτε! Κι εγώ πηγαίνω για να βρω τις μαινάδες στου Κιθαιρώνα τα φαράγγια και να πιάσω τους χορούς τους.

Αυτός ο θίασος των Ασιατισσών γυναικών ήταν ντυμένος με εξωτικές φορεσιές, είχε ζωστεί τομάρια ελαφιών, τη λεγόμενη νεβρίδα, που σκέπαζε ολόκληρο σχεδόν το σώμα του, στα μαλλιά του είχε στεφάνι από κισσό ή μίτρα και κρατούσε στα χέρια του θύρσους και τύμπανα. Ο Χορός ντυμένος με τη βακχική του ενδυμασία, εισέρχοντας στην σκηνή επιδίδεται σε μια ξέφρενη χορογραφία, που ο χαρακτήρας της ενδεχομένως θύμιζε τους αισθησιακούς χορούς της Αφρικής.[351] Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι οι γυναίκες της Ασίας, οι οποίες αποτελούσαν τον θίασο του Διονύσου δεν είναι οι *Βάκχαι* του τίτλου της τραγωδίας. Οι γυναίκες, οι οποίες παρασύρθηκαν από τη βακχική μανία και έχασαν τα λογικά τους είναι οι Θηβαίες γυναίκες που ήθελε να εκδικηθεί ο Διόνυσος. Οι Θηβαίες γυναίκες με επικεφαλής την Αγαύη και τις αδελφές της Αυτονόη και Ινώ αποτελούν το θέμα του δράματος και συνάμα το

[348] Kitto (1968), 502.
[349] Dodds (2004), 37.
[350] Πρεβελάκης (1972), 43.
[351] Δεδούση (1975), 9.

«κεντρικό πρόσωπο» του τίτλου. Ο Διόνυσος τις αποκαλεί *Βάκχαι* (στ. 51) και τις τιμωρεί, στέλνοντάς τες στο όρος Κιθαιρώνα. Οι Ασιάτισσες γυναίκες του θιάσου του Διονύσου είναι εν δυνάμει βάκχες και όχι εν ενεργεία, αφού καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος δεν τις έχει καταβάλει η βακχική μανία.[352] Επομένως, είναι σημαντικό να διαχωριστεί ο Χορός του δράματος, που είναι *ἔμφρονες βάκχαι* από τα πρόσωπα που αποτελούν τον τίτλο της τραγωδίας, που είναι *ἄφρονες βάκχαι*.

Ο Χορός σε αυτό το ευριπίδειο έργο παρουσιάζει μια ιδιαίτερη σχέση με τον κεντρικό ήρωα, δηλαδή τον Ξένο- Διόνυσο. Αυτή η σχέση έχει ως συνέπεια να παρουσιάζει το ρόλο του Χορού ως ασυνήθιστα συνδεδεμένο με την κυρίως δράση του έργου. Εξάλλου, ο Ξένος- Διόνυσος είναι ο πρωταγωνιστής του δράματος και ο Χορός είναι ο ακόλουθος θίασός του, άρα είναι απόλυτα λογικό η συμμετοχή του Χορού να παρουσιάζει στενό δέσιμο με την δράση του πρωταγωνιστή και ο Χορός να ταυτίζεται μαζί του σε μεγάλο βαθμό.[353]

Η πάροδος του Χορού στην εν λόγω τραγωδία περιέχει έναν λατρευτικό ύμνο προς τον Διόνυσο και χαρακτηρίζεται άκρως τελετουργική.[354] Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι μοναδικός ο τρόπος που χειρίζεται σε αυτήν την πάροδο ο Ευριπίδης τον Χορό του, αφού σε κανένα άλλο από τα σωζόμενα ευριπίδεια δράματα δεν εισέρχεται ο Χορός με πρόσκληση κάποιου προσώπου, όπως συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση με το κάλεσμα του Χορού από τον Διόνυσο (στ. 55-60).[355] Ως προς το μέτρο της παρόδου κυριαρχεί το ιωνικό με τις ασιατικές θρησκευτικές παραδόσεις και την εκστατική λατρεία της Κυβέλης. Γίνεται, επίσης, αναφορά στους Κουρήτες και στους Κορύβαντες που βρίσκονταν στην Κρήτη, στον γενέθλιο τόπο του Δία, απ' όπου έκαναν την εμφάνισή τους οι πρώτοι Χοροί:

ὦ θαλάμευμα Κουρήτων ζάθεοί τε Κρήτας Διογεννέτορες ἔναυλοι, ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις βυρσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες ηὗρον (στ. 120-25)

Ω! των Κουρητών κατοικία, της Κρήτης θεϊκά βουνά, σεις που τον Δία γεννήσατε! Μες στις σπηλιές σας τούτο εδώ το τσέρκι τουμπανοπέτσι μια φορά μου βρήκαν οι Κορύβαντες, που έχουν τα κράνη τρίκορφα.

[352] Δεδούση (1975), 11.
[353] Leski (1983), 566-67.
[354] Δεδούση (1975), 13.
[355] Χουρμουζιάδης (2010), 91.

(Π. Πρεβελάκης)

Τους πρώτους Χορούς τους δίδαξε η Ρέα, η Μεγάλη Μητέρα του Δία, στην οποία αναφέρεται το εν λόγω λατρευτικό άσμα προς τον Διόνυσο:

βακχείᾳ δ' ἀνά συντόνῳ κέρασαν ἁδυβόᾳ Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐασμασι Βακχᾶν (στ. 126-29)

Μες τη βακχεία τους τη σφοδρή, με τη γλυκόλαλη πνοή απ' τους αυλούς τους φρυγικούς και μες στα χέρια τα έβαλαν της Ρέας της μάνας να χτυπάνε με των βακχών τα ευάν ευοί.

Από αυτήν οι Σάτυροι, οι ακόλουθοι του Διονύσου, έλαβαν τα τύμπανα, τα βροντερά όργανα με τα οποία χαίρεται ο βακχικός θεός και τα χρησιμοποιεί ο χορός του:

παρά δέ μαινόμενοι Σάτυροι ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς, ἐς δε χορεύματα συνῆψαν τριετηρίδων, αἷς χαίρει Διόνυσος. (στ. 130-34)

Και οι μανιασμένοι οι Σάτυροι της θεάς μητέρας τα άρπαξαν και τα έσμιξαν με τους χορούς, με τους οποίους χαίρεται ο Διόνυσος.

Η επωδός του άσματος περιέχει ένα πολύ εκφραστικό και μεγαλόπρεπο σε σύνθεση εγκώμιο. Επιπλέον, αναφέρεται και σε άλλα τελετουργικά δρώμενα, όπως ήταν η ορειβασία, η περιπλάνηση στα βουνά, ο διαμελισμός των ζώων και η ωμοφαγία. Παρατηρείται μια διονυσιακή λατρεία, η οποία χαρακτηρίζεται περισσότερο εκστατική και όχι η γνωστή διονυσιακή λατρεία που επικεντρώνεται στην οινοποσία.[356] Εν τούτοις, κατά τον Leski, «πλάι στο βάναυσο οργιαστικό στοιχείο τοποθετείται η θερμή ένωση των μυστών με τη φύση, η οποία τους προσφέρει αγαθά όπως είναι το γάλα, το κρασί και το μέλι: [357]

ῥεῖ δέ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνῳ, ῥεῖ δέ μελισσᾶν νέκταρι» (στ. 145-150)

τρέχει το γάλα ποταμός, τρέχει το νέκταρ του κρασιού και του μελισσιού!

(Π. Πρεβελάκης)

[356] Morwood (2008), 19-20.
[357] Leski (2003), 361.

Η ύπαρξη όλων αυτών των τελετουργικών πράξεων λάμβανε χώρα με σκοπό την *ἐνθεΐα*, δηλαδή να γίνουν οι μύστες *ἔνθεοι* και να εισχωρήσουν στη διονυσιακή λατρεία. Τέτοιου είδους τελετουργικές και μυητικές συνήθειες υπάρχουν μαρτυρίες ότι υπήρχαν έως και την περίοδο του Πλουτάρχου. [358] Όσον αφορά το μέτρο της παρόδου, είναι σημαντικό να τονιστεί η παρατήρηση της Δεδούση ότι σε αυτήν την ώριμη τραγωδία του Ευριπίδη συναντάμε το ίδιο μέτρο με τα πρώτα χορικά του Αισχύλου στους *Πέρσες*, που διδάχθηκαν περίπου εβδομήντα έτη πρωτύτερα. Ο Ευριπίδης, όπως και ο Αισχύλος, πέρα από το κοινό τους μέτρο ήθελαν να αναπαραστήσουν με τον ίδιο τρόπο και τη μεγαλοπρέπεια του Χορού τους μέσα από τη φαντασμαγορική του ενδυμασία, γεγονός το οποίο συνέβαινε στους ασιατικούς Χορούς και των δυο αυτών περιπτώσεων.[359]

Ο Χορός των Ασιατισσών γυναικών, μετά την τελετουργική του πάροδο κάνει την εμφάνισή του στο παλάτι ενώπιων των τριών ανδρών, του γερό- Τειρεσία, του γερό- Κάδμου και του νεότερου βασιλιά Πενθέα χωρίς, ωστόσο, να γίνεται αντιληπτός. Οι δυο ηλικιωμένοι άνδρες είναι ντυμένοι, παρά τα χρόνια τους, με τις βακχικές τους στολές και έτοιμοι να μυηθούν στον Διόνυσο, ακολουθώντας τις τελετουργικές του παραδόσεις. Εν αντιθέσει, με τον βασιλιά Κάδμο, ο οποίος φαίνεται να αρνείται να συμμετάσχει σε τέτοιου είδους νεωτερικά δρώμενα και να είναι εχθρικός προς τις Βάκχες, διότι πιστεύει ότι τέτοιου είδους τελετουργικές δραστηριότητες ωθούν τις γυναίκες να επιδοθούν σε ακόλαστες πράξεις. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων αφήνει στους θεατές μια τραγικοκωμική αίσθηση, ασυνήθιστη για τα έως τότε ευριπίδεια δεδομένα.[360] Ο Χορός εμφανίζεται, ρίχνοντας το επικριτικό σχόλιο του για την ασέβεια του Πενθέα κατά του Κάδμου, των θεών και της γενιάς του πατέρα του Εχίονος:

τῆς δυσσεβείας, ὦ ξέν' , οὐκ αἰδῆ θεούς Κάδμον τε τόν σπείραντα γηγενῆ στάχυν,
Ἐχίονος δ' ὤν παῖς καταισχύνεις γένος; (στ. 263-65)

Κοίτα ασέβεια! Τους θεούς, ξένε, δεν τους σέβεσαι; Μήδε και τον Κάδμο που έσπειρε εδώ σαν στάχυ τη γενιά σου που παιδί, εσύ, του Εχίονα την ντροπιάζεις;

(Π. Πρεβελάκης)

[358] Πρεβελάκης (1972), 13.
[359] Δεδούση (1975), 14.
[360] Kitto (1968), 502.

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι η παρουσία του Χορού δεν γίνεται αντιληπτή σε κανένα από τα πρόσωπα που ήταν παρόντα. Ο ρόλος του Χορού, κατά την Δεδούση, στην σκηνή του πρώτου επεισοδίου φαίνεται να είναι εντελώς απαρατήρητος λόγω ενδεχομένως της απόστασης που υπήρχε μεταξύ των ξένων Ασιατισσών γυναικών και των ντόπιων ηγεμόνων της Θήβας.[361]

Σε όλα τα στάσιμα των *Βακχῶν* εντοπίζεται μια ποικιλία ως προς τα μέτρα που χρησιμοποιεί ο ποιητής. Κάνει χρήση του ιωνικού μέτρου σε συνδυασμό με το γλυκώνειο. Η εναλλαγή των μέτρων έχει στόχο να τονίσει «τη συναισθηματική ένταση της νοσταλγίας και της θρησκευτικής πίστεως».[362] Όλα τα στάσιμα επικεντρώνονται σε λατρευτικά άσματα που έχουν σχέση με τον Διόνυσο και την τιμωρία των ασεβών. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην παρουσίαση αυτών των χορικών παρατηρείται ένας Ευριπίδης θρησκευόμενος, ο οποίος θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τον Αισχύλο.

Ο Χορός ξεκινάει στο πρώτο στάσιμο να κατηγορεί την *ὕβρι*, η οποία ευθύνεται για την ασεβή συμπεριφορά του βασιλιά Πενθέα και επικαλείται το πνεύμα της Ευσέβειας:

Ὁσία πότνα θεῶν Ὁσία δ' ἅ κατά γᾶν χρυσέαν πτέρυγα φέρεις, τάδε Πενθέως ἀίεις;....(στ. 370-403)

Ευσέβεια, θεοδέσποινα, Ευσέβεια συ, κάτω στη γη που χαμηλώνεις με χρυσή φτερούγα, τα έχεις ακουστά όσα ο Πενθέας ξεστομίζει;

Σύμφωνα με τον Dodds, τα μέλη του Χορού με αφορμή τη ρύση του Τειρεσία ξεχνούν το ανατολίτικο χαρακτήρα τους και εξυμνούν αυτή τη φορά τον Διόνυσο των Αθηνών, τον γνωστό θεό του οίνου που τιμούσαν οι Αθηναίοι στα Μεγάλα Διονύσια και όχι τον εκστατικό θεό της παρόδου.[363] Στην πάροδο ο Χορός εγκωμίαζε την εκστατική απελευθέρωση του ανθρώπου μέσα από την τέρψη παράτολμων τελετουργικών συνηθειών, ενώ σε αυτούς τους στίχους παρουσιάζει μια εικόνα ψυχικής γαλήνης και νηνεμίας που μπορεί να έχει ο άνθρωπος, ακολουθώντας τις θρησκευτικές συνήθειες.[364] Ο Χορός θεωρεί ότι, όταν συμμετέχει κανείς στα θρησκευτικά μυστήρια, εισέρχεται σε μια ζωή ευσέβειας, χαράς και ταπεινότητας.

[361] Δεδούση (1975), 16.
[362] Δεδούση (1975), 16.
[363] Dodds (2004), 152.
[364] Leski (2003), 366.

Έτσι, λοιπόν, κηρύσσει την αξία της σοφίας, της μετριοπάθειας και της ευσέβειας, επαινώντας τους φρόνιμους και σκεπτόμενους θνητούς, που περιορίζουν τις φιλοδοξίες τους στην καθημερινή τους ζωή (στ. 386-403). Ο Dodds διαπιστώνει σε αυτούς τους στίχους ότι ο Χορός ενδεχομένως μιλάει εξ ονόματος του ποιητή. Ο Ευριπίδης πιθανώς να επιθυμούσε να εκφράσει την προσωπική του άποψη περί θρησκείας μέσα από τους στίχους των χορικών αυτών.[365] Στη συνέχεια, ο Χορός προσεύχεται για τη φυγή του σε μέρη ευνοημένα από τον Διόνυσο, όπως είναι η Κύπρος και η Πιερία, όπου μπορεί να τελεί με μεγαλύτερη άνεση τα τελετουργικά του μυστήρια (στ. 403-17). Η Κύπρος πιθανώς αναφέρεται ως τόπος γέννησης της θεάς Αφροδίτης και συνάμα του θεού Έρωτα και η Πιερία ως ιερή πατρίδα των Μουσών.[366] Τέτοιου είδους εκκλήσεις φυγής παρατηρούνται συχνά στα ευριπίδεια χορικά (π.χ. *Ίππ.* 732-51, *Έλ.* 478-86) και ενδεχομένως εξέφραζαν απόψεις και σκέψεις του ποιητή, ο οποίος ζούσε σε δύσκολες περιόδους πολέμου. Ο Χορός είναι απόλυτα λογικό να επιθυμεί να βρεθεί σε τόπους, όπου: [367]

ἐκεί δέ βάκχαις θέμις ὀργιάζειν (στ. 416-17)

εκεί όπου ελεύθερα οι βάκχες στήνουν το χορό τους.

Η παρουσία του Χορού γίνεται για πρώτη φορά ορατή στον Πενθέα την στιγμή που αποφασίζει να φυλακίσει τον Ξένο- Διόνυσο και του λέει με ειρωνικό τόνο ότι θα πουλήσει τις ακόλουθές του ή θα τις υποχρεώσει να υπηρετούν σκλάβες:

τάσδε δ' ἅς ἄγων πάρει κακῶν συνεργούς ἤ διεμπολήσομεν...(στ. 511-14)

Άμα κι αυτές έχεις φερμένες μαζί σου στο κακό θα τις πουλήσω….

Από τα λόγια του Πενθέα γίνεται αντιληπτό ότι ο Χορός δεν είναι ενδεδυμένος με τη βακχική του στολή, αφού δεν τις βλέπει σαν βάκχες για να τις συλλάβει, αλλά σαν ακόλουθες και συνένοχες του Ξένου.[368] Ο Χορός γεμάτος φόβο επικαλείται εν συνεχεία τη Δίρκη την κόρη του ποταμού Αχελώου, η οποία κάποτε δέχτηκε στα νερά της το θεϊκό έμβρυο, όταν ο Δίας το άρπαξε από τα σπλάχνα της κεραυνόπληκτης Σεμέλης, για να το κρύψει μέσα στο μηρό του και να μην το αντιληφθεί η ζηλόφθονη Ήρα:

---

[365] Dodds (2004), 153.
[366] Χουρμουζιάδης (2010), 92.
[367] Dodds (2004), 161.
[368] Δεδούση (1975), 19.

Ἀχελώου θύγατερ, πότνι' εὐπάρθενε Δίρκα, σύ γάρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς τό Διός βρέφος ἔλαβες…. (στ. 517-36)

Κόρη του Αχελώου, εσύ, παρθένα Δίρκη σεβαστή, μες στα νερά σου, άλλον καιρό, του Δία δέχτηκες το γιο…..

(Π. Πρεβελάκης)

Ο Χορός φοβάται και ταυτίζεται με τον Ξένο, έτσι με αυτόν τον τρόπο παρατηρείται πόσο κοντά σε αυτήν την ευριπίδεια τραγωδία βρισκόταν στον πρωταγωνιστή ο Χορός. Ο Χορός είναι ενωμένος με έναν ιδιαίτερο τρόπο με τον Διόνυσο καθώς συμπορεύονται, έχοντας την ίδια τύχη. Οι γυναίκες που αποτελούν τον Χορό καλούν τον Διόνυσο να συνδράμει με τον λατρευτικό τους ύμνο (στ. 558-75) και εκείνος δίνει τα σημάδια του με έναν ηχηρό σεισμό και με κεραυνούς που πλήττουν το παλάτι του «ασεβούς» Πενθέα. Ο Ευριπίδης δίνει έναν έντονο τόνο θεατρικότητας σε αυτό το σημείο του δράματός του. Οι γυναίκες καταλαμβάνονται από τρόμο και με την προτροπή της κορυφαίας πέφτουν κάτω με το πρόσωπο στη γη: [369]

δίκετε πεδόσε τρομερά σώματα δίκετε, Μαινάδες (στ. 600-03)

Ριχτείτε στη γη μαινάδες, ρίξτε χάμω τα κορμιά σας που τρέμουν

Είναι προφανές ότι ο ποιητής τοποθετεί την σκηνή του σεισμού και των κεραυνών ως απάντηση των προσευχών του Χορού.[370]

Με τα νέα δεδομένα ο Χορός αφιερώνει το επόμενο λατρευτικό του άσμα στην αγαλλίαση και τη χαρά που αισθάνεται (στ. 862-914), ξεφεύγοντας πια τον κίνδυνο, αφού ο Διόνυσος απελευθερώθηκε και έστησε παγίδα στον Πενθέα, πείθοντάς τον να φορέσει ο ίδιος τη βακχική στολή και να πάει να συναντήσει τις Βάκχες. Εμφανέστατα ο Ευριπίδης θέλει να δείξει τον άνισο αγώνα μεταξύ των θνητών και των θεών. Οι άνθρωποι είναι καταδικασμένοι, όταν επιλέγουν να τα βάλουν με τους θεούς.[371] Ο Πενθέας, χάνοντας τα λογικά του θα γελοιοποιηθεί και θα θανατωθεί με φρικτό τρόπο από την ίδια του τη μητέρα. Ο Χορός, εν τούτοις, ξέφυγε τον κίνδυνο και οραματίζεται μελλοντικές ολονύκτιες βακχικές τελετουργίες. Αυτές οι παννύχιες τελετουργίες παρομοιάζονται με την ευδαιμονία ενός ελαφιού που ξεφεύγει από την παγίδα ενός

[369] Δεδούση (1975), 19-20.
[370] Dodds (2004), 201.
[371] Δεδούση (1975), 21.

κυνηγού και μπορεί πλέον να απολαμβάνει την ελευθερία του (στ. 866-77).[372] Σε αυτό το στάσιμο ο Χορός εκφράζει τη διάθεση και τα συναισθήματα του με ένα άσμα γεμάτο πάθος.[373] Σύμφωνα με τον Χορό και κατ' επέκταση και με τον ποιητή, το πιο ιδανικό πράγμα στη ζωή των ανθρώπων είναι η ευτυχισμένη καθημερινότητα:

τό δε κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτος εὐδαίμων, μακαρίζω (στ. 913-14)

καλοτυχίζω τον θνητό που τη ζωή του χαρούμενα κάθε μέρα την περνά

Το εν λόγω άσμα έχει χαρακτηριστεί ως ένα από τα ωραιότερα του Ευριπίδη, διότι παρουσιάζει μια πρωτόγνωρη «δυσαρμονία» όσον αφορά τη φύση του Διονύσου, από τη μια πλευρά εντοπίζεται μια θεϊκή έξαρση εκδίκησης και από την άλλη πλευρά μια έξαρση ηρεμίας και γαλήνης των μυστών του θεού.[374] Ο Διόνυσος είναι ταυτόχρονα καταστροφέας και ελευθερωτής του ανθρώπου.

Όσον αφορά τη συναισθηματική κλιμάκωση του Χορού, εν αντιθέσει με το τρίτο στάσιμο, στο οποίο παρουσιάζεται ήρεμος και γαλήνιος, στο τέταρτο που ο Διόνυσος έχει ήδη ξεκινήσει μαζί με τον Πενθέα για το όρος Κιθαιρώνα, ο Χορός φαντάζεται το φρικτό γεγονός που θα ακολουθήσει και εξωτερικεύει το μανιακό πάθος του για την επικείμενη θανάτωση του Πενθέα από τη μητέρα του (στ. 977-1023). Ο Χορός από την αγαλλίαση και τη γαλήνη περνά πλέον σε μια εκδικητική μανία και οραματίζεται τον θάνατο του «άπιστου» βασιλιά, που τόλμησε να τα βάλει με τη διονυσιακή λατρεία.[375] Είναι ολοφάνερο ότι επιθυμεί τον θάνατό του και προσεύχεται να φανερωθεί ο Διόνυσος με μορφή ζώου, για να πάρει την εκδίκησή του και με πρόσωπο γελαστό γεμάτο ειρωνεία να περάσει το θανάσιμο βρόχο γύρω από τον Πενθέα: [376]

φάνηθι ταῦρος ἤ πολύκρανος ἰδεῖν δράκων ἤ πυριφλέγων ὁρᾶσθαι λέων. (στ. 1018-19)

Φανερώσου σαν ταύρος ή πολυκέφαλος δράκος ή φλογισμένο λιοντάρι

γελῶντι προσώπῳ περίβαλε βρόχον θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόντι τάν μαινάδων» (στ. 1021-23)

[372] Χουρμουζιάδης (2010), 93.
[373] Dodds (2004), 259.
[374] Dodds (2004), 260.
[375] Leski (2003), 370.
[376] Dodds (2004), 315.

Έλα με πρόσωπο γελαστό και στο δίχτυ του θανάτου πιάσε τον σκληρό των βακχών κυνηγό στο κοπάδι τους μέσα σαν πέσει.

Οι Βάκχες, επίσης, οργισμένες καλούν τα σκυλιά της Λύσσας να κατασπαράξουν τον βασιλιά:

ἴτε θοαί Λύσσας κύνες ἴτ' εἰς ὄρος, θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,
ἀνοιστρήσατέ νιν (στ. 977-79)

Τρέξτε, γρήγορες σκύλες της Λύσσας, στο βουνό αμοληθείτε που είναι συγκεντρωμένες οι κόρες του Κάδμου!

Η φανατική αυτή πίστη των Βακχών είναι δείγματα πρωτογονισμού και βαρβαρότητας.[377] Ο Χορός είναι εκείνος που ακούει πρώτος τα κακά μαντάτα για τον φρικτό θάνατο του Πενθέα ύστερα από ερώτηση της κορυφαίας:

τί δ' ἔστιν; ἐκ βακχῶν τι μηνύεις νέον; (στ. 1029)

Τι τρέχει; Φέρνεις νέα από τις βάκχες;

Πενθεύς ὄλολεν, παῖς Ἐχίονος πατρός (στ. 1030)

Χάθηκε ο Πενθέας του Εχίονα το τέκνο!

Ο Χορός ευχαριστημένος ακούει με προσοχή την εκτενή περιγραφή του μαντατοφόρου για τα φρικτά γεγονότα. Οι Βάκχες δεν παρουσιάζονται πια σαν γυναίκες απλά συνεπαρμένες από τη θεϊκή λατρεία, αλλά σαν τρελές και παράφρονες μαινάδες που έχασαν τα λογικά τους και επιδόθηκαν σε απάνθρωπες και λυσσαλέες πράξεις, που δεν αρμόζουν σε πολιτισμένους ανθρώπους.[378] Αυτή η τραγωδία, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, είναι ένα δράμα μεταξύ τρέλας και λογικής, μυθοπλασίας και πραγματικότητας, αφού παρατηρούνται γεγονότα πρωτοφανή για τον Ευριπίδη, όπως οι άνθρωποι που μεταμορφώνονται σε άγρια ζώα, οι άνδρες που ντύνονται με γυναικείες ενδυμασίες και οι γυναίκες που συμπεριφέρονται σαν άνδρες, συμμετέχοντας σε πράξεις ανδρικές, όπως ήταν το κυνήγι.[379] Επιπλέον, είναι εμφανείς οι ψευδαισθήσεις που επιθυμεί ο ποιητής να τονίσει στο εν λόγω δράμα του, όπως η

[377] Δεδούση (1975), 22.
[378] Δεδούση (1975), 23.
[379] Morwood (2008), 21.

ψευδαίσθηση του Πενθέα ότι κατάφερε να φυλακίσει τον Διόνυσο ενώ στην πραγματικότητα ο Διόνυσος ήταν ένα απλό είδωλο που ήταν αδύνατο να φυλακιστεί ή η ψευδαίσθηση της Αγαύης ότι κρατούσε στα χέρια της το κεφάλι ενός λιονταριού ενώ στην πραγματικότητα κρατούσε το κεφάλι του γιού της. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι ψευδαισθήσεις ήταν αρκετά συχνές στο ευριπίδειο θέατρο.[380]

Ο Χορός θριαμβολογώντας και χορεύοντας κλείνει το έργο, εμφανώς ικανοποιημένος για το αποτέλεσμα.:

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον (στ. 1153)

Η συμφορά του Πενθέα είναι νίκη για εκείνον και χαρακτηρίζει την πράξη αυτή ως *καλόν ἀγῶν* (στ. 1063-64), δηλαδή ωραίο κατόρθωμα το να τολμά να σκοτώνει κανείς το παιδί του με το ίδιο του το χέρι, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο μια συμπεριφορά άκρως αλαζονική και βάναυση. Ο Χορός κάνει την εμφάνισή του και στην έξοδο, κατά την οποία συναντά την Αγαύη και αρχίζει δήθεν να την ρωτά για το κυνήγι και για το θήραμά της (στ. 1168-1215). Ο Χορός εμφανίζεται ιδιαίτερα ειρωνικός και χλευαστικός απέναντι στη βασίλισσα και φαίνεται να διασκεδάζει με την φρικτή αυτήν έκβαση των γεγονότων.

Ο ρόλος του Χορού παρατηρείται ότι διαγράφει μια καμπύλη, η οποία κορυφώνεται με τον θρίαμβο του Διονύσου. Από την αρχική του ήρεμη κατάσταση μεταβαίνει στην απότομη εκδικητική του μανία, η οποία ολοκληρώνεται με τον θρίαμβο της τελικής του νίκης.[381] Η συμμετοχή του είναι αρκετά ενεργή στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος και τα συναισθήματά του παρουσιάζουν μια ένταση ανάμεσα στη νοσταλγία και τον φόβο. Για κάποιους μελετητές ο ρόλος του Χορού σε αυτήν την τραγωδία χαρακτηρίζεται αισχύλειος.[382] Ο ποιητής σε αυτήν την τελευταία του τραγωδία επιθυμούσε να εκφράσει μέσω του Χορού τις δικές του απόψεις και ιδέες. Παρατηρείται ένας Ευριπίδης, ο οποίος βρίσκεται κοντά στην θρησκευτικότητα και τις λατρευτικές τελετουργίες, αλλάζοντας με αυτόν τον τρόπο την κοσμοθεωρία του συγκριτικά με τις προγενέστερες τραγωδίες του. Πέρα, ωστόσο, από το ρόλο του

[380] Romilly (1997), 184.
[381] Δεδούση (1975), 26.
[382] Kitto (1968), 506.

Χορού ο Ευριπίδης καινοτομεί και ως προς την πλοκή, τους χαρακτηρισμούς των ηρώων του, αλλά και το ύφος που χρησιμοποιεί σε αυτό το όψιμο δράμα του.[383]

[383] Kitto (1968), 507.

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, έγινε μια προσπάθεια προσέγγισης της ταυτότητας και της εξέλιξης του Χορού από τα μέσα του 7ου αι. έως τον 5ο αι. π.Χ. Αν και, όπως παρατηρήθηκε, πταίσματα Χορών και χορικών ασμάτων υπήρχαν από την περίοδο των ομηρικών επών, εν τούτοις οι Χοροί ξεκινούν επίσημα να εντοπίζονται την περίοδο της αρχαϊκής λυρικής ποίησης. Η χορική λυρική ποίηση, η οποία συνδυάζει ποιητικό κείμενο, μελωδία, χορική σύνθεση και όρχηση εμφανίζεται την περίοδο του 7ου αι. π.Χ. με σημαντικούς χορικούς ποιητές, όπως ήταν ο Αλκμάν, ο Στησίχορος, ο Πίνδαρος και ο Βακχυλίδης. Πρώτος σταθμός σε αυτό το «χορικό ταξίδι» είναι ο Αλκμάν με το πρώτο του *Παρθένειο*. Σε αυτό το παρθένειο άσμα εντοπίζεται παρουσία Χορού, παίζοντας μάλιστα καθοριστικό και καίριο ρόλο στο ποίημα. Το εορταστικό πλαίσιο που περιγράφεται στο εν λόγω άσμα με την παρουσία Χορού παρθένων κοριτσιών, προερχόμενων από την Σπάρτη μας δίνει πολλά στοιχεία θεατρικότητας και παραστατικότητας του έργου εκείνης της εποχής. Αν και έχει δημιουργήσει αρκετούς προβληματισμούς κατά την ανάλυσή του σχετικά με το είδος του, αφού δεν γίνεται απόλυτα κατανοητό, αν επρόκειτο για λατρευτικό άσμα αφιερωμένο σε θεούς ή για επιθαλάμιο, εν τούτοις παρουσιάζει ο Χορός στοιχεία που μας παραπέμπουν σε ένα θεατρικό σκηνικό. Ο Χορός βλέπουμε να κάνει τα πρώτα του επίσημα βήματα με την παρουσία των Σπαρτιατισσών αυτών παρθένων και τη χορηγό του, έχοντας ως εξάρχοντα τον ποιητή τους. Ο ρόλος του ποιητή παραλληλίζεται με το ρόλο του εξάρχοντος του Χορού των δραματικών παραστάσεων, ο οποίος εν συνεχεία έγινε κορυφαίος του Χορού. Ο ποιητής έχει δημιουργήσει μια ιδιαίτερη σχέση με τα μέλη του Χορού του, εκφράζοντας μέσα στο ποίημά του τα συναισθήματά τους και συνομιλώντας μαζί τους.

Το εν λόγω άσμα, αν και δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε επακριβώς κάτω από ποιες συνθήκες πρωτοεκτελέστηκε και για ποιους λόγους, πολλοί μελετητές κατέληξαν στις σίγουρα μεταγενέστερες εκτελέσεις του *Παρθενείου* στα πλαίσια ενδεχομένων τοπικών εορτών αφιερωμένων σε θεότητες.

Οι διθυραμβικές ωδές, από την άλλη μεριά, φαίνεται να παρουσιάζουν ακόμη μεγαλύτερη συγγένεια με τα δραματικά έργα. Η παρουσία εκτενών μυθικών αφηγήσεων θυμίζει τα χορικά στάσιμα των τραγωδιών. Η βακχυλίδεια ωδή *Θησεύς* φαίνεται να συνδυάζει αρκετά στοιχεία δραματικών παραστάσεων σε βαθμό που

αρκετοί σχολιαστές κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής επηρεάστηκε και εμπνεύστηκε από το δραματικό είδος, το οποίο είχε αρχίσει να πρωτοεμφανίζεται την περίοδο της συγγραφής του. Η ύπαρξη του Χορού των Αθηναίων πολιτών στην ωδή *Θησεύς*, καθώς και η πρωτοφανή ύπαρξη διαλόγου μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το εν λόγω βακχυλίδειο έργο αποτέλεσε τη «συνδετική γέφυρα» ανάμεσα στη χορική ποίηση και τη δραματική. Σε σχέση με το αλκμανικό *Παρθένειο* ο βακχυλίδειος αυτός διθύραμβος μας παραπέμπει ακόμα περισσότερο στη δραματική τεχνική του Χορού. Ο βακχυλίδειος Χορός φαίνεται να πλησιάζει περισσότερο μορφικά και τεχνικά το δράμα απ' ότι ο αλκμανικός, άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι χρονικά πλησιάζει πιο πολύ τη δραματική ποίηση. Ο γυναικείος Χορός των Σπαρτιατισσών «μετατρέπεται» σε Αθηναίους πολίτες που συνομιλούν με τον κορυφαίο τους, αγωνιούν για την τύχη τους και δίνουν απαντήσεις στα ερωτήματα που τους θέτει. Ο ρόλος τους θυμίζει αντίστοιχους δραματικούς Χορούς, όπως το Χορό των *Περσῶν*, των *Ἑπτά ἐπί Θήβας*, της *Ἀντιγόνης* κ.α. Ο βακχυλίδειος αυτός διθύραμβος θα μπορούσε κάλλιστα να αναπαρασταθεί σε ένα αρχαίο ελληνικό θέατρο των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ.

Καθώς μας ταξιδεύει ο αρχαίος ελληνικός Χορός, φθάνουμε στην εποχή των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών, οι οποίοι τον εξέλιξαν σε μεγάλο βαθμό. Η παρουσία του αλλάζει και ο ρόλος του γίνεται πολυπλοκότερος και ευρύτερος. Ο Αισχύλος τον φθάνει στο απόγειο της δόξας του, δίνοντάς του έναν άκρως δραματικό ρόλο. Τον κάνει να πρωταγωνιστεί σε όλα σχεδόν τα δράματά του και να ρυθμίζει την εξέλιξη των γεγονότων. Δείχνει πια μεγαλοπρεπής μέσα από την ποικιλία των ρόλων του, αλλά και μέσα από την παρουσία του επί σκηνής, αφού είναι πια ενδεδυμένος με πλούσια και φαντασμαγορικά κοστούμια και προσωπεία, όπως στους *Πέρσες* που μελετήθηκαν εκτενέστερα. Μέσα από διάφορα παραδείγματα αισχύλειων Χορών και κυρίως μέσα από την παρουσία του Χορού των *Περσῶν* έγινε προσπάθεια να αναδειχθούν οι καινοτομίες του δραματικού αυτού ποιητή ως προς τα χορικά άσματα, φανερώνοντας τη ραγδαία εξέλιξή τους. Τα μέλη του Χορού αρχίζουν να παριστάνουν ανθρώπους που η τύχη τους ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την τύχη των ηρώων των έργων. Συμμετέχουν σε ουσιαστικούς διαλόγους με τους ήρωες και η ενδυμασία και τα προσωπεία τους είναι αυτά που τους κάνουν να ξεχωρίζουν ως προς το φύλο, την κοινωνική θέση και την ηλικία τους.

Στην τραγωδία *Πέρσες* παρατηρήθηκε ότι ο Χορός των Περσών γερόντων βρισκόταν παρών σε ολόκληρη σχεδόν την τραγωδία, οδηγώντας μας στο συμπέρασμα

ότι δίχως εκείνον θα ήταν αδύνατο να παρασταθεί η συγκεκριμένη αισχύλεια τραγωδία. Την εποχή του Αισχύλου η ορχήστρα αποτελούσε πραγματικά το πιο σημαντικό μέρος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και αυτό αποδεικνύεται τεχνηέντως με την ιστορική τραγωδία *Πέρσες*. Αν και ο Αισχύλος μείωσε τα μέλη του Χορού από πενήντα που είχε ο διθυραμβικός Χορός σε δώδεκα, εν τούτοις τον μετέφερε πιο κοντά στους υποκριτές και στην πλοκή του έργου.

Ο Σοφοκλής και στη συνέχεια ο Ευριπίδης άλλαξαν τα έως τότε δεδομένα των δραματικών παραστάσεων. Αρχίζουν να χαλαρώνουν το χορικό ρόλο και να δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στους υποκριτές τους και στην κύρια δράση των έργων τους. Ο σοφόκλειος Χορός, όπως παρατηρήθηκε, είχε τη συνήθεια να αφοσιώνεται πάντοτε σε κάποιον ήρωα του δράματος, να συμπάσχει μαζί του και να στέκεται κοντά του, περιμένοντας εναγωνίως τις αντιδράσεις του. Εν αντιθέσει με τον αισχύλειο Χορό, ο οποίος επικεντρωνόταν περισσότερο στις θρηνωδίες, ο Χορός των έργων του Σοφοκλή άδει άσματα χαράς και αισιοδοξίας προτού ξεσπάσει η ανελέητη συμφορά. Ο Χορός, μολονότι δεν διακατέχεται πλέον από την αισχύλεια μεγαλοπρέπεια, χρησιμοποιείται από τον Σοφοκλή ως άλλος ένας ηθοποιός μέσα στην πλοκή του έργου.

Φθάνοντας στο τέλος του χορικού αυτού ταξιδιού, συναντάμε τον Ευριπίδη με την προτίμησή του στους γυναικείους Χορούς. Αξιοπρόσεκτη και άκρως ενδιαφέρουσα η ποικιλία στους Χορούς του και η ιδιάζουσα συμμετοχή τους. Υπήρχαν ευριπίδειες τραγωδίες, στις οποίες ο Χορός παρουσίαζε ελάχιστη συμμετοχή και άλλες που ο ρόλος του ήταν καθοριστικός στην πλοκή των γεγονότων. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι *Βάκχαι*, οι οποίες αποτελούν ένα από τα τελευταία έργα του ποιητή και παραστάθηκε κατόπιν θανάτου του. Αποτελεί μια τρανή εξαίρεση των ευριπίδειων τραγωδιών ως προς το χορικό της ρόλο, αφού η παρουσία και η συμμετοχή του Χορού απομακρύνεται ολοσχερώς από τα έως τότε δράματά του. Ο Χορός έχει ρόλο σχεδόν πρωταγωνιστικό, πράγμα σπάνιο για τα έργα του Ευριπίδη, αφού ο ίδιος έδινε έως τότε βαρύτητα στους ηθοποιούς του. Στις *Βάκχαι* παρατηρήθηκε όλη η μεταστροφή του ποιητή και από πλευράς θρησκευτικότητας και λατρείας σε σημείο που αρκετοί μελετητές εντόπισαν στο εν λόγω έργο του αρκετά αισχύλεια στοιχεία. Επίσης, κάποιοι υποστήριξαν πως μέσα από το ρόλο αυτού του Χορού του επιθυμούσε να εκφράσει τις σκέψεις και τις απόψεις του για όλα όσα συνέβησαν εκείνη την περίοδο που ζούσε στην Αθήνα.

Από τα παρθένεια του λυρικού Αλκμάνα στους διθυράμβους του Βακχυλίδη και από το πρώτο αισχύλειο δράμα στο τελευταίο ευριπίδειο. Σε όλη αυτήν την εκτενή χρονική περίοδο παρατηρήσαμε ότι ο Χορός ξεκίνησε με το πρώτο του επίσημο «δειλό» βήμα, απέκτησε εν συνεχεία σταθερή ταυτότητα και συμμετοχή και κυριάρχησε στο θεατρικό γίγνεσθαι έως ότου έγινε αναπόσπαστο κομμάτι των δραματικών παραστάσεων του 5^{ου} αι. π.Χ. Η παρουσία του Χορού ήταν απαραίτητη και στο θέατρο των μεταγενέστερων χρόνων που ακολούθησαν και που στηρίχθηκε στην πλατφόρμα των τραγωδιών του 5^{ου} αι. π.Χ. Η μορφή του δραματικού Χορού είναι δυνατό να κατανοηθεί ως τις μέρες μας μέχρι ενός σημείου από τις παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών που για εκατοντάδες χρόνια παρακολουθούμε ως θεατές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1) Ελληνική βιβλιογραφία:

- Αδάμος, Ε. (2005), *Αισχύλος Πέρσες*, Αθήνα: εκδ. Ζήτρος.
- Αθανασάκη, Λ. (2014), *ἀείδετο πάν τέμενος. Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική περίοδο,* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Baldry, H. C. (1992), *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου- Λ. Χατζηκώστα, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Bowra, C. M. (1997), *Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση*, μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης, τόμος Α', Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Δεδούση, Χ. (1975), *Ο Ρόλος του Χορού στις Βάκχες*, Ιωάννινα.
- Easterling, P. E. - Knox, B. M. W. (2010), *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας,* Αθήνα.
- Dodds, E. R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου- Δ. Γ. Σπαθάρας, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Garvie, A.F. (2010), *Σοφοκλέους Αίας*, μτφρ. Ντάλια Τζένου, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Herington, J. (1988), *Αισχύλος*, μτφρ. Μαρία Γιούνη, Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιας.
- Καζάζης, Ι. Ν. (2000), *Λυρική Ποίηση. Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία,* τόμος Α., Θεσσαλονίκη.
- Kitto, H. D. F. (1968), *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: εκδ. Παπαδήμα.
- Κονδυλάκης, Ι. (2001), *Περί Ὀρχήσεως*, Αθήνα.
- Leski, A. (1983), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη.
- Leski, A. (2003), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων- Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή,* μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, τόμος Α', Αθήνα.
- Leski, A. (2003), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων- Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους,* μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, τόμος Β', Αθήνα.

- Μαυροματάκη, Μ. (1997), *Ελληνική Μυθολογία και Λατρεία*, Αθήνα.
- Meier, C. (1997), *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φλώρα Μανακίδου, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Moretti, J.C. (2007), *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ελένη Δημητρακοπούλου, Αθήνα: εκδ. Πατάκη.
- Παπαδοπούλου, Θ. (2008), «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», στο: Μαρκαντωνάτος, Α.- Τσαγγάλης, Χ., *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: 149-177.
- Πεπονή, Α.Ε. (2004), «Χωρογραφία θεάτρου: Ομηρικός Ύμνος εις Απόλλωνα (στ. 146-206)», στο: *Θυμέλη. Μελέτες Χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο: 303-21.
- Πρεβελάκης, Π. (1972), *Ευριπίδη Βάκχες*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- Romilly, J. D. (1997), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Αθήνα.
- Romilly, J. D. (1997), *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Αγγελική Στασινοπούλου- Σκιαδά, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Σκιαδάς, Α. Δ. (1999), *Αρχαϊκός Λυρισμός 2*, Αθήνα.
- Sommerstein, A. H. (2006), *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, μτφρ. Αρετή Χρήστου, Αθήνα: εκδ. Μεταίχμιο.
- Συκουτρής, Ι. (2011), *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*, Αθήνα: εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Τσαγγάλης, Χ. (2008), «Μεταμορφώσεις του Μύθου: Ο Τρωικός Κύκλος στους Τρεις Μεγάλους Τραγικούς», στο: Μαρκαντωνάτος, Α.- Τσαγγάλης, Χ., *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: 33-115.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1998), *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στον αρχαίο δράμα,* Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (2010), *Ο Χορός στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα*, Αθήνα: εκδ. Στιγμή.
- Willcock, M. M. – Maehler, H. (2010), *Πίνδαρος- Βακχυλίδης, Ανθολογία σχολιασμένων αποσπασμάτων,* μτφρ. Κ. Δημοπούλου, Αθήνα.

2) Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

- Battezzato, L. (2009), "Lyric", στο: Gregory, J., *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 149-165.
- Bowie, E. (2011), "Alcman's first Partheneion and the song the Sirens sang", στο: Athanasaki, L. - Bowie, E., *Archaic and Classical Choral Song*, Berlin.
- Burnett, A. P. (1985), *The art of Bacchylides*, Harvard University Press.
- Calame, C. (1997), *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role and Social Functions*, αγγλ. μτφρ. D. Collins- J. Orion, Lanham.
- Calame, C. (2013), "Choral Practices in Plato's Laws", στο: Peponi, A. E., *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge University Press: 87-108.
- Davison, J. A. (1938), "Alcman's Partheneion", Hermes 73: 440-458.
- Herington, J. (1985), *Poetry into Drama*, University of California Press.
- Hutchinson, G. O. (2001), *Greek Lyric Poetry- A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford University Press.
- Krummen, E. (2009), "Alcman, Stesichorus and Ibycus", στο: Budelmann, F., *the Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: 189-203.
- Maehler, H. (2004), *Bacchylides- A selection*, Cambridge.
- Merkelbach, R. (1973), "Der Theseus des Bakchylides- Gedicht feur ein attisches Ephebenfest", Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik: 56-62.
- Morwood, J. (2008), *Euripides- Iphigenia among Taurians, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Oxford World's Classics.
- Murray, O. (2013), "The Chorus of Dionysus", στο: Peponi, A. E., *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge University Press: 109-122.
- Page, D. (1951), *Alcman- The Partheneion*, New Hampshire.
- Pelliccia, H. (2009), "Simonides, Pindar and Bacchylides", στο: Budelmann, F., *the Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: 240-262.
- Peponi, A. E. (2004), "Deixis and Visual Perception in Alcman's Lyric Drama", στο: *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar and Other Lyric*, Arethusa 37: 295-316.

- Peponi, A. E. (2013), “Choral Anti- Aesthetics”, στο: Peponi, A. E., *Performance and Culture in Plato’s Laws*, Cambridge University Press: 212-239.
- Saïd, S. (2009), “Aeschylian Tragedy”, στο: Gregory, J., *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 215-232.
- Segal, C. (1983), “Sirius and the Pleiades in Alcman’ s Louvre Partheneion”, Mnemosyne, Fourth Series, v. 36: 260-275.
- Wind, R.H. (1972), “Myth and History in Bacchylides’ Ode 18”, Periodicals Archive Online: 511-523.
- Van Groningen, B. A. (1936), “The Enigma of Alcman’ s Partheneion”, Mnemosyne, Third Series, v. 3: 241-261.