



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

Ο Βακχυλίδης και οι κύκλιοι χοροί: Μελέτη και ερμηνευτική προσέγγιση των διθυράμβων του ποιητή

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Μανωλοπούλου Άννα-Ελένης

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
(Έτος 2013)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σωτηρίου Μαργαρίτα, Λέκτορας Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Συνεπιβλέποντες : Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Φουντουλάκης Ανδρέας: Αναπληρωτής Καθηγητής
Πανεπιστημίου Κρήτης

Καλαμάτα, Μάιος 2019

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται κυρίως την προσέγγιση των σωζόμενων διθυράμβων του Βακχυλίδη. Προτού όμως ξεκινήσουμε την προσέγγιση αυτή, κρίνεται αναγκαίο να εξετάσουμε την ίδια την έννοια *διθύραμβος* ώστε να καταλάβουμε όσο το δυνατόν καλύτερα τι ακριβώς ήταν αυτό το είδος και υπό ποιες συνθήκες αναπτύχθηκε. Βέβαια, η δήλωση του Pickard-Cambridge, ενός από τους πιο οργανωτικούς μελετητές της εξέλιξης του διθυράμβου, ότι «η ιστορία του διθυράμβου αποδεικνύεται μια αινιγματική και απογοητευτική υπόθεση¹» θα λέγαμε πως δημιουργεί μια κάποια απαισιοδοξία ως προς τα αποτελέσματα της έρευνάς μας. Ωστόσο, η μελέτη αυτή, βασισμένη στους σωζόμενους διθυράμβους του Βακχυλίδη, του μοναδικού ποιητή που διαθέτουμε διθυράμβους σε αρκετά ολοκληρωμένη μορφή, επιδιώκει την καλύτερη δυνατή παρουσίαση του είδους αυτού. Ο Βακχυλίδης είναι ένας ικανός δημιουργός, ο οποίος έχει συγκριθεί αρκετά με τον ομότεχνό του Πίνδαρο. Θα ήθελα προκαταβολικά να επισημάνω πως γενικά στη μελέτη αυτή αποφεύγονται οι συγκρίσεις του Βακχυλίδη με τον Πίνδαρο, από τη μία επειδή δε μας έχουν σωθεί εκτενή αποσπάσματα του τελευταίου ώστε να καταλήξουμε σε βέβαια συμπεράσματα, αλλά και από την άλλη επειδή ο Βακχυλίδης πρέπει να αναδειχθεί ως ένας ποιητής υψηλού επιπέδου που δε χρειαζόταν να προβεί να αντιγραφές ομοτέχνων του.

¹ Pickard-Cambridge (1962), σ. 58.

1. Εισαγωγή

1.1. Ο κόσμος του Διθυράμβου

Ο διθύραμβος ήταν αυτοσχέδιο χορικό, λατρευτικό και θρησκευτικό άσμα για τη λατρεία του Διονύσου. Όλες οι προσπάθειες να δοθεί η ετυμολογία της λέξης διθύραμβος έχουν αποτύχει, σίγουρα πάντως πρόκειται για προελληνικό δάνειο. Η θεωρία αναφορικά με την καταγωγή του ονόματός του που ήταν η πιο διαδεδομένη στην αρχαιότητα είναι το ότι μιας και ο διθύραμβος είναι το τραγούδι του Διονύσου, ο οποίος γεννήθηκε δεύτερη φορά, δηλώνει αυτόν που πέρασε μέσα από δύο πόρτες². Επίσης, ερμηνεύοντας το πρόθημα δι- ως δηλωτικό της έννοιας *διπλός*, υπήρχε η αναφορά στο *Etymologicum Magnum* ότι το όνομα οφείλεται στο ότι ο θεός Διόνυσος ανετράφη σε μια σπηλιά στη Νύσα, η οποία είχε δύο πόρτες. Από την άλλη πλευρά, οι αρχαίοι σχολιαστές βρίσκουν στενή σχέση ανάμεσα στις έννοιες *ιάμβος*, *διθύραμβος* και *θρίαμβος*. Συγκεκριμένα ερμηνεύουν τη συλλαβή *-αμβ-* ως "βήμα" ή "κίνηση", επομένως θεωρούν πως οι παραπάνω λέξεις δηλώνουν το ένα, τα δύο ή τα τρία βήματα αντίστοιχα. Η λέξη είχε διπλή χρήση, μία για να δηλώσει το τραγούδι και μία για να δηλώσει τον ίδιο το θεό. Αυτοί που θεώρησαν ότι το όνομα προήλθε από τις υποτιθέμενες συνθήκες γέννησης του θεού, προφανώς πίστεψαν ότι στη συνέχεια μεταφέρθηκε το όνομα και στο τραγούδι προς τιμήν του θεού. Αντίθετα, αν πράγματι η λέξη περιλαμβάνει τη ρίζα που σημαίνει "βήμα" ή "κίνηση", τότε προηγήθηκε το όνομα του τραγουδιού και μετά αποδόθηκε στο θεό³.

Οι διθυραμβικές εκτελέσεις εγκαινιάζαν τα Μεγάλα Διονύσια και μάλιστα είχαν τη μορφή διαγωνισμού, όχι όμως ατομικού, αλλά μεταξύ των δέκα φυλών της Αθήνας. Κάθε χορός απαρτιζόταν από πενήντα άνδρες, οι οποίοι τραγουδούσαν και χόρευαν σε κύκλο, ενώ ένας αυλητής που τους συνόδευε μουσικά στεκόταν στο κέντρο. Τα μέλη του χορού φορούσαν γιορτινούς χιτώνες και στεφάνια, ενώ υπάρχει γενικά η πεποίθηση πως δε φορούσαν προσωπεία. Διαφορετική, όμως, είναι η άποψη του Wellenbach, ο οποίος στηριζόμενος σε εικονογραφικά στοιχεία αποδεικνύει πως

² Ο Pickard-Cambridge (1962), σ. 2 εντοπίζει στους *Νόμους* του Πλάτωνα έναν παιχνιδιάρικο υπαινισμό του στην προτεινόμενη προέλευση του ονόματος του διθυράμβου από τη διπλή γέννηση του Διονύσου.

³ Pickard-Cambridge (1962), σσ. 7-9: μια ακόμη άποψη για την προέλευση της λέξης, η οποία δεν αναφέρθηκε σε αυτή τη μελέτη, είναι αυτή του Sir William Calder, για την οποία ο Pickard-Cambridge διατηρεί έντονους προβληματισμούς. Ο πρώτος δημοσίευσε εκ νέου το άρθρο του τονίζοντας ότι η κριτική του τελευταίου είναι έντονη και αυστηρή και κάνοντας εκ νέου κάποιες διευκρινίσεις για τις απόψεις του. Για περισσότερες διευκρινίσεις βλ. Calder (1927). Επίσης, για μια ποικιλία στις προσπάθειες ετυμολογίας της λέξης βλ. Smith (1900), σσ. xliv-xiv.

διθυραμβικοί χοροί μπορούσαν να φορούν τόσο προσωπεία όσο και κοστούμια, ακριβώς όπως συνέβαινε στην τραγωδία, με στόχο να διευκολυνθούν στην υιοθέτηση της νέας προσωπικότητας που είχαν στο πλαίσιο της παράστασης. Επίσης, ο ίδιος τονίζει πως οι συμμετέχοντες στο διθύραμβο εκτελούν τελικά μια μιμητική παράσταση υποδουόμενοι χαρακτήρες. Με αφορμή αυτή τη δήλωση, εξετάζει τις πιθανές ταυτότητες που υιοθετούσαν οι διθυραμβικοί εκτελεστές και διαφωνώντας με την κοινή αντίληψη πως αυτοί διατηρούσαν την ταυτότητά τους μέσα στην παράσταση, είτε ως ενήλικες πολίτες είτε ως αγόρια, επισημαίνει πως αυτοί υιοθετούσαν μυθιστορηματικούς χαρακτήρες. Μάλιστα, δεν αποκλείει και την περίπτωση τα μέλη του διθυραμβικού χορού να παρίσταναν κάποτε και σατύρους, δηλαδή τους ακόλουθους του Διονύσου⁴.

Γενικά, είμαστε σε θέση να διακρίνουμε σε ποιο ποιητικό είδος ανήκει ένα ποίημα βασιζόμενοι σε μια σειρά από κανόνες ή καλύτερα συνήθειες που διακρίνουν αυτό το ποιητικό είδος. Αυτοί οι κανόνες αφορούν κυρίως τη γλωσσική έκφραση και τον τρόπο παρουσίασης των ποιημάτων. Φυσικά, παρουσιάζοντας διαφορές από τον έναν πολιτισμό στον άλλο, καθώς και κατά τη διάρκεια της ιστορίας ενός ξεχωριστού πολιτισμού, τα ποιητικά είδη διακρίνονται σύμφωνα με τα γλωσσικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά⁵. Όμως, όσον αφορά το διθύραμβο, παρά τον πραγματικά τεράστιο αριθμό διθυράμβων που συνετέθησαν, δυστυχώς μας έχουν σωθεί ελάχιστοι, κυρίως του Πινδάρου και του Βακχυλίδη, γεγονός που δε μας επιτρέπει να εξάγουμε αξιόπιστα συμπεράσματα για τη μορφή, το ύφος και το περιεχόμενό του είδους. Μερικές διαπιστώσεις πάντως αποτελούν το ότι πυρήνας τους ήταν μια μυθική αφήγηση, ως εισαγωγή καταγράφονταν οι ποιητικοί στοχασμοί και η γνωμική σοφία, ακόμη και ο παραγγελιοδότης και η περίσταση και ως επίλογος μια υμνική προσφώνηση προς το θεό της γιορτής⁶. Ο νικητής χορηγός στο διθυραμβικό αγώνα έστηνε ένα ακριβό μνημείο, για να απαθανατίσει τη νίκη τη δική του αλλά και της φυλής του. Μάλιστα, το ποσό που δαπανούσε φαίνεται πως ξεπερνούσε ακόμα και τις δαπάνες της τραγωδίας, γεγονός που επιβεβαιώνει τη σημασία της παράστασης⁷.

Η Ceccarelli βασιζόμενη στο γεγονός πως καμία επίσημη επιγραφική πηγή δεν αποκαλεί *διθύραμβο* τη χορική παράσταση που συνοδεύεται από αυλό, προτείνει

⁴ Wellenbach (2015), σσ. 75-78.

⁵ Calame (2013), σ. 333.

⁶ Seidensticker (2010), σσ. 52-53.

⁷ Ceccarelli (2013), σ. 153. Στο κείμενό της (σσ. 155-162) η Ceccarelli εξετάζει τις επιγραφικές μαρτυρίες του όρου *διθύραμβος* με χρονολογική σειρά, εξηγώντας παράλληλα για κάθε περίπτωση γιατί επιλέχθηκε η συγκεκριμένη "ετικέτα".

πως όταν μιλάμε για διθύραμβο πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας κυρίως ένα διθύραμβο που συνοδεύεται από κιθάρα. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως ο Αρίων, ο άνθρωπος που θεωρείται ευρετής του *κύκλιου χορού* και του *διθυράμβου*, ήταν ο πιο διάσημος κιθαρωδός της εποχής του. Συμπερασματικά, η Ceccarelli επισημαίνει πως όλη αυτή η σύγχυσή μας γύρω από το διθύραμβο και τα άλλα χορικά είδη οφείλεται στη διχογνωμία των μελετητών της ελληνιστικής εποχής ως προς την ταξινόμηση των σωζόμενων κειμένων, αλλά και στο γεγονός πως την ίδια εποχή οι θεατρόφιλοι είχαν στο μυαλό τους ως διθύραμβο μία σόλο επίδειξη ταλέντου⁸.

Ο διθύραμβος, αν και συγγενικό είδος της τραγωδίας και της κωμωδίας, δεν έχει προσελκύσει παρόμοιο ενδιαφέρον από πλευράς των μελετητών με αυτό που έχουν κερδίσει τα παραπάνω είδη. Φυσικά, σημαντικό ρόλο σε αυτό παίζει η έλλειψη εκτενών κειμένων αυτού του είδους. Είναι πιθανό πως ο διθύραμβος ήταν διαδεδομένος ήδη από τον 7ο π.Χ. αιώνα, από τη στιγμή που έχουμε αναφορά σε αυτόν από τον Αρχίλοχο τον Πάριο (βλ. πιο κάτω), αλλά τίποτα δεν έχει επιβιώσει από αυτή την εποχή. Επιπλέον, δεν πρέπει να σκεφτόμαστε πως ο διθύραμβος αναπτύχθηκε μόνο στην Αθήνα, αλλά να έχουμε στο μυαλό μας πως οι πόλεις της Πελοποννήσου είχαν προσδώσει σημαντική θέση στο διθύραμβο κατά την αρχαϊκή και την πρώιμη κλασσική περίοδο. Ας δούμε μερικές πληροφορίες σχετικά με τους δημιουργούς διθυράμβων. Μέχρι και την ελληνιστική περίοδο υπήρχαν δύο πάπυροι γεμάτοι με διθυράμβους του Πινδάρου, αλλά επειδή αυτοί δεν αντιγράφηκαν σε χειρόγραφα, αυτό που τελικά έχει επιβιώσει στις μέρες μας είναι μερικά καθόλου αντιπροσωπευτικά κομμάτια πατύρων. Από τον Βακχυλίδη, τώρα, μας έχουν σωθεί μόνο έξι διθύραμβοι σε αρκετά καλή κατάσταση, ενώ από τον Σιμωνίδη, αν και έχουμε μαρτυρία που μας πληροφορεί πως κέρδισε σε πενήντα έξι διαγωνισμούς διθυράμβων, δε μας σώζεται ούτε μια λέξη. Επιπλέον, από την κατοπινή κλασσική περίοδο μας σώζονται μόνο ονόματα διθυραμβοποιών ή απλώς τίτλοι διθυράμβων⁹.

⁸ Ceccarelli (2013), σσ. 166-170.

⁹ Kowalzig, Wilson, (2013), σσ. 4-6.

1.2. Διθύραμβος ή κύκλιος χορός;

Το ερώτημα που τίθεται στον τίτλο αυτής της ενότητας είναι εξαιρετικής σημασίας, καθώς θα μας δώσει την ευκαιρία να εξετάσουμε το γιατί αυτές οι δύο έννοιες κατέληξαν να είναι συνώνυμες. Ως επέκταση αυτού, θα γίνει μια προσπάθεια να αποσαφηνιστεί το ποιος τελικά είναι ο δημιουργός αυτού του είδους, καθώς οι απόψεις δίστανται. Ας θέσουμε, λοιπόν, εκ νέου ένα ερώτημα: Αρίων ή Λάσος;

Μερικοί αρχαίοι γραμματικοί θεωρούν τον Λάσο δημιουργό του αττικού διθυράμβου. Ο Λάσος ο Ερμιονεύς, μουσικός και σοφιστής, έζησε για μεγάλο διάστημα στην Αθήνα την εποχή των Πεισιστρατιδών. Υπήρξε μάλιστα δάσκαλος μουσικής του Πινδάρου. Ο Αθήναιος μας πληροφορεί ότι ο Λάσος συνέθετε ποιήματα στα οποία απέφευγε να χρησιμοποιεί το σ, γιατί το θεωρούσε τραχύ. Είναι ο μεγαλύτερος μετά τον Αρίωνα ποιητής διθυράμβων και είναι αυτός που λειτούργησε καταλυτικά ώστε ο διθύραμβος να αποτελεί ξεχωριστό αγώνισμα στους αγώνες των Διονυσίων ήδη από το 509 π.Χ. Μάλιστα, εκμεταλλευόμενος τους πολλούς φθόγγους που μπορεί να αποδώσει ο αυλός, άλλαξε τη ρυθμική αγωγή των διθυράμβων¹⁰. Έχει υποστηριχθεί πως ο Πίνδαρος στο 2^ο διθύραμβό του κάνει αναφορά στην ιστορική εξέλιξη του είδους:

Πρὶν μὲν ἔρπε σχοινοτένειά τ' αἰοιδᾶ διθυράμβων
καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποισιν ἀπὸ στομάτων
διαπέπ[τ]α[νται]....[κύ] κλοισι νέα[ι]¹¹

Πρώτα ο διθύραμβος τεντωνόταν σαν σχοινί
και το σίγμα ντροπιάστηκε από τα στόματα των ανδρών.
Τώρα νέες πύλες έχουν ανοίξει για τους κύκλιους χορούς.

Ο Αθήναιος σχολιάζει πως με αυτούς τους στίχους και συγκεκριμένα με τη λέξη «σάν» ο Πίνδαρος αναφέρεται στις *άσιγμες ωδές*, δηλαδή σε τραγούδια που έχουν συντεθεί χωρίς καθόλου τη χρήση του γράμματος σ, οι οποίες, όπως αναφέρθηκε λίγο πριν, συνδέθηκαν στενά με τον Λάσο¹². Το μοναδικό απόσπασμα άσιγμης σύνθεσης

¹⁰ Παπαοικονόμου-Κηπουργού (2012), σσ. 34-35.

¹¹ Pindar fr. 70b Maehler, 1-5.

¹² D' Angour (1997): Ο D' Angour στο μακροσκελές αυτό άρθρο του εξετάζει την έννοια της λέξης «σάν» στο 2^ο στίχο του αποσπάσματος από το διθύραμβο του Πινδάρου καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η λέξη αυτή είναι η δωρική λέξη που δηλώνει το γράμμα σίγμα. Προς ενίσχυση της

που μας έχει σωθεί από τον Λάσο είναι η εισαγωγή του *Ύμνου στη Δήμητρα*, τον οποίο μάλιστα ο D' Angour δε θεωρεί διθύραμβο, τονίζοντας πως ο μοναδικός άσιγμος διθύραμβος του Λάσου ήταν το έργο «Κένταυροι» που γνωρίζουμε μόνο ονομαστικά μέσω του Αθήναιου. Η αποφυγή του σ ίσως έχει να κάνει με το μεγάλο αριθμό απόμων που συμμετείχαν στο διθύραμβο, αφού αυτός στην εποχή του Λάσου ήταν ένα μαζικό χορικό είδος. Προφανώς το σύνολο από πενήντα άνδρες δε μπορούσε να συγχρονίσει την προφορά αυτού του τόσο έντονα συριστικού φθόγγου¹³. Ο Πίνδαρος, λοιπόν, με την παραπάνω αναφορά του υπαινίχθηκε την αναμόρφωση του διθύραμβου από τον Λάσο σε κύκλιο χορό και τη βελτιστοποίηση του τρόπου που ακουγόταν το τραγούδι σε διαγωνιστικές παραστάσεις¹⁴.

Παρ' όλο που ο Πίνδαρος αποδίδει στον Λάσο την ίδρυση του κύκλιου χορού, οι σύγχρονοι μελετητές θεωρούν ευρετή αυτού τον Αρίωνα, έναν άνθρωπο που έζησε αρκετές γενιές νωρίτερα. Η Lawler, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι ο Αρίων έδωσε κυκλική μορφή στο διθύραμβικό χορό, με κίνηση γύρω από το βωμό του Διονύσου, γεγονός που οδήγησε στο να χαρακτηρίζει ο *κύκλιος χορός* μια ομάδα από διθύραμβικούς τραγουδιστές και χορευτές¹⁵. Αλλά και ο Zimmermann χαρακτήρισε με μεγάλη σιγουριά τον Αρίωνα ως τον εφευρέτη του *κύκλιου χορού*¹⁶.

Ο D' Angour αντίθετα αμφισβητεί τις παραπάνω απόψεις. Στηριζόμενος στη δήλωση του Αριστοτέλη πως η τραγωδία προέκυψε *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*¹⁷ προχωρά εν συντομία στις εξής σκέψεις: ο Χορός στην τραγωδία στήνεται σε ορθογώνιο σχηματισμό. Τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία δε δείχνουν ίχνη ύπαρξης κυκλικού χορού, κάτι που προτείνει ότι και ο διθύραμβος ίσως υπήρξε σε μη κυκλική μορφή λίγο πριν διαφοροποιηθούν σαφώς αυτά τα τρία είδη. Ο Λάσος είναι αυτός που έδωσε κυκλική μορφή στο διθύραμβο έτσι ώστε να τον ξεχωρίσει από το νέο είδος της τραγωδίας¹⁸. Αν ο Αρίων ήταν αυτός που άλλαξε τον παραδοσιακό τρόπο που τραγουδιούνταν και χορεύονταν οι διθύραμβοι, ο Ηρόδοτος

άποψης αυτής παραθέτει μάλιστα την αναφορά του Ηροδότου πως «*Δωριέες μὲν σὰν καλέουσι. Ἴωνες δὲ σίγμα*».

¹³ D' Angour (1997), σσ. 335-336.

¹⁴ D' Angour (1997), σ. 346. Επίσης, για τη συμβολή του Λάσου στο διθύραμβο βλ. Prauscello (2013).

¹⁵ Lawler (1964), σ. 79.

¹⁶ Zimmermann (1992), σ. 25.

¹⁷ Αριστ. *Περὶ Ποιητικῆς*, IV, 1449 a.

¹⁸ Το μεγάλο βήμα για τη μετάβαση από το διθύραμβο στην τραγωδία έκανε το δεύτερο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ. ο Θέσπις, ένας άνθρωπος που περιόδευε με μια άμαξα-θέατρο και φέρεται να εισήγαγε τον πρώτο υποκριτή. Δηλαδή, φορώντας προσωπίο έκανε διάλογο με το Χορό, ο οποίος τραγουδούσε [Moretti (2011), σ. 41].

(ο οποίος είναι και η κύρια πηγή πληροφοριών μας για τον Αρίωνα¹⁹) θα είχε μιλήσει για τη σημαντική μετατροπή από αυτόν του διθύραμβου σε κυκλικό χορό, κάτι το οποίο δεν έκανε. Η συμβιβαστική λύση την οποία προτείνει, λοιπόν, ο D' Angour είναι να καταλήξουμε πως ο Αρίων εφηύρε το διθύραμβο και ο Λάσος υπήρξε ο ιδρυτής του κύκλιου χορού²⁰. Σχετικά με τις αναφορές του Ηροδότου, ο Zimmermann υποστηρίζει πως ο ιστορικός υπήρξε προσεκτικός στο να μη χαρακτηρίσει τον Αρίωνα ως εφευρέτη του διθύραμβου. Έτσι, θεωρεί πως ο Ηρόδοτος εννοεί ότι ο Αρίων έδωσε στο νέο ποιητικό προϊόν του το παλιό όνομα *διθύραμβος* ταιριάζοντας την παλιά λατρευτική μορφή με νέο περιεχόμενο και υποβάλλοντας αυτό σε μια νέα μορφή παράστασης. Έπειτα, προτείνει μια σύνδεση ανάμεσα στο *διθύραμβο* και στην ηρωολατρεία²¹.

Ο D' Alessio, αντίθετα με την άποψη του D' Angour, υποδεικνύει πως η σύνδεση ανάμεσα στον *κύκλιο χορό* και στον Αρίωνα είναι πολύ παλιά. Συγκεκριμένα τονίζει πως ο Αρίωνας υπήρξε εφευρέτης τόσο του διθύραμβου όσο και του κύκλιου χορού, επικαλούμενος τη μαρτυρία ενός συγχρόνου του Ηροδότου, του Ελλάνικου, ο οποίος απέδωσε την εφεύρεση του κύκλιου χορού στον Αρίωνα, αλλά και παραθέτοντας τη μαρτυρία του περιπατητικού φιλοσόφου Δικαίαρχου και με κάποια επιφύλαξη του Αριστοτέλη σε ένα από τα χαμένα έργα του. Επιπλέον, θεωρεί πως η ανάμειξη του Αρίωνα στους κύκλιους χορούς αντανακλάται από το γεγονός πως σε μια εκδοχή του Πλούταρχου ο Αρίωνας σώζεται από δελφίνια τα οποία χορεύουν έναν κυκλικό χορό γύρω από αυτόν. Εν αντιθέσει, επισημαίνει πως μόνο δύο πηγές και μάλιστα αρκετά κατοπινές αποδίδουν τον κύκλιο χορό στο Λάσο, ενώ μάλιστα η μία μαρτυρία είναι αμφίβολη, αφού ανήκει σε έναν άγνωστο Αντίπατρο²².

Γενικά, οι *Κύκλιοι Χοροί* κατείχαν ιδιαίτερη θέση στην πολιτιστική ζωή της Αθήνας και συνδέθηκαν ευρέως με τις γιορτές προς τιμήν του Διονύσου, ιδίως με τα Μεγάλα Διονύσια. Στο πλαίσιο αυτής της λατρευτικής γιορτής κάθε φυλή παρουσίαζε ένα *Χορό* από πενήντα άνδρες και αγόρια. Ο Αριστοφάνης²³ αναφέρεται τόσο στο διθύραμβο όσο και στον κυκλιοδιδάσκαλο, δηλαδή στον παραγωγό *κύκλιων χορών*,

¹⁹ Ηροδ. *Ιστορία* 1.23.1. *καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.*

²⁰ D' Angour (1997), σσ. 347-350.

²¹ Zimmermann (1992), σσ. 27-28. Βλ. επίσης Fearn, D. (2007), σσ. 169-170 σχετικά με έναν σχολιασμό του ίδιου στις απόψεις του Zimmermann.

²² D' Alessio (2013), σσ. 114-116.

²³ *Όρνιθες* 1388 «*Τῶν διθύραμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται ἀέρια...*» και 1403-1404 «*Ταυτὶ πεπόηκας τὸν κυκλιοδιδάσκαλον, ὃς ταῖσι φυλαῖς περιμάχητος εἰμ' ἀεὶ.*».

γεγονός που κατά τον Fearn αποδεικνύει τη στενή σχέση του *διθυράμβου* και των *κύκλιων χορών* στην κλασσική Αθήνα²⁴. Ωστόσο, ο Fearn επισημαίνει ότι δεν πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι οι *κύκλιοι χοροί* παρουσιάζονταν αποκλειστικά στα Μεγάλα Διονύσια, καθώς υπάρχουν λογοτεχνικές αλλά και επιγραφικές πηγές που αποδεικνύουν ότι τέτοιους χορούς περιελάμβαναν τουλάχιστον τα Θαργήλια και τα Παναθήναια²⁵. Οι γιορτές αυτές δεν είχαν καμία σχέση με το Διόνυσο, επομένως παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρουσίαση *κύκλιων χορών* σε αυτές. Άλλωστε, οι Χοροί σε κύκλο έχουν μακρά ιστορία στην Ελλάδα, πολύ πριν την Αθήνα και το Διόνυσο και σίγουρα πριν την εμφάνισή τους στη λογοτεχνία και την εφαρμογή τους σε συγκεκριμένες δομές της δημοκρατικής Αθήνας. Στην κλασσική εποχή, οι πιο σημαντικές μη Διονυσιακές γιορτές όπου παρουσιάζονταν τακτικά διθύραμβοι ήταν οι σχετικές με τον Απόλλωνα. Στους Δελφούς παρουσιάζονταν διθύραμβοι το χειμώνα (για μια πιο σαφή προσέγγιση αυτής της τακτικής βλ. την ανάλυση του 2ου διθυράμβου του Βακχυλίδη πιο κάτω), καθώς επίσης στη Δήλο εκτελούνταν κυκλικοί χοροί, οι οποίοι ίσως σχετίζονταν με τις τακτικές ετήσιες ιερές αποστολές από την Αθήνα²⁶.

Ο Ierano αφορμώμενος από την αναφορά του Αριστοφάνη στον Κινεσία ως *κυκλιοδιδάσκαλο* στους *Όρνιθες* και συγκρίνοντας την έντονη κριτική προς αυτόν σε αντίθεση με την ιδιαίτερη τιμή που πρόσφεραν στον Πίνδαρο οι Αθηναίοι αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, εξετάζει το ρόλο του κυκλιοδιδάσκαλου στην αθηναϊκή κοινωνία, με σκοπό να αποδείξει ότι ο ρόλος αυτός παραμένει τελικά αμετάβλητος και πάντα συνδεδεμένος με τη θρησκευτική και εορταστική διάσταση του τραγουδιού. Αρχικά τονίζει πως ο όρος *κυκλιοδιδάσκαλος* δεν υποδηλώνει απλώς τον ποιητή που γράφει διθύραμβους με την έννοια της σύνθεσης στίχων και μουσικής, αλλά αυτόν που παράλληλα *διδάσκει* τα μέλη του χορού. Τις περισσότερες φορές αυτός είναι ξένος και μερικές φορές επισκιάζεται από τους χορηγούς και τους χορευτές που θεωρούνται επίσημα οι νικητές. Στη συνέχεια, εξετάζει τον

²⁴ Fearn (2007), σ. 165.

²⁵ Moretti (2011), σσ. 61-63, 73-74 : Τα Παναθήναια ήταν γιορτή που πιθανόν ιδρύθηκε από το μυθικό βασιλιά Εριχθόνιο προς τιμήν της Αθηνάς Πολιάδος και πήρε το όνομα από το Θεσέα λόγω του συνοικισμού. Το πρόγραμμα περιελάμβανε γυμνικούς, ιππικούς και μουσικούς αγώνες. Οι τελευταίοι, κατά την κλασσική και ελληνιστική εποχή, συγκέντρωναν αυλητές, αυλωδούς κιθαριστές και χορούς διθυράμβων. Τα Θαργήλια ήταν αφιερωμένα στο θεό Απόλλωνα ως θεό της Γονιμότητας και της Βλάστησης και τελούνταν την έκτη και έβδομη μέρα του μηνός Θαργηλιώνος, καθώς αυτές θεωρούνταν οι γενέθλιες μέρες της Αρτέμιδας και του δίδυμου αδελφού της Απόλλωνα. Ο επώνυμος άρχων, ο υπεύθυνος για τη γιορτή, διοργάνωνε έναν αγώνα χορών που γίνονταν με τη συνοδεία αυλού.

²⁶ Pickard-Cambridge (1962), σ. 3.

κυκλιοδιδάσκαλο ως Διονυσιακό ποιητή. Συγκεκριμένα, ορμώμενος από το γνωστό απόσπασμα του Αρχίλοχου²⁷ επισημαίνει πως ο ποιητής είναι ικανός να δημιουργήσει ένα διθυραμβικό τραγούδι μόνο κάτω από την επίδραση του κρασιού, την ενσάρκωση της Διονυσιακής κατοχής. Αλλά και δύο ακόμη ποιήματα του δίνουν την ευκαιρία να διαπιστώσει πως ο ποιητής κατευθύνει τους χορούς στη χαρούμενη οχλοβοή της ανοιξιάτικης γιορτής του Διονύσου²⁸.

Αναφορικά με τους *κύκλιους χορούς* η Ceccarelli προβαίνει στις εξής παρατηρήσεις: ο όρος *κύκλιος χορός* χρησιμοποιείται πολύ σπάνια στις επιγραφικές καταγραφές και από τη στιγμή που η κυκλικότητα συνδέθηκε στενά με το χορό από τα πολύ παλιά χρόνια, το επίθετο *κύκλιος* κανονικά δε χρησιμοποιείται αποκλειστικά για τους διθυράμβους. Με εξαίρεση μια αναφορά του Πινδάρου (fr. 70b: *διαπέπ[τ]α[νται] δὲ νῦν εὐο[μ]φάλ[οις] κύκλοισι νεανίαι*), η οποία είναι λίγο αμφίβολο αν πράγματι ανήκει στον Πίνδαρο, δεν υπάρχει άλλη αναφορά στο διθύραμβο με τον όρο *κύκλος* ή *κύκλιος χορός* πριν τον Αριστοφάνη, επομένως πριν τα τέλη του 5ου π.Χ. αιώνα. Στα επίσημα έγγραφα ο όρος *κύκλιος χορός* ποτέ δεν αποτέλεσε έναν σταθερό τρόπο με τον οποίο αποκαλούνταν στην Αττική οι χοροί που παρουσιάζονταν στις διάφορες γιορτές. Όμως, στα περισσότερα λογοτεχνικά κείμενα ο παραπάνω όρος χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει όλες τις κυκλικές χορικές παραστάσεις (άρα και τον διθύραμβο)²⁹. Αλλά και ο D' Alessio επιβεβαιώνει πως σίγουρα ο διθύραμβος αναφέρεται από τις περισσότερες πηγές ως τραγούδι για τον Διόνυσο παρουσιαζόμενος από έναν κύκλιο χορό, όμως αυτό δε σημαίνει πως πρέπει οπωσδήποτε να θεωρούμε πως όλοι οι κύκλιοι χοροί ήταν διθύραμβοι ούτε πως είχαν πάντα διονυσιακές υποδηλώσεις³⁰.

Ο Fearn θεωρεί πως αυτός που ευθύνεται για τη μίξη στις έννοιες *διθύραμβος* και *κύκλιος χορός* είναι ο Αισχίνης³¹, ο οποίος αναφέρει ότι «*λέγονται δὲ οἱ διθύραμβοι χοροὶ κύκλιοι καὶ χορὸς κύκλιος*». Βέβαια, ο Αισχίνης συσχετίζει τις δύο αυτές έννοιες στο πλαίσιο των Διονυσιακών γιορτών. Στην Αθήνα οι δύο αυτοί όροι συνδέονται, γιατί οι χοροί έπαιζαν σπουδαίο ρόλο στην εορταστική ζωή. Γι' αυτό άλλωστε ήταν κατάλληλο το μυθικό αφηγηματικό περιεχόμενο σε ποιήματα που παραστάθηκαν από κύκλιους χορούς σε ένα μεγάλο εύρος διαφορετικών

²⁷ fr. 120 *ὡς Διονύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλοσι οἶδα διθύραμβον, οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένας*

²⁸ Ierano (2013), σσ. 368-372.

²⁹ Ceccarelli (2013), σσ. 162-166.

³⁰ D' Alessio (2013), σ. 116.

³¹ Fearn (2007), σ. 165.

παραστάσεων και λατρευτικών υποθέσεων³². Ο D' Alessio τονίζει ότι η εξαιρετική θέση του διθυράμβου στους κύκλιους χορούς, λόγω της υπεροχής του στις μεγάλες Διονυσιακές γιορτές, είναι αυτό που προκάλεσε την επέκταση του ονόματός του σε άλλα παρόμοια ποιήματα³³. Ο Moretti, τέλος, παρατηρεί πως το όνομα *κύκλιος χορός* προέκυψε ακριβώς από το ότι ο διθυραμβικός χορός αναπτυσσόταν σε κύκλο, σε αντίθεση με τον τετράγωνο χορό που συνόδευε τα δράματα³⁴.

Ανεξάρτητα από το αν τελικά πρέπει να αποκαλούμε τους ποιητές διθυράμβων ως διθυραμβιστές ή κυκλιοδιδάσκαλους, καλό θα ήταν προτού προχωρήσουμε στην εξέταση συγκεκριμένα του Βακχυλίδη να γίνει αναφορά στη θέση αυτών στην πολιτιστική ζωή. Οι ποιητές αυτοί, λοιπόν, ήταν ξένοι όπως τονίστηκε και παραπάνω και παρευρίσκονταν στην Αθήνα όταν καλούνταν να οργανώσουν ένα χορό στις γιορτές της πόλης. Συνήθως δεν έμεναν για πολύ στην Αθήνα, μόνο όσο χρειαζόταν για να καθοδηγήσουν το χορό, μιας και αναγκάζονταν να ταξιδεύουν διαρκώς λόγω της ζήτησης που είχαν και από άλλες πόλεις. Για την επιλογή τους από τους χορηγούς γινόταν κλήρωση. Έτσι, ο χορηγός που κληρώνονταν να διαλέξει πρώτος, θα διάλεγε σίγουρα τον καλύτερο ποιητή. Αν και δε θεωρούνταν οι ίδιοι νικητές στο διαγωνισμό, λάμβαναν δώρα όπως βόδια, αμφορείς, κατσίκες, τρίποδες. Φυσικά είχαν και οικονομικές απολαβές, αλλά και σε κάποιες πειπτώσεις, όπως αυτή του Πιδάρου, ανεγέρθηκαν και ανδριάντες προς τιμήν τους. Οι τιμές αυτές αποδεικνύουν πως οι Αθηναίοι αναγνώριζαν το σημαντικό ρόλο των ποιητών τόσο για την προσφορά της νίκης στη φυλή, αλλά κυρίως για την ανάδειξη του εορτασμού ολόκληρης της πόλης ως σύνολο. Η πόλη είναι παράλληλα μάρτυρας και κριτής του διθυραμβικού τραγουδιού και τελικά αυτός που αναδεικνύεται ως ο καλύτερος ποιητής είναι ο άνθρωπος συμβάλλει στην ένωση της πόλης μέσω του θρησκευτικού εορτασμού³⁵. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, την ιδιαίτερη σημασία που πρέπει να δώσουμε στα έστω και λίγα δείγματα διθυράμβων που μας έχουν σωθεί.

³² Fearn (2007), σσ. 166-167.

³³ D' Alessio (2013), σ. 122.

³⁴ Moretti (2011), σσ. 38-39.

³⁵ Ierano (2013), σσ. 375-379.

1.3. Οι διθύραμβοι και ο διθυραμβικός μύθος του Βακχυλίδη

Θα λέγαμε πως ο Βακχυλίδης βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση όσον αφορά την εξέλιξη της ποιητικής δημιουργίας, καθώς συνδυάζει τη λυρική αφήγηση με τις χορικές δομές των πόλεων-κρατών του 5ου αιώνα, όπως είναι η Αθήνα³⁶. Οι σωζόμενοι διθύραμβοι του Βακχυλίδη είναι έξι και πιθανόν κατατάχθηκαν στο είδος αυτό από τους Αλεξανδρινούς φιλόλογους. Στον πάπυρο βρίσκονται σε αλφαβητική σειρά βάσει του αρχικού τους γράμματος και, καθώς φτάνουν μόνο μέχρι το Ι, συμπεραίνουμε πως προφανώς αποτελούσαν μέρος μιας ευρύτερης συλλογής³⁷. Ένα ζήτημα που θα έπρεπε να μας απασχολήσει είναι το γιατί τα ποιήματα αυτά θεωρήθηκαν διθύραμβοι. Θεωρητικά, αφού ο διθύραμβος είναι λατρευτικό άσμα του Διονύσου, θα περιμέναμε όλοι οι διθύραμβοι να έχουν ένα σχετικό με το Διόνυσο περιεχόμενο, κάτι που δε συμβαίνει με τους διθυράμβους του Βακχυλίδη. Πράγματι, ο όρος *διθύραμβος* έχει συνδεθεί με τη λατρεία του Διονύσου από τόσο παλιά, όσο πίσω μας πάνε τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας. Η αρχαιότερη αναφορά του όρου εντοπίζεται σε ένα θραύσμα ενός έργου του Αρχίλοχου του Πάριου, ο οποίος έδρασε στο πρώτο μισό του εβδόμου αιώνα π.Χ. Αυτός χαρακτήρισε το διθύραμβο ως «το ωραίο άσμα του Διονύσου» (fr. 77 D *ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον οἴνωι συγκεραυνωθεὶς φρένας*)³⁸. Όμως, στην περίπτωση του Βακχυλίδη, οι δεσμοί των διθυράμβων του με το Διόνυσο είναι αρκετά χαλαροί. Στους διθυράμβους του Βακχυλίδη παρατηρείται μια γενική απουσία ενός μυθικού περιεχομένου που να σχετίζεται άμεσα με τις Διονυσιακές τελετές και σίγουρα δεν πρέπει να κατανοούμε το διθύραμβο ως απλώς έναν ύμνο προς τιμήν του Διονύσου. Η αλήθεια είναι πως όταν γίνεται παρουσίαση μύθων που σχετίζονται με θεότητες, περιμένουμε αυτοί οι μύθοι να ταιριάζουν με τη φύση του κάθε θεού. Άρα, μια εύλογη ερώτηση αναφορικά με το Βακχυλίδη είναι η εξής: υπάρχουν διονυσιακά στοιχεία στους διθυράμβους του;

Κατ' αρχάς δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κύκλιος χορός έχει μια γενική ικανότητα προσαρμογής σε ένα ευρύ φάσμα από τελετές και λατρείες (βλ. πιο πάνω υποσ. Moretti για Παναθήναια και Θαργήλια). Ας θυμηθούμε επίσης τις τραγωδίες· αν και αυτές παρουσιάζονταν στο πλαίσιο γιορτών προς τιμήν του Διονύσου, αυτό δε

³⁶ Fearn (2007), σ. 167.

³⁷ Pickard-Cambridge (1962), σσ. 25-26.

³⁸ Kowalzig, Wilson (2013), σ. 4.

σημαίνει ότι είχαν αποκλειστικό διονυσιακό περιεχόμενο, παρά μόνο οι Χοροί τους μερικές φορές κάνουν αναφορές στο Διόνυσο. Επομένως, όταν μελετάμε ένα βιβλίο με διθυράμβους δεν πρέπει να περιμένουμε απαραίτητα συνδέσεις με τον Διόνυσο και τη διονυσιακή λατρεία, αφού τα ποιήματα που παραστάθηκαν σε διονυσιακές γιορτές δεν απαιτούνταν να έχουν διονυσιακό μυθολογικό περιεχόμενο³⁹. Επομένως, μιας και η μελέτη μας επικεντρώνεται στο Βακχυλίδη, ούτε και σε αυτή την περίπτωση είναι ανάγκη να ψάχνουμε εναγωνίως για διονυσιακά στοιχεία στους διθυράμβους του. Πάντως, ο 5^{ος} κατά σειρά διθύραμβος του Βακχυλίδη (ωδή 19) είναι ο μοναδικός που έχει μύθο που συμπεριλαμβάνει και το Διόνυσο.

Μήπως, λοιπόν, θα έπρεπε να κατατάσσουμε τα ποιήματα του Βακχυλίδη σε διθυράμβους με κριτήριο το αν επρόκειτο να παρασταθούν από έναν κύκλιο χορό; Μα, κάποια από αυτά φαίνεται να απέχουν πολύ από αυτό που θεωρείτο μια μεγαλειώδης μορφή σύνθεσης, ειδικά αν λάβουμε υπόψη μας τις εισαγωγές των διθυράμβων του Πίνδαρου που μετά από τριάντα στίχους δεν είχαν φτάσει ακόμη στο κυρίως θέμα. Άλλωστε, είναι πολύ λίγα τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας για τη συνήθη ιεράρχηση των θεμάτων του διθυράμβου ώστε να κάνουμε την παραπάνω γενίκευση. Μήπως από την άλλη να θεωρούσαμε διθυράμβους ποιήματα τα οποία περιλαμβάνουν κυρίως ηρωική αφήγηση; Ο Πλάτωνας θεωρούσε το διθύραμβο κυρίως αφηγηματικό, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι θα κατέτασσε κάθε αφηγηματικό λυρικό ποίημα στους διθυράμβους. Ο ψευδο-Πλούταρχος πίστευε ότι ο διθύραμβος αχολείται με ηρωικά θέματα. Δε μπορούμε, όμως, να είμαστε σίγουροι ότι οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι, οι οποίοι προφανώς είναι αυτοί που έδωσαν τον τίτλο *Διθύραμβοι* στα έξι αυτά ποιήματα του Βακχυλίδη είχαν αυτό το κριτήριο στο μυαλό τους⁴⁰.

Ο Pearcy θεωρεί πως η εντύπωση που έχει δοθεί σε κάποιους μελετητές πως οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη χαρακτηρίζονται από έλλειψη οργάνωσης οφείλεται στη συνεχή σύγκριση του ποιητή με το σύγχρονό του Πίνδαρο, στον αποσπασματικό τρόπο με τον οποίο μας έχουν σωθεί τα έργα του, αλλά και στη γενικότερη αβεβαιότητά μας σχετικά με το τι ακριβώς είναι ο διθύραμβος. Επιδιώκει, λοιπόν, προς υποστήριξή του Βακχυλίδη να αποδείξει ότι έχουν οργάνωση οι διθύραμβοί του, οι οποίοι παρουσιάζουν το μύθο σε τρία μέρη, των οποίων μπορεί να προηγείται μια

³⁹ Fearn (2007), σσ. 177-181.

⁴⁰ Pickard-Cambridge (1962), σσ. 26-27.

μακρά, εισαγωγική επίκληση⁴¹. Κατόπιν αναλυτικής παρουσίασης της δομής κάθε ωδής, καταλήγει στα εξής συμπεράσματα: οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη περιλαμβάνουν μια μυθική παρουσίαση σε τρία μέρη. Ο μύθος μπορεί να καταλαμβάνει όλο το ποίημα (βλ. τις ωδές 15, 17 και 18) -περίπτωση κατά την οποία μια διμερής διαίρεση θα τοποθετηθεί πάνω από την τριμερή δομή- ή θα προηγείται αυτής μια εισαγωγή (βλ. τις ωδές 16 και 19) εξυπηρετώντας τη σύνδεση του μύθου με την παράσταση του διθυράμβου. Το τρίτο μέρος του μύθου, που είναι πάντα το πιο σημαντικό, χωρίζεται από τα άλλα μέρη με ένα γνωμικό (ωδές 17.117-118 και 18.43-45) ή από μια επίκληση στη Μούσα (ωδή 15.47) ή μια αναφορά στον ποιητή (ωδή 19.37-38). Σε μια περίπτωση το τρίτο αυτό μέρος περιλαμβάνει μια σύντομη δραματική έκφραση (ωδή 16.30)⁴².

Έχει σχολιαστεί συχνά ότι οι διθύραμβοι του Βακχυλίδη μοιάζουν με την τραγωδία, αφού είναι ζωηρά ποιήματα και συχνά πραγματεύονται θέματα όπως η ανθρώπινη τύχη και δυστυχία και τα ψυχολογικά κίνητρα που υποκινούν την ανθρώπινη δράση. Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει πως σε όλους τους διθυράμβους του οι συμμετέχοντες προσωποποιούν τους χαρακτήρες και υιοθετούν τις ταυτότητές τους. Γενικά ο Βακχυλίδης δε συνέθεσε ποιήματα με μιμητικό παραστατικό τρόπο, με μοναδική εξαίρεση την ωδή 18⁴³.

⁴¹ Pearcy (1976), σ. 91.

⁴² Pearcy (1976), σσ. 97-98

⁴³ Wellenbach (2015), σ. 79

1.4. Διθύραμβος - παιάνας

Ένα πολύ σημαντικό ζήτημα που δεν πρέπει να διαφύγει την προσοχή μας είναι το κατά πόσο ένα ποίημα το οποίο κάνει ξεκάθαρους αναφορές στο θεό Απόλλωνα θα μπορούσε να καταταχθεί στους διθυράμβους. Γιατί αυτό; Μα φυσικά γιατί τα ποίηματα-τραγούδια-ύμνοι που απευθύνονταν στον Απόλλωνα είθισται να θεωρούνται παιάνες. Συγκεκριμένα, η λέξη *παιάν* αρχικά δήλωνε έναν θεραπευτικό θεό που αργότερα εξισώθηκε με τον Απόλλωνα και τον Ασκληπιό. Επίσης, *παιάν* ήταν το όνομα του χορικού τραγουδιού που απευθυνόταν στους προαναφερθέντες θεούς. Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους παιάνες και σε άλλα λατρευτικά τραγούδια είναι συχνά δύσκολο να διαφανεί. Στην Αρχαϊκή και την Κλασσική εποχή οι παιάνες χρησιμοποιούνται σε ποικίλες καταστάσεις με κοινή τους λειτουργία να δημιουργήσουν ένα διάλογο ανάμεσα σε μια θνητή κοινότητα και σε ένα θεό, ώστε να τον ικετεύσουν ή να τον ευχαριστήσουν για ευεξία ή σωτηρία. Οι παιάνες δεν περιορίζονταν μόνο στον Απόλλωνα, αλλά αφιερώνονταν επίσης στο Δία, στον Ποσειδώνα, στο Διόνυσο και στην Υγεία. Μάλιστα, από τον 4ο π.Χ. αι. απευθύνονταν και σε θνητά άτομα⁴⁴. Επίσης, ο παιάνας τραγουδιέται για την απολύτρωση από κάποια συμφορά ή κατά τη μάχη, κάποιες φορές αποτελεί νεκρώσιμο άσμα, καθώς επίσης τον συναντάμε ύστερα από νίκη και για έκφραση χαράς⁴⁵. Ο Harvey έχει χαρακτηριστικά δηλώσει πως στους παιάνες "φαίνεται να μην υπάρχουν τελικά καθόλου κανόνες". Μάλιστα, συμπληρώνει πως ούτε οι ίδιοι οι άνθρωποι εκείνων των ημερών δεν ήταν πολλές φορές ικανοί να αναγνωρίσουν έναν παιάνα μόλις τον άκουγαν, επομένως ούτε κι εμείς πρέπει να περιμένουμε να ανακαλύψουμε αξιόπιστα κριτήρια για την διάκρισή τους από τα άλλα τραγούδια⁴⁶.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η ωδή 16 δεν ανήκει στους διθυράμβους, αλλά είναι ένας παιάνας, δηλαδή ένα θρησκευτικό τραγούδι προς τιμήν του Απόλλωνα. Η παρατήρηση αυτή δεν είναι άστοχη, καθώς η ωδή ξεκινά με προσφώνηση του Απόλλωνα και μάλιστα στο στ. 8 γίνεται αναφορά στον ίδιο τον παιάνα⁴⁷. Ωστόσο, ο Fearn αντιστέκεται σε αυτή τη θεωρία επισημαίνοντας πως αυτή ακριβώς η αναφορά στον παιάνα διακρίνει την ωδή από το είδος αυτό και την κατατάσσει στους

⁴⁴ Hornblower, Spawforth, Eidinow (2012). (eds), σ. 1060.

⁴⁵ Montanari (2013), σ. 1540.

⁴⁶ Harvey (1955), σ. 173.

⁴⁷ Ο Kenyon καταχώρησε την ωδή αυτή στους παιάνες ακριβώς λόγω της έναρξής της με επίκληση στον Απόλλωνα (Kenyon (1897), σ. xl).

διθυράμβους συνδέοντάς την με το Διόνυσο, αφού ο Απόλλωνας συνεχώς λείπει και επιστρέφει την άνοιξη. Η άποψη του αυτή στηρίζεται στη φράση *πρίν γε* του στ. 13, η οποία αν παραφραστεί, εννοεί πως μέχρι να γυρίσει ο Απόλλωνας και να τιμηθεί από τους παιάνες, εμείς τραγουδάμε το διθύραμβό μας⁴⁸. Η άποψη αυτή προχωρά ένα βήμα πιο πέρα με την παρατήρηση του Maehler πως η λέξη *τόσα* του στ. 11 αφορά τα τραγούδια που παριστάνονταν όταν έλειπε ο Απόλλωνας από τους Δελφούς κατά τη διάρκεια του χειμώνα, τραγούδια τα οποία ήταν μάλλον κλητικοί ύμνοι που ανακαλούσαν το θεό στους Δελφούς⁴⁹. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, οι κάτοικοι των Δελφών συνόδευαν τις θυσίες τους με την παρουσίαση παιάνων, αλλά από την αρχή του χειμώνα αντικαθιστούσαν τους παιάνες με διθυράμβους για τρεις μήνες, επικαλούμενοι τον Διόνυσο αντί για τον Απόλλωνα⁵⁰. Η ωδή του Βακχυλίδη θα μπορούσε, λοιπόν, να αποτελεί μια τέτοια περίπτωση διθύραμβου που παρουσιάστηκε στους Δελφούς χειμώνα, πριν την επιστροφή του Απόλλωνα. Ο Pickard-Cambridge υποστηρίζει σθεναρά ότι το περιεχόμενο του ποιήματος δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για το ότι αποτελεί διθύραμβο και μάλιστα με την αυστηρή έννοια⁵¹.

Οι τελευταίοι στίχοι της ωδής 17 εγείρουν ένα δίλημμα, όμοιο με αυτό που συζητήθηκε για τον προηγούμενο διθύραμβο, δηλαδή το κατά πόσο αυτή πρέπει να συγκαταλεχθεί στους διθυράμβους ή στους παιάνες. Συγκεκριμένα, οι τρεις τελευταίοι στίχοι φανερώνουν ότι η ωδή απευθυνόταν στον Δήλιο Απόλλωνα και παρουσιαζόταν από ένα Χορό αποτελούμενο από Κείους σε μια γιορτή που οι ντόπιοι αποκαλούσαν *τὰ Απολλώνια*, ενώ στους υπόλοιπους Έλληνες ήταν γνωστή ως *τὰ Δήλια* ή *Δηλιακά*. Επίσης, λίγο πιο πριν (στ. 124 κ.εξ.) περιγράφονται οι κραυγές των κοριτσιών για την ανάδυση του Θησέα από το βυθό της θάλασσας. Όλα αυτά θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μια μίμηση, δηλαδή ο χορός του Βακχυλίδη να αναπαριστά αυτή τη σκηνή και τελικά αυτές οι αναφορές να παραπέμπουν στο ότι η ωδή ανήκει στους παιάνες.

Οι αλεξανδρινοί μελετητές ασχολήθηκαν με το ζήτημα αυτό. Ο Καλλίμαχος θεώρησε την ωδή παιάνα, ενώ ο Αρίσταρχος τη χαρακτήρισε διθύραμβο και μάλιστα της έδωσε το όνομα *Κασσάνδρα*, θεωρώντας ότι περιελάμβανε την ιστορία της

⁴⁸ Fearn (2007), σ. 171. βλ. επίσης Jebb (2010), σσ. 221-222 και 371.

⁴⁹ Maehler (2004), σ. 164 και 169.

⁵⁰ Πλούταρχος, *Περὶ τοῦ Ε τοῦ ἐν Δελφοῖς*, c 9 «ἀρχομένου δὲ χειμῶνος ἐπεγείραντες τὸν διθύραμβον τὸν δὲ παιᾶνα καταπαύσαντες τρεῖς μῆνας ἀντ' ἐκείνου τοῦτον κατακαλοῦνται τὸν θεὸν».

⁵¹ Pickard-Cambridge (1962), σ. 27.

Κασσάνδρας. Σίγουρα η Κασσάνδρα από μόνη της δεν είναι ένα καθοριστικό διθυραμβικό στοιχείο, αλλά η ιστορία της θα υποδείκνυε την αφηγηματική κλίση του ποιήματος⁵². Ο συγγραφέας (Δίδυμος;) συμφωνεί με τον Αρίσταρχο επισημαίνοντας πως το κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο των διθυράμβων είναι η μυθολογική αφήγηση. Από τη στιγμή, λοιπόν, που η ωδή αυτή αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από μυθική αφήγηση, με εξαίρεση τους τρεις τελευταίους στίχους, δε μπορεί παρά να αποτελεί διθύραμβο⁵³.

Ο Pickard-Cambridge θεωρεί λανθασμένη την κατάταξη της ωδής αυτής στους παιάνες βάσει της αναφοράς στους στ. 128-129, καθώς υποστηρίζει ότι το ρήμα *παιάνιζαν* είναι απλώς μέρος της αφήγησης και δε δίνει κανένα στοιχείο ότι το ποίημα στο οποίο περιλαμβάνόταν η αφήγηση είναι και το ίδιο παιάνας. Συμπληρώνει πως η επίκληση του Απόλλωνα στους τελευταίους στίχους είναι μια φυσική προσευχή για νίκη στο θεό της Δήλου, όπου πιθανόν τραγουδήθηκε το ποίημα αυτό⁵⁴. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η Αθανασάκη⁵⁵, η οποία θεωρεί πως αν λάβουμε υπόψη μας μορφολογικά κριτήρια, συγκεκριμένα την κυριαρχία της μυθολογικής αφήγησης και την απουσία του παιανικού επιφθέγματος, θα κατατάσσαμε χωρίς δεύτερη σκέψη την ωδή στους διθυράμβους. Ο Kenyon αντίθετα θεωρεί την ωδή αυτή, όπως και την προηγούμενη, παιάνα στηριζόμενος απλώς στην προσφώνηση του Απόλλωνα στο τέλος⁵⁶. Ο Jebb, χωρίς πολλές διευκρινίσεις και στηριζόμενος και αυτός στις δηλώσεις της ίδιας της ωδής, δηλώνει ρητά πως αυτή αποτελεί έναν παιάνα στον Απόλλωνα⁵⁷. Ο Calame δεν έχει καμιά αμφιβολία πως η ωδή είναι διθύραμβος. Συγκεκριμένα, τονίζει πως θα μπορούσε να αποτελεί ένα αφηγηματικό τραγούδι προορισμένο ως διθύραμβο για ένα διαγωνισμό, το οποίο όμως προσφέρει στο τέλος κάποια στοιχεία θρησκευτικής γιορτής⁵⁸.

Μια εναλλακτική και εντελώς πρωτοποριακή ειδολογική κατάταξη της ωδής προτείνει ο Τσαγγάλης, ο οποίος θεωρεί πως στην ωδή 17 συγκεκριμένα στοιχεία που ανήκουν στο διθύραμβο έχουν συγχωνευτεί με άλλα που σχετίζονται με τον παιάνα. Έτσι, προτείνει ότι αυτός ο συμφυρμός των ειδών αντικατοπτρίζει το συμφυρμό απολλώνιων και διονυσιακών στοιχείων σε λατρευτικό και τελετουργικό επίπεδο, γι'

⁵² D' Alessio (2013), σ. 120.

⁵³ Maehler (2004), σσ. 172-173.

⁵⁴ Pickard-Cambridge (1962), σ. 26.

⁵⁵ Αθανασάκη (2009), σ. 298.

⁵⁶ Kenyon (1897), σ. xli.

⁵⁷ Jebb (2010), σ. 223.

⁵⁸ Calame (2009), σ. 177.

αυτό και η ωδή θα πρέπει να θεωρηθεί νέο πειραματικό είδος που αντιπροσωπεύει το θρησκευτικό και τελετουργικό συγκρητισμό⁵⁹.

⁵⁹ Tsagalis (2009).

2. Αρχαίο κείμενο

15 (14) = dith. 1

ΑΝΤΗΝΟΡΙΔΑΙ Ἡ ΕΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΤΗΣΙΣ

A'	Αντή]νορος ἀντιθέου]ρακοῖτις Ἀθάνας πρόσπολος, --] Παλλάδος ὀρσιμάχου --] χρυσέας 5 --] Ἰν Ἀργείων Ὀδυσσεῖ Λαρτιάδαι Μενελ]άωι τ' Ἀτρεΐδαι βασιλεῖ -] βαθύ]ζωνος Θεανὼ --]ον --] Ἰν προσήνεπεν· 10 --] ἐ]κτιμέναν --] - -]δων τυχόντες -] σὺν θεοῖς -]δους --] - --] - μεσονύ]κτιος κέαρ
ΕΠ. Β'	--] - ἄγον, πατήρ δ' εὐβουλος ἦρωσ πάντα σάμαινεν Πριάμῳ βασιλεῖ παίδεσσί τε μῦθον Ἀχαιῶν. 40 ἔνθα κάρυκες δι' εὐ- ρεῖαν πόλιν ὀρνύμενοι Τρώων ἀόλλιζον φάλαγγας
Γ'	δεξίστρατον εἰς ἀγοράν. πάνται δὲ διέδραμεν αὐδάεις λόγος· 45 θεοῖσ <ιν> δ' ἀνίσχοντες χέρας ἀθανάτοις εὔχοντο παύσασθαι δυᾶν. Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων; Πλεισθενίδας Μενέλαος γάρυι θελξιεπεῖ φθέγξατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισσιν· 50 ὦ Τρῶες ἀρηΐφιλοι, ἕ Ζεὺς ὑψιμέδων, ὃς ἅπαντα δέρκεται, οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων, ἀλλ' ἐν μέσῳ κεῖται κιχεῖν πᾶσιν ἀνθρώποις Δίκαν ἰθεῖαν, ἀγνᾶς 55 Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιτος· ὀλβίων παῖδές νιν αἰρεῦνται σύνοικον. ἀ δ' αἰόλοις κέρδεσσι καὶ ἀφροσύναις ἐξαισίοις θάλλουσ' ἀθαμβῆς Ἵβρις, ἃ πλοῦτ[ο]ν δύναμιν τε θοῶς 60 ἀλλότριον ὥπασεν, αὔτις δ' ἐς βαθὺν πέμπει φθόρον, κε]ίνα καὶ ὑπερφιάλους Γᾶς] παῖδας ὄλεσσεν Γίγαντας.᾽᾽

16 (15) = dith. 2

[ΗΡΑΚΛΗΣ (vel. ΔΙΗΛΑΝΕΙΡΑ?) ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ]

- ...]ίου . ιο ... ἐπεὶ
ὀλκ]άδ' ἔπεμψεν ἐμοὶ χρυσέαν
Πιερ]ίαθε[ν ἐϋθ]ρονος [Ο]ὐρανία,
πολυφ]άτων γέμουσαν ὕμνων
5]γειτις ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἑβρωί
..... ἀ]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύ[κνωι
.....]δεῖαν φρένα τερπόμενος,
.....]δ' ἴκηι παιθόνων
ἄνθεα πεδοιχνεῖν,
10 Πύθι' Ἄπολλον,
τόσα χοροὶ Δελφῶν
σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν,
πρίν γε κλέομεν λιπεῖν
Οἰχαλίαν πυρὶ δαπτομένην
15 Ἀμφιτρωνιάδαν θρασυμηδέα φῶ-
θ', ἴκετο δ' ἀμφικύμον' ἀκτάν:
ἔνθ' ἀπὸ λαΐδος εὐρυνεφεῖ Κηναίωι
Ζηνὶ θύεν βαρυαχέας ἐννέα ταύρους
δύο τ' ὀρσιάλωι δαμασίχθονι μέ[λ-
20 λε κόραι τ' ὀβριμοδερκεῖ ἄζυγα
παρθένωι Ἀθάναι
ὕψικέραν βοῦν.
τότ' ἄμαχος δαίμων
Δαΐανείραι πολὺδακρυν ὕφα[νε
25 μῆτιν ἐπίφρον' ἐπεὶ
πύθεται ἀγγελίαν ταλαπενθέα,
Ἴόλαν ὅτι λευκώλενον
Διὸς υἱὸς ἀταρβομάχας
ἄλοχον λιπαρὸ[ν] ποτὶ δόμον πέμ[π]οι.
30 ἄ δὺσμορος, ἄ τάλ[αι]ν', οἷον ἐμήσατ[ο]
φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν,
δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν
ὑστερον ἐρχομένων,
ὅτ' ἐπὶ ῥοδόεντι Λυκόρμαι
35 δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρ[ας].

17 (16) = dith. 3

ΗΙΘΕΟΙ Ἡ ΘΗΣΕΥΣ <ΚΗΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ>

- Α'
Κυανόπρωιρα μὲν ναῦς μενέκτυ[πον
Θησέα δις ἐπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα
κούρους Ἰαόνω[ν
Κρητικὸν τάμνε{ν} πέλαγος·
5 τηλαυγεί γὰρ [ἐν] φάρεϊ
βορήϊαι πίτνο[ν] αὔραι

κλυτὰς ἑκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας]
 κνίσεν τε Μίνωϊ κέαρ
 ἡμεράμπυκος θεᾶς
 10 Κύπριδος [ἀ]γνὰ δῶρα·
 χεῖρα δ' οὐκέτι παρθενικᾶς
 ἄτερθ' ἐράτυεν, θίγεν
 δὲ λευκᾶν παρηΐδων·
 βόασέ τ' Ἐρίβοια χαλκο-
 15 θώρα[κα Π]ανδίωνος
 ἔκγ[ο]νον· ἴδεν δὲ Θησεύς,
 μέλαν δ' ὑπ' ὀφρύων
 δίνασεν ὄμμα, καρδίαν τέ οἱ
 σχέτλιον ἄμυξεν ἄλγος,
 20 εἰρέν τε· Διὸς υἱὲ φερτάτου,
 ὄσιον οὐκέτι τεῶν
 ἔσω κυβερναῖς φρενῶν
 θυμ[όν]· ἴσχε μεγαλοῦχον ἦρωσ βίαν.
 ὄ, τι μ[έ]ν ἐκ θεῶν μοῖρα παγκρατῆς
 25 ἄμμι κατένευσε καὶ Δίκας ῥέπει τά-
 λαντον, πεπρωμέν[α]ν
 αἴσαν [έ]κπλήσομεν, ὅτ[α]ν
 ἔλθῃ· [σ]ὺ δὲ βαρεῖαν κάτε-
 χε μῆτιν. εἰ καὶ σε κεδνὰ
 30 τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἴδας
 μιγεῖσα Φοίνικος ἐρα-
 τώνυμος κόρα βροτῶν
 φέρτατον, ἀλλὰ κάμῃ
 Πιτθ[έ]ος θυγάτηρ ἀφνεοῦ
 35 πλαθεῖσα ποντίωι τέκεν
 Ποσειδᾶνι, χρύσεόν
 τέ οἱ δόσαν ἰόπλοκοι κά-
 λυμα Νηρηΐδες,
 τῷ σε, πολέμαρχε Κνωσίων,
 40 κέλομαι πολύστονον
 ἐρύκεν ὕβριν· οὐ γὰρ ἂν θελοι-
 μ' ἄμβροτον ἐραννὸν Ἀο[ῦ]ς
 ἰδεῖν φάος, ἐπεὶ τιν' ἠϊθέ[ων]
 σὺ δαμάσειας ἀέκον-
 45 τα· πρόσθε χειρῶν βίαν
 δε[ί]ξιμεν· τὰ δ' ἐπιόντα δα[ί]μων κρινεῖ.
 τόσ' εἶπεν ἀρέταιχμος ἦρωσ·
 τ]άφον δὲ ναυβάται
 φ]ωτὸς ὑπεράφανον
 50 θ]άρσος· Ἀλίου τε γαμβρῶι χόλωσεν ἦτορ,
 ὕφαινε τε ποταινίαν
 μῆτιν, εἶπέν τε· μεγαλοσθενὲς
 Ζεῦ πάτερ, ἄκουσον· εἴ πέρ με νύμ[φα]
 Φοίνισσα λευκώλενος σοὶ τέκεν,
 55 νῦν πρόπεμπ' ἀπ' οὐρανοῦ θοᾶν
 πυριέθειραν ἀστραπᾶν

σᾶμ' ἀρίγνωτον: εἰ
 δὲ καὶ σὲ Τροϊζηνία σεισίχθονι
 φύτευσεν Αἴθρα Ποσει-
 60 δᾶνι, τόνδε χρύσειον
 χειρὸς ἀγλαὸν
 ἔνεγκε κόσμον ἐκ βαθείας ἀλός,
 δικῶν θράσει σῶμα πατρὸς ἐς δόμους.
 εἴσειαι δ' αἴκ' ἐμᾶς κλύη
 65 Κρόνιος εὐχᾶς
 ἀναξιβρέντας ὁ πάντων[ν με]δ[έω]ν.
 κλύε δ' ἄμεμπτον εὐχὰν μεγασθενή[ς]
 Ζεὺς, ὑπέροχόν τε Μίνωϊ φύτευσε
 τιμὰν φίλοι θέλων
 70 παιδὶ πανδερκέα θέμεν,
 ἄστραψέ θ'· ὁ δὲ θυμάρμενον
 ἰδὼν τέρας χέρα πέτασσε
 κλυτὰν ἐς αἰθέρα μενεπτόλεμος ἦρωσ
 εἰρὲν τε· Θησεῦ τάδ' ἐ<μὰ>
 75 μὲν βλέπεις σαφῆ Διὸς
 δῶρα· σὺ δ' ὄρνυ' ἐς βα-
 ρύβρομον πέλαγος· Κρονί[δας]
 δέ τοι πατὴρ ἄναξ τελεῖ
 Ποσειδᾶν ὑπέρτατον
 80 κλέος χθόνα κατ' ἠϋδενδρον.
 ὣς εἶπε· τῷ δ' οὐ πάλιν
 θυμὸς ἀνεκάμπτετ', ἀλλ' εὐ-
 πάκτων ἐπ' ἰκρίων
 σταθεὶς ὄρουσε, πόντιόν τέ νιν
 85 δέξατο θελημὸν ἄλσος.
 τάφεν δὲ Διὸς υἱὸς ἔνδοθεν
 κέαρ, κέλευσέ τε κατ' οὐ-
 ρον ἴσχευε εὐδαίδαλον
 νᾶ· μοῖρα δ' ἐτέραν ἐπόρσυν' ὁδόν.
 90 ἴετο δ' ὠκύπομπον δόρυ· σόει
 νιν βορεᾶς ἐξόπιν πνεύουσ' ἀήτα·
 τρέσσαν δ' Ἀθηναίων
 ἠϊθέων <--> γένος, ἐπεὶ
 95 ἦρωσ θόρεν πόντονδε, κα-
 τὰ λειρίων τ' ὀμμάτων δά-
 κρυ χέον, βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν.
 φέρον δὲ δελφῖνες {έν} ἀλι-
 ναιέται μέγαν θοῶς
 Θησέα πατρὸς ἱπί-
 100 ου δόμον· ἔμολὲν τε θεῶν
 μέγαρον. τόθι κλυτὰς ἰδὼν
 ἔδεισε<ν> Νηρηῆος ὀλ-
 βίου κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα-
 ῶν λάμπε γυίων σέλας
 105 ὅτε πυρός, ἀμφὶ χαίταις
 δὲ χρυσεόπλοκοι

δίνηντο ταινίαι· χορῶι δ' ἕτερ-
 πον κέαρ ὑγροῖσι ποσσίν.
 εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν
 110 σεμνὰν βοῶπιν ἐρατοῖ-
 σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις·
 ἅ νιν ἀμφέβαλεν αἶονα πορφυρέαν,
 113 κόμαισὶ τ' ἐπέθηκεν οὐλαις
 ἀμεμφέα πλόκον,
 115 τὸν ποτέ οἱ ἐν γάμῳ
 δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν.
 ἄπιστον ὅ τι δαίμονες
 θέλωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς·
 νᾶ παρὰ λεπτόπρυμνον φάνη· φεῦ,
 120 οἴαισιν ἐν φροντίσι Κνώσιον
 ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ
 μὸλ' ἀδιάντος ἐξ ἁλὸς
 θαῦμα πάντεσσι, λάμ-
 πε δ' ἀμφὶ γυίοις θεῶν δῶρ', ἀγλαό-
 125 θρονοὶ τε κοῦραι σὺν εὐ-
 θυμίαι νεοκτίτῳ
 ὠλόλυξαν, ἔ-
 κλαγεν δὲ πόντος· ἠίθειοι δ' ἐγγύθεν
 νέοι παιάνιζαν ἐρατᾶ ὀπί.
 130 Δάλιε, χοροῖσι Κηϊῶν
 φρένα ἰανθείς
 ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν.

18 (17) = dith. 4

ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>

Α' <Χορός>
 Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν,
 τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἴώνων,
 τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων
 σάλπιγξ πολεμηϊᾶν ἀοιδάν;
 5 ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς
 δυσμενῆς ὄρι' ἀμφιβάλλει
 στραταγέτας ἀνήρ;
 ἦ ληισταὶ κακομάχανοι
 ποιμένων ἀέκατι μῆλων
 10 σεύοντ' ἀγέλας βίαι;
 ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει;
 φθέγγευ· δοκέω γὰρ εἶ τι βροτῶν
 ἀλκίμων ἐπικουρίαν
 καὶ τὴν ἔμμεναι νέων,
 15 ὦ Πανδίωνος υἱὲ καὶ Κρεούσας.

<Αιγεύς>

Νέον ἦλθε<v> δολιχὰν ἀμείψας
κᾶρυξ ποσὶν Ἴσθμίαν κέλευθον·
ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραταιοῦ
φωτός· τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφνεν
20 Σίνιν, ὃς ἰσχυῖ φέρτατος
θνατῶν ἦν, Κρονίδα Λυταίου
σεισίχθονος τέκος·
σὺν τ' ἀνδροκτόνον ἐν νάπαις
Κρεμμυῶνος ἀτάσθαλόν τε
25 Σκίρωνα κατέκτανεν·
τάν τε Κερκυόνης παλαίστραν
ἔσχεν, Πολυπήμονός τε καρτερὰν
σφῦραν ἐξέβαλεν Προκό-
πτας, ἀρείονος τυχῶν
30 φωτός· ταῦτα δέδοιχ' ὅπαι τελεῖται.

<Χορός>

Τίνα δ' ἔμμεν πόθεν ἄνδρα τοῦτον
λέγει, τίνα τε στολὰν ἔχοντα;
πότερα σὺν πολεμηῖοις ὄ-
πλοισι στρατιὰν ἄγοντα πολλὰν;
35 ἢ μῶνον σὺν ὀπάοσιν
στείγειν ἔμπορον οἷ' ἀλάταν
ἐπ' ἀλλοδαμίαν,
ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον
ὧδε καὶ θρασύν, ὃς τ<οσ>ούτων
40 ἀνδρῶν κρατερόν σθένος
ἔσχεν; ἢ θεὸς αὐτὸν ὀρμᾶι,
δίκας ἀδίκοισιν ὄφρα μήσεται·
οὐ γὰρ ράιδιον αἰὲν ἔρ-
δοντα μὴ ἔντυχεῖν κακῶι.
45 πάντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνῳι τελεῖται.

<Αιγεύς>

Δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν
λέγει, περὶ φαιδίμοισι δ' ὅμοις
ξίφος ἔχειν <~ ~ ~ >
ξεστοῦς δὲ δύ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας
50 κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαι-
ναν κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου·
στέρνοις τε πορφύρεον
χιτῶν' ἀμφί, καὶ οὔλιον
Θεσσαλὰν γλαμύδ' ὀμμάτων δὲ
55 στίλβειν ἀπο Λαμνίαν
φοίνισσαν φλόγα· παῖδα δ' ἔμμεν
πρώθηβον, ἀρηῖων δ' ἀθυρμάτων
μεμνᾶσθαι πολέμου τε καὶ

60 χαλκεοκτύπου μάχας·
δίξησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνας.

19 (18) = dith. 5

ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ

Πάρεστι μυρία κέλευθος
ἀμβροσίων μελέων,
ὃς ἂν παρὰ Πιερίδων λά-
χησι δῶρα Μουσᾶν,
5 ἰοβλέφαροί τε κ<ὀρ>αι
φερεστέφανοι Χάριτες
βάλωσιν ἀμφὶ τιμὰν
ὕμνοισιν· ὕφαινε νυν ἐν
ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν
10 ὀλβίαις Ἀθάναις,
εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα.
πρέπει σε φερτάταν ἴμεν
ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας λα-
χοῖσαν ἔξοχον γέρας.
15 †τινὴν Ἄργος ὄθ' ἵππιον λιποῦσα
φεῦγε χρυσέα βοῦς,
εὐρυσθενέος φραδαῖσι φερτάτου Διός,
Ἰνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρα;
ὄτ' Ἄργον ὄμμασιν βλέποντα
20 πάντοθεν ἀκαμάτοις
μεγιστοάνασσα κέλευσε
χρυσόπεπλος Ἥρα
ἄκοιτον ἄϋπνον ἐόν-
τα καλλικέραν δάμαλιν
25 φυλάσσειν, οὐδὲ Μαίας
υἱὸς δύνατ' οὔτε κατ' εὐ-
φεγγέας ἀμέρας λαθεῖν νιν
οὔτε νύκτας ἀγν[άς.
εἴτ' οὖν γένητ' ἐ[~~~~~
30 ποδαρκέ' ἄγγελον Διός
κτανεῖν τότε [Γᾶς ~~~~~
ὀβριμοσπόρου λ[~×
Ἄργον· ἦ ῥα καὶ [~~~~~
ἄσπετοι μέριμν[αι·
35 ἦ Πιερίδες φύτευ[σαν ~~~~~×
καδέων ἀνάπαυσ[ιν ~~~~~×
ἐμοὶ μὲν οὖν
ἀσφαλέστατον ἄ προ[
ἐπεὶ παρ' ἀνθεμώ[δεα
40 Νεῖλον ἀφίκετ' οἰίστρο...
Ἴω φέρουσα παῖδ[α ...
Ἐπαφον: ἔνθα νι[ν ...

λινοστόλων πρύτ[ανιν ..
 ὑπερόχῳ βρύοντ[α ...
 45 μεγίσταν τε θνα[τ ...
 ὄθεν καὶ Ἀγανορί[δας
 ἐν ἑπταπύλοισ[ι Θήβαις
 Κάδμος Σεμέλ[αν φύτευσεν,
 ἃ τὸν ὄρσιβάκχα[ν
 50 τίκτεν Διόνυσον [...
 καὶ χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα.

20 (19) = dith. 6

ΙΔΑΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ

Σπάρται ποτ' ἐν ε[ὺρυχόρῳι
 ξανθαὶ Λακεδα[ιμονι...
 τοιόνδε μέλος κ[....
 5 ὄτ' ἄγετο καλλιπά[ραιον
 κόραν θρασυκάρ[διος Ἴδας
 Μάρπησσαν ἰοτ[....
 φυγῶν θανάτου τ[.....
 ἀναξίαλος Ποσει[δᾶν
 10 ἵππους τέ οἱ ἴσαν[έμους
 Πλευρῶν' ἐς ἐϋκτ[ιμέναν
 χρυσάσπιδος υἱὸ[ν Ἄρηος
 (desunt reliqua)

3. Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός των ωδών

3.1.1. ANTHNOPIΔAI Ἡ ΕΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΤΗΣΙΣ

Η πρώτη ωδή στο βιβλίο των διθυράμβων του Βακχυλίδη έχει διπλό όνομα. Το πρώτο όνομα σχετίζεται με τους πενήντα γιους του Αντήνορα και της Θεανούς, κατοίκων της Τροίας. Ο αριθμός των γιων του Αντήνορα είναι πολύ βολικός στο πλαίσιο του διθυράμβου, καθώς οι πενήντα χορευτές που τον παρουσίαζαν κατά κάποιον τρόπο αντιπροσώπευαν τους πενήντα γιους του Αντήνορα⁶⁰. Αυτοί μάλλον έπαιζαν κάποιο ρόλο στο κομμάτι του διθυράμβου που έχει πια χαθεί. Από την άλλη πλευρά, η παρουσία της Θεανούς δεν είναι τυχαία. Ο διθύραμβος αυτός πιθανόν θα παρουσιαζόταν στο πλαίσιο της γιορτής των Παναθηναίων, κατά την οποία ένας πέπλος που αναπαριστούσε τη μάχη ανάμεσα στους θεούς και τους Γίγαντες μεταφερόταν σε μια πομπή και προσφερόταν στο άγαλμα της Πολιάδος Αθηνάς. Η Θεανώ ήταν ιέρεια της Αθηνάς, άρα η παρουσία της εδώ δημιουργεί παραλληλισμό με τα Παναθήνια⁶¹. Άλλωστε, στην Ιλιάδα η ίδια Θεανώ οδηγεί τις Τρωαδίτισσες στην ακρόπολη της Τροίας, όπου προσφέρουν πέπλο στην Αθηνά παρακαλώντας για τη σωτηρία της πόλης⁶².

Το δεύτερο όνομα του διθυράμβου δένει ωραία με το πρώτο. Στα Κύπρια έπη αναφερόταν μια πρεσβεία αποτελούμενη από τον Οδυσσέα και το Μενέλαο που εστάλη στην Τροία για να ζητήσει πίσω την Ελένη και τα κτήματα, δηλαδή τα λάφυρα που πήρε ο Πάρις όταν απήγαγε την Ελένη. Οι Τρώες αρνήθηκαν την επιστροφή της και μάλιστα απείλησαν να σκοτώσουν τους πρεσβευτές, οι οποίοι σώθηκαν από τον Αντήνορα. Ο Όμηρος, στο επεισόδιο της Τειχοσκοπίας, παρουσιάζει τον ίδιο τον Αντήνορα να αναφέρεται στη συνάντησή του με τους δύο Έλληνες⁶³, χωρίς όμως να μπαίνει σε λεπτομέρειες για το περιεχόμενο των λόγων τους, εστιάζοντας μόνο στην εντύπωση που του έκανε η στάση του σώματος και ο τρόπος ομιλίας των δυο τους. Η εκδοχή του Βακχυλίδη, λοιπόν, έχει βασιστεί τόσο

⁶⁰ Jebb (2010), σ. 365: Στην Ιλιάδα ονομάζονται μόνο δέκα γιοι του Αντήνορα και της Θεανούς, ενώ ο Βακχυλίδης αναφέρεται σε πενήντα. Ο Jebb με μια ρητορική του ερώτηση μας καλεί να παρατηρήσουμε ότι αυτή η επιλογή του Βακχυλίδη είναι σκόπιμη για τις απαιτήσεις ενός κύκλιου χορού. Ο Fearn (2007), σσ. 240-241 υποστηρίζει επιπροσθέτως πως η αναφορά σε πενήντα γιους αποδεικνύει πως ο διθύραμβος αυτός παραστάθηκε στα Παναθήνια, καθώς υπάρχουν μαρτυρίες από τον Λυσία και τον Δημοσθένη πως στη γιορτή αυτή παρουσιάζονταν κύκλιοι χοροί.

⁶¹ Maehler (2004), σ. 157.

⁶² *Ιλιάδα* Ζ 297-311.

⁶³ *Ιλιάδα* Γ 205-224.

στην Ιλιάδα όσο και στα Κύπρια έπη⁶⁴. Άλλωστε, η Ιλιάδα αποφεύγει συστηματικά τις αφηγήσεις που περιλαμβάνουν φανταστικά ή ρομαντικά γεγονότα, ειδικά αναφορικά με την Ελένη, αφού αυτό το «προνόμιο» το έχουν τα Κύπρια έπη και γενικά ο επικός κύκλος⁶⁵. Από την άλλη πλευρά, η έντονη επιθυμία του Μενελάου για αποζημίωση, όπως παρουσιάζεται από το Βακχυλίδη, αποτελεί ιλιαδική επιρροή⁶⁶.

Στον πάπυρο, ο τίτλος της ωδής είναι γραμμένος όχι στο περιθώριο ως συνήθως, αλλά στην κορυφή της στήλης. Αυτό το στοιχείο μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πως η πρώτη γραμμή του σωζόμενου κειμένου μας είναι σίγουρα η αρχή του ποιήματος⁶⁷. Οι πρώτοι στίχοι του διθυράμβου, αν και αρκετά ελλειπτικοί, μας παρέχουν κάποια στοιχεία για το περιεχόμενό τους. Σε αυτούς παρουσιάζονται η Θεανώ, ο Οδυσσέας και ο Μενέλαος, ενώ η ιστορία ξεκινά *in medias res*⁶⁸. Στο σωζόμενο μέρος, πρώτη εμφανίζεται η Θεανώ, για την οποία μαθαίνουμε ότι είναι σύζυγος του Αντήνορα και ιέρεια της Αθηνάς. Φαίνεται ότι αυτή είναι το υποκείμενο ολόκληρης της πρότασης και του ρήματος *προσήνεπεν*, με το οποίο μαθαίνουμε πως απευθύνεται στους δύο πρεσβευτές, τον Οδυσσέα και το Μενέλαο. Το κομμάτι που ακολουθεί (στ. 10 κ.εξ.) περιελάμβανε προφανώς το λόγο της Θεανούς με τον οποίο καλωσόριζε τους δύο απεσταλμένους. Στο στ. 12 ο Maehler εντοπίζει μια πιθανή αναφορά της στη συνάντηση αυτών με τους πενήντα γιους της⁶⁹.

Ο στ. 23-24, μιας και λείπουν πριν αρκετοί στίχοι, δημιουργούν απορία σχετικά με την ταυτότητα του ομιλούντος προσώπου. Ο Jebb θεωρεί πως εδώ μιλά ο Οδυσσέας, ο οποίος κατακρίνει την υποψία ότι η αποστολή του για διακανονισμό κρύβει κάτι ύπουλο⁷⁰. Ο Maehler, όμως, διαφωνώντας μαζί του δίνει μια πιο πιθανή ερμηνεία: θεωρεί πως εδώ μιλά ακόμα η Θεανώ και κλείνει το λόγο της συμβουλεύοντας πως η σοφία μεταβιβάζει τα μηνύματα ξεκάθαρα και χωρίς πονηριά, αφήνοντας έτσι να εννοηθεί πως η ίδια γνωρίζει τη φήμη του Οδυσσέα⁷¹ και τον

⁶⁴ Maehler (2004), σ. 158.

⁶⁵ Fearn (2007), σ. 271.

⁶⁶ Fearn (2007), σ. 271.

⁶⁷ Pearcy (1976), σ. 96.

⁶⁸ Fearn (2007), σ. 269, Zimmermann (1992), σ. 66.

⁶⁹ Maehler (2004), σ. 160.

⁷⁰ Jebb (2010), σ. 364.

⁷¹ Το αρχαίο κοινό είναι εξοικειωμένο με την πονηριά του Οδυσσέα κυρίως από τις περιγραφές στην Οδύσσεια. Αρκεί να θυμηθούμε μερικά μόνο παραδείγματα, όπως τον τρόπο που ξεγέλασε τον Πολύφημο και κατάφερε να φύγει σώος και αβλαβής από τον τόπο του (Οδ. ι 345 κ.εξ.) ή το

προειδοποιεί να μην πει ψέματα ούτε να χρησιμοποιήσει το δόλο⁷². Στο στ. 37 αλλάζει το υποκείμενο. Τώρα φαίνεται το ρήμα ἄγον να αφορά τους γιους του Αντήνορα που λογικά οδηγούν τους πρεσβευτές στο μέρος όπου θα γινόταν η συνάντηση με τους Τρώες, ενώ παράλληλα ο πατέρας τους (που υποδηλώνεται στο στ. 37 με τη φράση *εὐβουλος ἥρως*) πληροφορεί τον Πρίαμο για την άφιξή τους.

Τα πράγματα γίνονται πιο ξεκάθαρα στη συνέχεια, καθώς το σωζόμενο κομμάτι είναι ευδιάκριτο και δεν παρουσιάζει κενά. Παρακολουθούμε τους κήρυκες να τρέχουν στην πόλη καλώντας τους Τρώες στην αγορά ώστε να ακούσουν τα αιτήματα των πρεσβευτών. Το μόνο περίεργο εδώ είναι ότι οι Τρώες σηκώνουν τα χέρια και προσεύχονται στους θεούς να σταματήσει η συμφορά (στ. 45-46). Ποια συμφορά, αφού δεν έχει αρχίσει ακόμη ο πόλεμος; Ο Jebb δίνει μια ικανοποιητική ερμηνεία σε αυτό το ερώτημα· ο Βακχυλίδης ακολουθεί στο σημείο αυτό τα Κύπρια έπη, σύμφωνα με τα οποία έγιναν δύο μάχες ανάμεσα στους Έλληνες και τους Τρώες, μία αμέσως μετά την αποβίβαση των επιδρομέων, κατά την οποία νίκησαν οι Τρώες και μία *πριν* την πρεσβεία, στην οποία οι Τρώες ηττήθηκαν⁷³. Παρατηρούμε μια γενική βιασύνη στο κάλεσμα των Τρώων, η οποία υποδηλώνεται από τη μετοχή *ὀρνύμενοι* (στ. 41). Η βιασύνη αυτή είναι βέβαια διακιολογημένη, μιας και σίγουρα όλοι ελπίζουν σε μια γρήγορη ειρηνική λύση.

Ο Βακχυλίδης, που αρέσκεται να παίζει με τις λέξεις και να προβληματίζει το κοινό του σχετικά με την ερμηνεία τους, καταφέρνει για ακόμη μια φορά να μας βάλει σε σκέψεις. Η προσοχή μας τώρα στρέφεται στο συνδυασμό των λέξεων *φάλαγγας* (στ. 42) και *δεξίστρατον* (στ. 43). Στην αρχαιότητα η *φάλαγγα* δήλωνε την παράταξη μάχης για κατά μέτωπο επίθεση ή τους παρατεταγμένους σε γραμμή μάχης οπλίτες και με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται ήδη από τον Όμηρο⁷⁴. Γιατί, λοιπόν, οι Τρώες να χαρακτηριστούν ως *φάλαγγες* -υποδηλώνοντας έτσι ότι έχουν πολεμική διάθεση- αφού απλώς θα πάνε στη συγκέντρωση όπου θα ακούσουν τα ειρηνικά αιτήματα των πρεσβευτών; Προφανώς ο Βακχυλίδης δε χρησιμοποιεί τη λέξη αυτή με στρατιωτική σημασία και δηλώνει απλώς τον τρόπο που κινήθηκαν ομαδικά οι Τρώες προς την αγορά όπου θα γινόταν η συνέλευση⁷⁵. Μάλιστα, αν είμαστε λίγο προσεκτικοί θα παρατηρήσουμε ότι η *φάλαγγα* εδώ όχι απλώς δεν υποδηλώνει

περιστατικό με τις Σειρήνες, κατά το οποίο βρήκε τρόπο να ακούσει το τραγούδι τους χωρίς να τον πάρουν κοντά τους, ακολουθώντας τις συμβουλές της Κίρκης (*Οδ.* μ 37-54).

⁷² Maehler (2004), σ. 160.

⁷³ Jebb (2010), σ. 365.

⁷⁴ Μπαλτάς (1995), σ. 607.

⁷⁵ βλ. Jebb (2010), σ. 365.

εχθρική διάθεση, αλλά ακόμη περισσότερο δίνει στο ποίημα μια δημοκρατική πνοή, ένα στοιχείο που θα έκανε τους Αθηναίους να το εκτιμήσουν ιδιαίτερα. Πρώτα απ' όλα, ο Βακχυλίδης μάς πληροφορεί ότι οι κήρυκες τρέχουν σε όλη την πόλη για να καλέσουν τους πολίτες, χωρίς να κάνουν διακρίσεις ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις. Επίσης, το ονοματικό σύνολο *Τρώων φάλαγγας* υποδηλώνει ότι οι Τρώες συγκεντρώθηκαν για να ακούσουν τα αιτήματα των πρεσβευτών και ύστερα να αποφασίσουν όλοι μαζί για τον τρόπο που θα κινηθούν στη συνέχεια, σε αντίθεση με τις περιγραφές του Ομήρου, σύμφωνα με τις οποίες μόνο οι γηραιότεροι θα απαντούσαν στην πρεσβεία⁷⁶. Η συμμετοχή, λοιπόν, στη συνέλευση αυτή παρουσιάζεται ως πολιτική ευθύνη αλλά και ως επίδειξη της δύναμης του λαού⁷⁷.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει ο επιθετικός προσδιορισμός *δεξίστρατον* που χαρακτηρίζει την αγορά και μάλιστα αποτελεί νεολογισμό του ποιητή⁷⁸. Ο Jebb μεταφράζει το *δεξίστρατον αγορά* ως το μέρος όπου συγκεντρώνονται οι πολεμιστές. Μήπως αυτό πρέπει να μας βάλει σε νέες σκέψεις και να θεωρήσουμε πως οι Τρώες όντως έχουν εχθρική διάθεση για την πρεσβεία; Ο Fearn ξεκαθαρίζει πως το αθηναϊκό κοινό του ποιήματος δε θα έκανε απαραίτητα τέτοιες αρνητικές σκέψεις, αφού η αθηναϊκή Αγορά ήταν τόσο ένας χώρος σύναξης των στρατιωτών πριν από κάποια εκστρατεία, όσο και ένας χώρος που φιλοξενούσε θεάματα και γιορτές όπως τα Παναθήναια. Προς ενίσχυση της άποψης ότι η αναφορά της λέξης *δεξίστρατον* έχει ειρηνικές και μάλιστα δημοκρατικές απηχήσεις μας παραπέμπει στον Πίνδαρο και τον Αισχύλο που έχουν χρησιμοποιήσει τη λέξη *στρατός* για να δηλώσουν απλώς το σύνολο των πολιτών⁷⁹.

Στο στ. 47 ο ίδιος ο Βακχυλίδης ρωτά τη Μούσα ποιος άρχισε να μιλά πρώτος, σα να μην ξέρει ο ίδιος και περιμένει απάντηση από μια αυθεντία. Βέβαια, η ερώτησή του αυτή παραπέμπει ξεκάθαρα στο έπος, όπου συνηθίζονται τέτοιες σύντομες επικλήσεις στις Μούσες⁸⁰. Η απάντηση έρχεται αμέσως· ο Μενέλαος πήρε πρώτος το λόγο, ο οποίος προς έκπληξή μας χαρακτηρίζεται γιος του Πλεισθένη. Στον Όμηρο ο Μενέλαος και ο αδερφός του Αγαμέμνονας αναφέρονται ως γιοι του Ατρέα και εγγονοί του Πέλοπα (Ιλ. Β 104). Αλλά και στον ίδιο αυτό διθύραμβο, στο

⁷⁶ Ιλ. Α 136-142.

⁷⁷ Fearn (2007), σ. 317-318.

⁷⁸ Ο Jebb (2010), σ. 365 μας καλεί να παραβάλουμε τις λέξεις *δεξιθεος*, *δεξίδωρος*, *δεξίμηλος* και *δεξίπυρος*, ενώ ο Maehler (2004), σ. 161 θεωρεί πως η λέξη σχηματίστηκε όπως και το *όρσιμαχος* στο στ. 3.

⁷⁹ Fearn (2007), σ. 280.

⁸⁰ πρβ. Ιλ. Α 218-219, Π 112-113.

στ. 6 ο Μενέλαος αποκαλείται Ατρείδης. Ο Βακχυλίδης προσδίδει ποικιλία στο λόγο του επιλέγοντας να συνδυάσει δύο πηγές, τον Όμηρο και μια μεταομηρική γενεαλογία σύμφωνα με την οποία πατέρας του Μενελάου και του Αγαμέμνονα είναι ο Πλεισθένης, γιος του Ατρέα⁸¹. Ο Maehler ερμηνεύει αυτή τη δεύτερη επιλογή του ποιητή ως μια προσπάθεια να αποφύγει την ανάμνηση των φρικιαστικών πράξεων του Ατρέα και να παρουσιάσει το Μενέλαο ως συνήγορο της νομιμότητας⁸². Όλο το υπόλοιπο ποίημα καλύπτεται απ' το λόγο του Μενελάου, ο οποίος μάλιστα αποκτά μια γλυκιά χροιά με τη βοήθεια από τις Χάριτες (στ. 49). Γενικά, η λειτουργία που έχουν οι Χάριτες σε ένα ποίημα είναι να προσδώσουν σε αυτό ακριβώς αυτό που δηλώνει το όνομά τους, δηλαδή χάρη, ενώ οι Μούσες είναι αυτές που δίνουν την έμπνευση στον ποιητή.

Ο λόγος του Μενελάου ξεκινά στο στ. 50 και ο Βακχυλίδης καταφέρνει να μας προκαλέσει έκπληξη ακόμα μια φορά. Ο Μενέλαος απευθύνεται στους Τρώες αποκαλώντας τους *πολεμόχαρους (ἀρηΐφιλοι)*, ένα επίθετο με το οποίο ο Όμηρος χαρακτηρίζει στα έπη του συνολικά 19 από τις 26 φορές που χρησιμοποιεί τη λέξη τον ίδιο το Μενέλαο και ποτέ τους Τρώες! Ο Maehler εκλαμβάνει αυτή την επιλογή ως μια προειδοποίηση του Μενελάου προς αυτούς⁸³, ενώ ο Fearn εντοπίζει μια μορφή ειρωνίας του Βακχυλίδη, καθώς το επίθετο αυτό που κανονικά χαρακτηρίζει την αγάπη του Μενελάου για τον πόλεμο, τώρα χρησιμοποιείται από τον ίδιο ως αρνητικό χαρακτηριστικό των Τρώων⁸⁴. Ίσως, όμως, η επιλογή αυτή να έγινε για πιο απλό λόγο, δηλαδή ο Βακχυλίδης να θέλησε απλώς να ξαφνιάσει το εξοικειωμένο με τα ομηρικά έπη κοινό του και να προσδώσει πρωτοτυπία στο ύφος του. Τα λόγια που ακολουθούν (στ. 51-54) μας θυμίζουν αυτομάτως την Οδύσσεια και συγκεκριμένα την πρώτη συνέλευση των θεών (ραψ. α 32 κ. εξ.). Εκεί ο Δίας επισημαίνει ότι οι άνθρωποι δεν πρέπει να κατηγορούν τους θεούς για τις συμφορές τους και μάλιστα υπενθυμίζει το παράδειγμα του Αίγισθου. Έτσι κι εδώ ο Βακχυλίδης, δια στόματος του Μενελάου, περνά το ίδιο μήνυμα. Φυσικά σκοπός του είναι να παροτρύνει τους Τρώες να λύσουν οι ίδιοι οι άνθρωποι ειρηνικά το ζήτημα που έχει προκύψει και να μην κατηγορούν έπειτα τους θεούς για τα αποτελέσματα των δικών τους πράξεων. Σε αυτή του την επιδίωξη βοηθός θα είναι η Δικαιοσύνη, η ακόλουθος της Ευνομίας και της Θέμιδας, αφού μια πόλη που κυβερνάται από καλούς νόμους και τη δικαιοσύνη

⁸¹ Jebb (2010), σσ. 365-366.

⁸² Maehler (2004), σ. 162.

⁸³ Maehler (2004), σ. 162.

⁸⁴ Fearn (2007), σ. 286.

έχει εγγυημένα και τον κατάλληλο διακανονισμό⁸⁵. Άλλωστε, για το αθηναϊκό κοινό του διθυράμβου αυτού, η δικαιοσύνη εκλαμβάνεται ως μια κεντρική έννοια στη ζωή των ανθρώπων, καθώς προσανατολίζει σωστά τα άτομα και οδηγεί την αστική κοινωνία σε προσωπικές διαπραγματεύσεις⁸⁶.

Η αναφορά στη λυτρωτική για την πόλη λειτουργία της Δίκης έρχεται να επισκιαστεί από την αναφορά στην αντίθετή της Ύβρις. Φαινομενικά ο Μενέλαος αναφέρεται στη γενική τακτική της Ύβρεως, η οποία τυφλώνει όποιον καταλάβει και τον κάνει να διεκδικεί ξένα πλούτη και ξένη δύναμη. Μια πιο προσεκτική ανάγνωση, όμως, μας καθιστά ικανούς να διακρίνουμε ότι με τα λόγια του αυτά αναφέρεται συγκεκριμένα σε έναν άνθρωπο, στον Πάρη, ο οποίος έκλεψε τη γυναίκα του και πήρε λάφυρα από αυτόν. Η προειδοποίηση που ακολουθεί είναι ξεκάθαρη και αποτελεί την κορύφωση όλης της ωδής: η Ύβρις θα τιμωρήσει τον Πάρη για τις άνομες πράξεις του, όπως ακριβώς δε δίστασε να τιμωρήσει τους Γίγαντες, οι οποίοι σύμφωνα με τον Απολλόδωρο έριχναν πέτρες και φλεγόμενες βελανιδιές προς τον ουρανό⁸⁷. Στο σημείο αυτό διακρίνουμε μια διδακτική διάθεση του Βακχυλίδη, ένα αρκετά συχνό στοιχείο στις ωδές του.

Ας σταθούμε στο σημείο αυτό στην αναφορά του Βακχυλίδη στους Γίγαντες. Ο μύθος της Γιγαντομαχίας ήταν κεντρικό θέμα της γιορτής των Παναθηναίων (γεγονός που ενισχύει την πεποίθηση ότι ο διθύραμβος αυτός παραστάθηκε στο πλαίσιο αυτής της γιορτής) και μάλιστα ο *πέπλος* που προσφερόταν στη θεά Αθηνά μετά την πομπή είχε κεντημένες παραστάσεις από αυτό τον μύθο. Επίσης, η Γιγαντομαχία παρίστατο στα αετώματα του αρχαϊκού ναού της Αθηνάς και αργότερα στις ανατολικές μετόπες του Παρθενώνα αλλά και στην ασπίδα του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου. Γενικά το παράδειγμα των Γιγάντων αποτελούσε για τους Αθηναίους ένα είδος εθνικού αυτοπροσδιορισμού, καθώς τόσο οι Γίγαντες θεωρούνταν παιδιά της Γης (πρβ. στ. 63 *Γᾶς παῖδας ᾗλεσσαν Γίγαντας*), όσο και οι Αθηναίοι υποστήριζαν πως φύτρωσαν από τη γη, ενισχύοντας έτσι την ισχυρή

⁸⁵ Maehler (2004), σ. 163: Σύμφωνα με τη γενεαλογία του Ησιόδου, η Θέμις είχε τρεις κόρες, την Ευνομία, τη Δίκη και την Ειρήνη. Η τελευταία δεν αναφέρεται από τον Βακχυλίδη, διότι η ειρήνη είναι το επόμενο βήμα αυτής της διαπραγματεύσεως, το αποτέλεσμα της Δίκης, σύμφωνα με τους όρους που θα προτείνουν οι απεσταλμένοι.

⁸⁶ Fearn (2007), σ. 295.

⁸⁷ Απολλόδ. 1.6.1-2. -Σύμφωνα με τον Jebb (2010), σ. 367-368, ο Βακχυλίδης υπαινίσσεται εδώ τον πόλεμο των Γιγάντων με τους Ολύμπιους θεούς. Επισημαίνει ότι η αρχαιότερη πηγή μας γι' αυτόν τον πόλεμο είναι ο Πίνδαρος και όχι ο Όμηρος ή ο Ησιόδος όπως θα περιμέναμε.

θέλησή τους για αυτοχθονία⁸⁸. Στην ωδή αυτή η Ύβρις είναι αυτή που κατέβαλε τους Γίγαντες, αλλά σύμφωνα με το μύθο η Αθηνά εξετέλεσε την τιμωρία τους⁸⁹. Άρα, η Αθηνά σκότωσε τους Γίγαντες για να προστατεύσει τους αυτόχθονες Αθηναίους⁹⁰. Σίγουρα, λοιπόν, αυτός είναι ένας ισχυρός λόγος να την τιμούν οι Αθηναίοι.

Το ποίημα τελειώνει ακριβώς τη στιγμή που θα περιμέναμε να ακούσουμε τον Οδυσσέα, ανατρέποντας για ακόμη μια φορά το ιλιαδικό πρότυπο. Ακόμη και αν δεχτούμε ότι ο Οδυσσέας είχε μιλήσει σύντομα στη Θεανώ στους στ. 23-24 όπως τονίσαμε νωρίτερα πως πρότεινε ο Jebb, αυτό δε θα μείωνε την προσμονή του κοινού για την επίδειξη της ρητορικής δύναμης του Οδυσσέα⁹¹. Δηλαδή, αφού ο Βακχυλίδης επιλέγει να ακούσουμε αναλυτικά τα όσα ειπώθηκαν στην συνέλευση εκείνη, το λογικό θα ήταν να ακούσουμε λεπτομερώς και τα λόγια του Οδυσσέα και όχι αυτά να περιοριστούν σε τόσο λίγους στίχους, ειδικά αφού ο Αντήνορας παίνευε τόσο πολύ τη ρητορική ικανότητά του (βλ. *Ιλιάδα* Γ 205-224). Ο Pfeijffer προτείνει -όχι ιδιαίτερα πειστικά- ως προς αυτή την «παράλειψη» πως το κοινό δε θα δυσκολευόταν να φανταστεί το πως θα ήταν η λεκτική χιονοθύελλα του Οδυσσέα⁹². Όπως και να έχει, πάντως, το ποίημα τελειώνει πολύ απότομα και του λείπει μια γνήσια αίσθηση ολοκλήρωσης. Η πιθανότητα να συνεχίζεται το ποίημα στους επόμενους στίχους που παραδίδουν τα παπυρικά ευρήματα είναι μηδαμινή, καθώς σηματοδοτείται ένα νέο ποίημα βάσει της αλλαγής στο μέτρο⁹³. Ίσως αυτό το απότομο κλείσιμο να έγινε σκόπιμα από τον Βακχυλίδη: τα πολλά λόγια είναι φτώχεια, αφού έτσι κι αλλιώς η πρεσβεία τελικά απέτυχε και όλοι γνωρίζουμε την εξέλιξη των δέκα επόμενων χρόνων. Δηλαδή, ίσως ο Βακχυλίδης να θεώρησε περιττό να αναφέρει τα λόγια του Οδυσσέα, αυτού του τόσο δεινού ρήτορα, αφού ούτε αυτός στάθηκε ικανός να μεταπεισει τους Τρώες και να μην ξεκινήσει ποτέ ο γνωστός πόλεμος.

⁸⁸ Οι Αθηναίοι προέβαλαν συνεχώς την αυτοχθονία τους. Πρβ. Ισοκράτης *Πανηγυρικός* 24-25, Ευρ. *Μήδεια* 824 «*Ερεχθεΐδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι καὶ θεῶν παῖδες μακάρων*», Θουκ. *Ιστορίαι* 2.36.3-5 «*τὴν γὰρ χώραν οἱ αὐτοὶ αἰεὶ οἰκοῦντες διαδοχῆ τῶν ἐπιγιννομένων μέχρι τοῦδε ἐλευθέραν δι' ἀρετὴν παρέδοσαν*». Βλ. επίσης Rosivach (1987).

⁸⁹ Για το μύθο της Γιγαντομαχίας βλ. κυρίως Απολλόδωρος «*Περὶ θεῶν*».

⁹⁰ Fearn (2007), σσ. 302-303.

⁹¹ Fearn (2007), σ. 272.

⁹² Fearn (2007), σ. 272.

⁹³ Kenyon (1897), σ. 147.

3.1.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 15

Όπως τονίστηκε πιο πάνω, το ποίημα αυτό διακατέχεται από διδακτικό τόνο με τη μορφή της αστικής παραίνεσης. Όμως, περιέχει επίσης μερικές πολιτιστικές απηγήσεις. Ο Βακχυλίδης είδαμε πως παρουσιάζει απλώς την πρεσβεία που εστάλη στους Τρώες, η πρεσβεία όμως αυτή μας παραπέμπει στο Λ της Ιλιάδας, εκεί όπου περιγράφεται η δολοφονία των Ελλήνων απεσταλμένων. Με τη σειρά της η δολοφονία αυτή μας καλεί να θυμηθούμε έναν φόνο που έγινε στην αγορά και μάλιστα κατά τη διάρκεια της Παναθηναϊκής πομπής. Ο φόνος αυτός διεπράχθη από τον Αρμόδιο και τον Αριστογείτονα εναντίον του Πεισιστρατίδη Ιπάρχου, που ήταν αδερφός του τότε τυράννου Ιππία. Για το λόγο αυτό ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτονας έχουν μείνει στην ιστορία γνωστοί ως τυραννοκτόνοι, παρ' όλο που δεν σκότωσαν τον εν εξουσία τύραννο, ούτε τα κίνητρά τους ήταν πολιτικά, αλλά τελικά ο φόνος ήταν αποτέλεσμα ενός ερωτικού σκανδάλου⁹⁴. Το γεγονός αυτό συνέβη το 514 π.Χ. Η ωδή 15 του Βακχυλίδη την οποία εξετάζουμε δεν έχει χρονολογηθεί με ακρίβεια, ωστόσο ξέρουμε πως η ποιητική παραγωγή του χονδρικά κυμάνθηκε από το 495 έως το 450 π.Χ.⁹⁵ Επομένως, δεν είναι άστοχη η παρατήρηση πως ο Βακχυλίδης θα μπορούσε να έχει στο νου του τους τυραννοκτόνους.

Κάπως έτσι γίνεται φανερό πως κατά τη διάρκεια παρουσίασης του συγκεκριμένου διθυράμβου και γενικότερα των παραστάσεων των Παναθηναίων, η τυραννοκτονία θα μπορούσε να επανέρχεται στη μνήμη των θεατών. Επομένως, ο διθύραμβος αποτελεί μια εξέταση της αθηναϊκής πολιτικής ιδεολογίας γενικά, αλλά και της ιδεολογίας της Παναθηναϊκής πομπής συγκεκριμένα. Ο Fearn ενισχύει την παραπάνω άποψη, καθώς ευφυώς παρατηρεί ένα καθρέφτισμα της πορείας που ακολουθείτο στην Παναθηναϊκή πομπή με την πορεία που περιγράφει στο ποίημά του ο Βακχυλίδης: η πομπή ξεκινούσε από τον Κεραμεικό και μέσω της αγοράς έφτανε στην Ακρόπολη. Το ποίημά μας ξεκινά με τη Θεανώ να ανοίγει τις πόρτες του ναού της Αθηνάς στην ακρόπολη της Τροίας και τελειώνει με τη συνάθροιση στην αγορά⁹⁶. Η Wohl επισημαίνει πως, μιας και η παραπάνω τυραννοκτονία είναι αμφίβολης ιστορικής ακρίβειας, δε θα έπρεπε να μας ενδιαφέρει τόσο τι πραγματικά έγινε, αλλά το πως παρουσιάστηκε αυτό που έγινε, δηλαδή πως εξέλαβε το κοινό την πράξη αυτή. Σωστή παρατήρηση, ειδικά αν σκεφτούμε ότι ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτονας

⁹⁴ βλ. αναλυτικά Θουκυδίδου *Ιστορία* 6.53.3-59 και Αριστ. *Αθηναίων Πολιτεία* 18.2 και 58.1.

⁹⁵ Fearn (2007), σ. 296.

⁹⁶ Fearn (2007), σσ. 315-316.

έμειναν γνωστοί ως τυραννοκτόνοι κι επομένως ως καταλυτικοί παράγοντες στην επαναφορά της δημοκρατίας, παρ' όλο που η οριστική επιστροφή της έγινε τέσσερα χρόνια αργότερα και μάλιστα με την παρέμβαση της Σπάρτης⁹⁷. Τελικά προτείνει ότι τόσο η τυραννοκτονία όσο και η Παναθηναϊκή πομπή συμβόλιζαν μια ιδεολογική διαμάχη ανάμεσα στη δημοκρατία και την αριστοκρατία, αφού μάλιστα η πομπή ήταν μια ευκαιρία για τους ευγενείς να προβληθούν ως οι φυσικοί ηγέτες του λαού⁹⁸.

Αν εστιάσουμε τώρα στους στίχους 50-63, διαπιστώνουμε πως ο Μενέλαος απευθύνει μεν μια προειδοποίηση στους Τρώες, αλλά αποδέκτες αυτής είναι κυρίως τα μεταγενέστερα ακροατήρια και αναγνώστες του ποιήματος. Ο Fearn θεωρεί πως όλο το ποίημα αποτελεί τελικά μια προσπάθεια επικοινωνίας και εσωτερικοποίησης ηθικών διδαγμάτων και μάλιστα με το να εκφράζονται αυτά μέσω ενός χαρακτήρα του ποιήματος σηματοδοτείται μια προσπάθεια του ποιητή να επικοινωνήσει με το ίδιο το κοινό του. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ποίημα παρουσιάστηκε σε μια γιορτή στο πλαίσιο της πόλης-κράτους. Το δίλημμα που καλούνται να αντιμετωπίσουν οι Τρώες παροτρύνει τους θεατές της παράστασης να σκεφτούν ποια απόφαση θα έπαιρναν οι ίδιοι αν η πόλη τους βρισκόταν σε μια παρόμοια κατάσταση⁹⁹. Βέβαια, στο ηθικό αυτό δίδαγμα θα μπορούσε να δοθεί μια ακόμη εναλλακτική ερμηνεία, η οποία μάλιστα συνοδεύεται από μια δόση ειρωνείας: ο Μενέλαος ξεκαθάρισε πως οι θεοί δε φταίνε για τις συμφορές των θνητών. Οι Τρώες έχουν ως προστάτιδα θεά την Αθηνά, η οποία, αν και δέχεται θυσίες και προσευχές από αυτούς (με πρωτοπόρο μάλιστα ιέρεια την πρωταγωνίστρια της ωδής αυτής Θεανώ), είναι τελικά με το μέρος των Ελλήνων. Το συμπέρασμα, λοιπόν, είναι πως ακόμα και για μια σπουδαία πόλη όπως η Αθήνα ή η Τροία που προστατεύεται από μια θεότητα, τελικά η τύχη της καθορίζεται από τις ενέργειες των ίδιων των πολιτών της¹⁰⁰. Κατά την άποψή μου, η αναφορά αυτή του Μενελάου προσδίδει μια γεύση ματαιότητας γενικά στις προσευχές και τις προσφορές των ανθρώπων στους θεούς: αφού οι θεοί δεν επεμβαίνουν αρνητικά στις ζωές των θνητών, τότε ίσως να αδιαφορούν και για τις προσευχές τους για σωτηρία! Αυτό άλλωστε δεν συνέβη και στην περίπτωση της Τροίας;

⁹⁷ πρβ. Ηροδ. *Ιστ.* 5.55.

⁹⁸ Wohl (1996), σσ. 27 και 33-34.

⁹⁹ Fearn (2007), σσ. 276-278 και 287.

¹⁰⁰ Fearn (2007), σ. 291. Ο ίδιος σσ. 303-304 εκφράζει την άποψη ότι ακόμη και η αναφορά στην τύχη των Γιγάντων στο τέλος της ωδής αποτελεί μια προειδοποίηση προς το αθηναϊκό κοινό πως οι μελλοντικοί πολίτες ίσως καταστραφούν στο μέλλον λόγω της ύβρεως της τρέχουσας γενιάς. Το γεγονός της καθυστερημένης θείκης τιμωρίας πραγματεύεται συχνά η τραγωδία.

3.2.1. ΗΡΑΚΛΗΣ Ή ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

α) Ο μύθος του Απόλλωνα και των Υπερβορείων

Ο μύθος του Απόλλωνα και της απουσίας του, τον οποίο έχει υπόψιν του στην ωδή αυτή ο Βακχυλίδης, αναφερόταν σε έναν ύμνο του Αλκαίου, παράφραση του οποίου μας σώθηκε από τον Χιμέριο. Ο Απόλλωνας, λοιπόν, νεογέννητος ακόμα έλαβε από τον Δία μια χρυσή μίτρα και λύρα και ένα άρμα που το έσερναν κύκνοι. Ο Δίας τον έστειλε στους Δελφούς για να διαδώσει τη δικαιοσύνη στην Ελλάδα, αλλά ο Απόλλωνας χάραξε πορεία για τη χώρα των Υπερβορείων¹⁰¹. Όταν το έμαθαν αυτό οι κάτοικοι των Δελφών, συνέθεσαν έναν παιάνα και ίδρυσαν χορούς νέων για να καλοπιιάσουν το θεό και να επιστρέψει κοντά τους. Ο Απόλλωνας έμεινε τελικά κοντά στους Υπερβορείους για έναν χρόνο διαδίδοντας το νόμο και όταν αποφάσισε να πετάξει με το άρμα του στους Δελφούς ήταν πια καλοκαίρι, γι' αυτό και η λύρα φόρεσε ένα είδος καλοκαιρινού φορέματος, ώστε να τιμήσει τον θεό. Αντίστοιχα, στην εκδοχή του Βακχυλίδη, ο Απόλλωνας απουσιάζει στο βορρά (βλ. στ. 5 την αναφορά στον Έβρο). Χαίρεται ακούγοντας τραγούδια από έναν γλυκόφωνο κύκνο και αναμένεται να γυρίσει σύντομα. Στο ποίημα αυτό δεν υπάρχει άρμα και ο κύκνος είναι μόνο ένας, αλλά σίγουρα η ομοιότητα με την εκδοχή του Αλκαίου είναι εμφανής¹⁰².

β) Ο μύθος του Ηρακλή, της Δηιάνειρας και του Νέσσου

Στο στ. 13 ο διθύραμβος φέρνει στο προσκήνιο τον Ηρακλή, ο οποίος μάλιστα δεν αναφέρεται ευθέως με το όνομά του αλλά μας συστήνεται ως γιος του Αμφιτρύωνα, και πληροφορούμαστε για τα γεγονότα που επέφεραν το θάνατο στο μεγάλο ήρωα. Όπως παρατηρεί ο Maehler, ο Βακχυλίδης παρουσιάζει τα γεγονότα που οδηγούν στο θάνατο του Ηρακλή με αντίστροφη σειρά σε στρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο, ο Ηρακλής έχει καταστρέψει την Οιχαλία και ετοιμάζεται να κάνει θυσία στο Δία στο ακρωτήριο Κήναιο. Στο δεύτερο στάδιο, η Μοίρα εμπνέει τη

¹⁰¹ βλ. Hornblower, Spawforth, Eidinow (2012). (eds), σ. 716: Σύμφωνα με τις αντιλήψεις των αρχαίων, οι Υπερβόρειοι ήταν μια θρυλική φυλή που ζούσε στο βορειότερο σημείο του κόσμου, ακόμα πιο πέρα και από το Βορρά, όπως υποδηλώνει και το όνομά τους. Για τον Πίνδαρο η γη τους ήταν ένας επίγειος παράδεισος όπου προϊστάτο ο θεός Απόλλωνας που περνούσε το χειμώνα του εκεί. Γενικά θεωρείτο ένα μαγικό μέρος στο οποίο τα πράγματα μπορούσαν πολύ εύκολα να εξαφανιστούν ή μυστηριωδώς να υλοποιηθούν. Βλ. επίσης Μεγαλάνου (2006), σ. 989: Ο λαός αυτός ονομαζόταν αλλιώς Υπερβόρειοι και πήρε το όνομά του από κάποιον Υπερβόρειο, Αθηναίο ή Θεσσαλό ή Πελασγό στην καταγωγή. Στα ιστορικά χρόνια οι Υπερβόρειοι ταυτίστηκαν με τους λαούς που κατοικούσαν βορειότερα των Άλπεων.

¹⁰² Maehler (2004), σ. 165.

Δηιάνειρα να καταστρώσει το μοιραίο σχέδιο, επειδή έμαθε ότι ο Ηρακλής θα έστελνε στο σπίτι του την Ιόλη για σύζυγό του. Τέλος, βλέπουμε τη Δηιάνειρα στην όχθη του ποταμού Λυκόρμα να έχει ήδη παραλάβει το καταραμένο δώρο από τον Νέσσο¹⁰³. Πριν από τον Βακχυλίδη και τον Σοφοκλή¹⁰⁴, δεν υπάρχουν στοιχεία στην ποίηση ή στην τέχνη που να μιλάνε για το δηλητήριο του Νέσσου που δόθηκε στη Δηιάνειρα ως δήθεν φίλτρο αγάπης.

Ένα μεγάλο μέρος της ωδής έχει χαθεί, ενώ και ο πρώτος σωζόμενος στίχος είναι ελλιπής. Ίσως περιείχε μια προτροπή προς τους Δελφούς ή προς το ακροατήριο, για να το προσκαλέσει να δώσει προσοχή στην ωδή που θα παρουσιαζόταν¹⁰⁵. Σ' αυτό συνηγορεί και ο αιτιολογικός σύνδεσμος του στίχου (*έπει*), σα να δικαιολογεί ο ποιητής στη συνέχεια το γιατί είναι τόσο σημαντικό να ακούσουμε αυτά που έχει να πει. Πώς να μην είναι άλλωστε σημαντικά, αφού η ίδια η Ουρανία του έστειλε προσωπικά ένα χρυσό πλοίο (στ. 2 *όλκάδ' χρυσέαν*) γεμάτο με τραγούδια¹⁰⁶. Γενικά οι ποιητές προβάλλουν συχνά τον εαυτό τους ως υπηρέτες των Μουσών, ιδέα που έγινε γνωστή από τον Ησίοδο (Θεογ. 99-100 *άοιδός Μουσάων θεράπων*), καθώς αυτές τους παρέχουν την απαραίτητη έμπνευση¹⁰⁷. Η επιλογή της συγκεκριμένης Μούσας από τον ποιητή είναι ιδιαίτερα έξυπνη, καθώς η Ουρανία, ως προστάτιδα της αστρονομίας και των φιλοσόφων που μελετούσαν τα ουράνια θέματα, κινείται στον ουράνιο κόσμο και συνεπώς έχει ρόλο ανώτερο¹⁰⁸. Έμμεσα, λοιπόν, αναφέρει ότι η έμπνευσή του είναι υψηλή και το έργο του ιδιαίτερα άξιο, εξίσου άξιο με τα έργα των φιλοσόφων. (Σχετικά με τους υπόλοιπους στίχους έως τον 12 βλ. λίγο πιο πάνω).

Στο στ. 13 ξεκινά το κυρίως αφηγηματικό τμήμα του διθυράμβου. Οι χορευτές αυτού ανακοινώνουν ότι πιο πριν τραγουδούσαν για το γιο του Αμφιτρύωνα, δηλαδή για τον Ηρακλή που άφησε πίσω του την Οιχαλία στην οποία έβαλε φωτιά¹⁰⁹. Η

¹⁰³ Maehler (2004), σ. 166.

¹⁰⁴ βλ. Σοφ. *Τραχίνιαι* ή Lesky, Μτφρ. Τσοπανάκης (2015) για μια περίληψη της τραγωδίας.

¹⁰⁵ Maehler (2004), σ. 168.

¹⁰⁶ Πίσω από το *έμοι* του στ. 2 θα μπορούσε να κρύβεται ο θεός Απόλλωνας. Ωστόσο, ο στ. 10 όπου χρησιμοποιείται κλητική προσφώνηση προς το θεό δείχνει πως η αντωνυμία δηλώνει τον ίδιο τον ποιητή.

¹⁰⁷ Δεν είναι η μοναδική φορά που ο Βακχυλίδης αναφέρεται στη συγκεκριμένη Μούσα: πρβ. την 5η επινίκια ωδή του ποιητή, στ. 13-14.

¹⁰⁸ Σχετικά με την Ουρανία και τις λοιπές Μούσες βλ. Μεγαπάνου (2006), σσ. 682, 751.

¹⁰⁹ Patsi-Garin (1969), σ. 412: Η Οιχαλία ήταν μια μυθική πόλη στην κεντρική Εύβοια πιθανόν κοντά στην Ερέτρια. Βασιλιάς εκεί ήταν ο Εύρυτος, πατέρας της Ιόλης. Ο Ηρακλής ερωτεύθηκε την Ιόλη και τη ζήτησε σε γάμο, αλλά ο Εύρυτος, πριν αποχωρισθεί τη μονάκριβη κόρη του, προκήρυξε πανελλήνιο αγώνα τοξοβολίας με την Ιόλη ως έπαθλο για όποιον τον νικούσε. Ο Ηρακλής κατόρθωσε, βέβαια, να τον νικήσει, αλλά ο Εύρυτος προφασίστηκε κάτι καινούριο για να αρνηθεί να του δώσει την κόρη του.

προοικονομία στο σημείο αυτό είναι ολοφάνερη: η Οιχαλία που φλέγεται προμηνύει τον τρόπο που θα χαθεί αργότερα ο ο Ηρακλής βάζοντας ο ίδιος φωτιά στον εαυτό του, καθώς δεν άντεξε το δηλητηριασμένο χιτώνα. Αφού εγκαταλείπει την Οιχαλία, ο μεγάλος ήρωας φτάνει σε μια ακτή η οποία βρέχεται από κύματα και από τις δύο πλευρές (στ. 16 *ἀμφικόμον' ἄκτάν*) και δεν κατονομάζεται άμεσα. Από την αναφορά στον Κήναιο Δία (στ. 17-18) διαπιστώνουμε το μέρος όπου φτάνει ο Ηρακλής. Πρόκειται για το ακρωτήριο Κήναιο (το σημερινό ακρωτήριο Λιχάδα), κάπου στα πενήντα μίλια βορειοδυτικά της Οιχαλίας, όπου ο Ηρακλής θυσιάζει τη λεία που πήρε από την Οιχαλία¹¹⁰. Συγκεκριμένα, θυσιάζει εννιά ταύρους στο Δία, δύο στον Ποσειδώνα και ένα βόδι στην Αθηνά, συνολικά δώδεκα ζώα. Ο Maehler εύστοχα παρατηρεί πως και ο Σοφοκλής (Τραχίνιαι στ. 760-761) αναφέρει πως ο Ηρακλής θυσίασε δώδεκα ταύρους, αλλά όλους στο Δία, οπότε προβληματίζεται γιατί ο Βακχυλίδης να χώρισε τη θυσία σε τρεις θεούς¹¹¹. Πράγματι είναι περίεργη επιλογή, ειδικά αφού ο Ηρακλής βρίσκεται στο ακρωτήριο Κήναιο, όπου προστάτης θεός είναι ο Δίας. Τουλάχιστον τη θυσία στον Ποσειδώνα την κατανοούμε πιο εύκολα, μιας και ο συγκεκριμένος είναι ο θεός της θάλασσας και πιθανόν ο Ηρακλής να ήθελε να τον κρατήσει ευχαριστημένο μιας και ο ίδιος τώρα βρίσκεται δίπλα στη θάλασσα (στο ακρωτήριο). Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη της March που εντοπίζει αναφορικά με αυτό τον προβληματισμό μια αντανάκλαση αθηναϊκής σύνθεσης του διθυράμβου, αφού ο Ποσειδώνας και η Αθηνά είναι θεότητες ιδιαίτερα σημαντικές για την Αθήνα¹¹².

Ιδιαίτερα εντυπωσιακά είναι τα επίθετα που χρησιμοποιούνται στους στίχους αυτούς, με τα οποία ο Βακχυλίδης χαρακτηρίζει τους θεούς και τα ζώα που θυσιάζονται. Ο Δίας χαρακτηρίζεται πλατυσύννεφος (στ 17-18 *εὐρυνεφεῖ Ζηνί*) προφανώς επειδή οι αρχαίοι πίστευαν ότι ανάμεσα στις άλλες ιδιότητές του ήταν και το να γεμίζει τον ουρανό με σύννεφα από όπου προερχόταν η βροχή. Η Αθηνά χαρακτηρίζεται παρθένα και με άγρια όψη ή εναλλακτικά με άγριο βλέμμα (στ. 20-21 *ὄβριμοδερκεῖ Ἀθάναι*). Το πρώτο επίθετο είναι αρκετά κοινό για τη συγκεκριμένη θεά, μιας και ποτέ δεν είχε σύντροφο ή εραστή, αν και μια φορά ο Ήφαιστος προσπάθησε να συνευρεθεί μαζί της χωρίς επιτυχία. Ωστόσο, από αυτή την παραλίγο συνεύρεση γεννήθηκε ο

¹⁰⁹ Έπειτα από διάφορα περιστατικά, ο Ηρακλής έκλεψε την Ιόλη και την έστειλε στο σπίτι του, ενώ παράλληλα λεηλάτησε την Οιχαλία και της έβαλε φωτιά.

¹¹⁰ Jebb (2010), σ. 371: το επικό έργο *Οιχαλίας ἄλωσις* που αποδίδεται στον Κρεώφυλο τον Σάμιο είναι μάλλον μια από τις πηγές του Βακχυλίδη.

¹¹¹ Maehler (2004), σ. 169.

¹¹² March (1987), σ. 65.

Εριχθόνιος, τον οποίο η Αθηνά μεγάλωσε κρυφά¹¹³. Με το προσωνύμιο «Παρθένος» (στ. 21 *παρθένωι*) λατρευόταν στον ναό του Παρθενώνα στην Αθήνα και στο ναό της Λίνδου στη Ρόδο. Το δεύτερο επίθετο το βρίσκουμε μόνο εδώ και παραπέμπει στους χαρακτηρισμούς της θεάς ως *γοργώπις* (Σοφ. Αίας στ. 450) ή *γλαυκώπις* (Οδ. ζ 13, Ιλ. Ζ 88). Ήταν συνηθισμένο οι ποιητές να χαρακτηρίζουν την Αθηνά με επίθετα που αφορούν τα μάτια της. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί που υποδηλώνουν τη λάμψη στα μάτια της τής ταιριάζουν ως θεά του πολέμου, καθώς επίσης υπενθυμίζουν το ότι είναι θεά του καιρού (πρβ. τη λάμψη της αστραπής)¹¹⁴. Συναντάμε δύο ακόμη επίθετα που εμφανίζονται στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία μία μόνο φορά, με τα οποία χαρακτηρίζεται ο Ποσειδώνας (στ. 19 *όρσιάλωι* και *δαμασίχθωνι*). Το δεύτερο υποδεικνύει την ικανότητα του Ποσειδώνα να δαμάζει τη γη με την τρίαινά του. Οι τούροι που δέχεται ως θυσία ο Δίας και ο Ποσειδώνας παρουσιάζονται να μουγκρίζουν με δύναμη (στ. 18 *βαρυσχέας*), ίσως για να ταιριάζουν με τη δυναμική φύση των ίδιων των θεών, ενώ το βόδι που θυσιάζεται στην Αθηνά είναι ψηλοκέρατο (στ. 22 *ύψικέραν*) πιθανόν ως ένδειξη ομορφιάς και άζευκτο (στ. 20 *άζυγα*), για να ταιριάζει με την ελεύθερη φύση της Αθηνάς. Παρά τη συσσώρευση επιθέτων για το χαρακτηρισμό όλων των παραπάνω, παρατηρούμε ότι η Δηϊάνειρα (στ. 24) δεν κοσμεύεται από κανένα επίθετο, ενώ μάλιστα η αντίζηλός της Ιόλη χαρακτηρίζεται λευκοχέρα (στ. 28 *λευκώλενον*), ένα επίθετο ενδεικτικό της ομορφιάς και της ευγενικής καταγωγής¹¹⁵. Ο Segal θεωρεί πως επιλογή αυτή πηγάζει από το γεγονός ότι η φήμη της Δηϊάνειρας είναι τόση που τα πολλά και φανταχτερά επίθετα θα ήταν γι' αυτή περιττά. Εκτός αυτού, τονίζεται η μοναχικότητά της¹¹⁶. Μια πιο απλουστευτική θεωρία σχετικά με τη χρήση ή όχι επιθέτων από τον Βακχυλίδη είναι πως επιλέγει κατά περίπτωση λέξεις που τον βολεύουν ώστε να φτιαχτεί σωστά το μέτρο.

Το ονοματικό σύνολο *ἄμαχος δαίμων* του στ. 23 μας προβληματίζει για το τι ακριβώς εννοεί. Στις άλλες περιπτώσεις που η λέξη δαίμων χρησιμοποιείται από τον Βακχυλίδη ή από τον Όμηρο δηλώνει την ανδρική θεότητα. Το ότι όμως εδώ είναι *ἄμαχος* (δηλαδή ακαταμάχητος, αυτός που δε μπορείς να του αντισταθείς) μας παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη γυναικεία θεότητα, τη Μοίρα¹¹⁷. Η Μοίρα, λοιπόν, έχει άσχημο σχέδιο για το μέλλον της

¹¹³ Grimal (1991), σσ. 45-46.

¹¹⁴ Jebb (2010), σ. 372.

¹¹⁵ Το επίθετο χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τόσο θεές, όσο και θνητές. Πρβ. στον Όμηρο *Ιλ. Ζ 371 Ανδρομάχην λευκώλενον, Οδ. χ 227 Έλένη λευκώλενον, Οδ. τ 60 δμωαί λευκώλενοι*. Αποτελεί δήλωση της ευγενικής καταγωγής, καθώς οι γυναίκες που κατάγονταν από αρχοντική γενιά είχαν τη δυνατότητα να μένουν μέσα στο σπίτι και δεν ήταν υποχρεωμένες να κάνουν εξωτερικές δουλειές ώστε να μαυρίζουν από τον ήλιο. Το λευκό χρώμα των γυναικών προβάλλεται συχνά σε αντίθεση με το πιο ηλιοκαμένο ανδρικό σώμα. (Irwin [1974], σσ. 112-114).

¹¹⁶ Maehler (2004), σ. 170.

¹¹⁷ Jebb (2010), σ. 372 και Maehler (2004), σ. 170.

Δηιάνειρας, αφού υφαίνει γι' αυτή *πολύδακρυν μῆτιν ἐπίφρονα* (στ. 24-25). Ο Maehler ευλόγως κατατάσσει στα προληπτικά επίθετα τη λέξη *πολύδακρυν*, καθώς μας φανερώνει τη συνέχεια αυτού του δόλου: εν αγνοία της η Δηιάνειρα θα προκαλέσει μελλοντικά στον ίδιο της τον εαυτό πολλά δάκρυα. Αντίστοιχα, προληπτικό θεωρεί το επίθετο *ταλαπενθέα* δυο στίχους πιο μετά¹¹⁸. Πράγματι, η είδηση που μαθαίνει η Δηιάνειρα για τον ερχομό της Ιόλης της φέρνει βαρύ πένθος και στενοχώρια, αλλά προμηνύει την ακόμη μεγαλύτερη στενοχώρια που θα ακολουθήσει όταν η ίδια θα γίνει η αιτία του χαμού του άντρα που τόσο αγαπά.

Ο Ηρακλής στέλνει την Ιόλη στο σπίτι του για να γίνει γυναίκα του. Το σπίτι του είναι πλούσιο (στ. 29 *λιπαρόν*), σε αντίθεση με το σπίτι της Ιόλης που τώρα πια έχει γίνει στάχτη. Ο μεγάλος ήρωας στο στ. 15 χαρακτηρίστηκε γιος του Αμφιτρώνα, ενώ στο στ. 29 ονομάζεται γιος του Δία. Ο Βακχυλίδης προσδίδει έτσι ποικιλία στο ύφος του εκμεταλλευόμενος τη διπλή παράδοση όσον αφορά τον πατέρα του Ηρακλή¹¹⁹. Ενδιαφέρουσα επίσης είναι η αντιπαράθεση ανάμεσα στα επίθετα που χαρακτηρίζουν την Ιόλη και τον Ηρακλή (στ. 27 *λευκόλενον* και στ. 28 *ἀταρβομάχας* αντίστοιχα), τα οποία μάλιστα τίθενται στο τέλος δύο διαδοχικών στίχων δηλώνοντας ότι ο ανίκητος στη μάχη Ηρακλής τελικά νικήθηκε από την ομορφιά μιας γυναίκας¹²⁰.

Μόνο και μόνο στο άκουσμα του επικείμενου ερχομού της Ιόλης η Δηιάνειρα βάζει σε εφαρμογή το σχέδιό της. Ωστόσο, μόνο η ιδέα είναι δική της, κατά τα άλλα η στάση της είναι αρκετά παθητική, αφού όπως προαναφέρθηκε όλα ήταν προαποφασισμένα από τη Μοίρα. Ο παθητικός της ρόλος αποδεικνύεται και από τα ρήματα *πύθετο* και *δέξατο*. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι οι προθέσεις της ήταν ουσιαστικά ευγενείς και αυτοί που έπαιξαν τον πιο καθοριστικό ρόλο στην κατάληξη της υπόθεσης ήταν πρώτα απ' όλα η Μοίρα κι έπειτα ο Νέσσος. Ο φθόνος και η ζήλια που την έχει καταβάλει είναι μια δύναμη μέσα στην ίδια τη Δηιάνειρα, την οποία η Μοίρα απλώς χρησιμοποιεί για να εκτελέσει τα δικά της σχέδια.

¹¹⁸ Maehler (2004), σ. 170.

¹¹⁹ βλ. Hornblower, Spawforth, Eidinow (2012). (eds), σ. 663 και Grimal (1991) σσ. 248-249: Ο Ηρακλής μοιραζόταν τόσο χαρακτηριστικά ενός ήρωα, όσο και χαρακτηριστικά ενός θεού. Ως ήρωας ήταν βέβαια θνητός και γεννήθηκε από μια θνητή μητέρα κι έναν θεό, συγκεκριμένα από την Αλκμήνη και τον Δία. Ο Αμφιτρώνας, ο νόμιμος σύζυγος της Αλκμήνης, ήταν ο πατέρας του Ιφικλή, του δίδυμου αδερφού του Ηρακλή. Ο Δίας εκμεταλλεύτηκε κάποτε την απουσία του Αμφιτρώνα σε μια εκστρατεία και εξαπάτησε την Αλκμήνη μεταμορφωμένος στο σύζυγό της για να πλαγιάσει μαζί της. Από τη συνεύρεσή τους η Αλκμήνη συνέλαβε τον Ηρακλή. Όταν γύρισε το επόμενο πρωί ο Αμφιτρώνας, συνέλαβε μαζί του τον Ιφικλή. Έπειτα από μεσολάβηση του θεού, ο Αμφιτρώνας δέχτηκε να μεγαλώσει και τον Ηρακλή σα δικό του παιδί.

¹²⁰ Maehler (2004), σ. 171.

Η ωδή τελειώνει με πολύ έξυπνο -αν και λίγο απότομο- τρόπο, κάνοντας αναφορά στο *δαιμόνιον τέρας* (στ. 35) που δέχτηκε η Δηιάνειρα από τον Νέσσο. Η λέξη *δαιμόνιον* δεν έχει απαραίτητα αρνητική σημασία στην αρχαιότητα, αφού ο δαίμων, σε αντίθεση με σήμερα, δήλωνε ουδέτερα τον θεό, καλό ή κακό. Εδώ υποδηλώνει κάτι που στέλνεται από τους θεούς ή από τη μοίρα. Συμπληρωματικά, η λέξη *τέρας* ήδη από τον Όμηρο δεν έχει τη σημασία με την οποία χρησιμοποιείται σήμερα, αλλά δηλώνει τον κακό οιωνό ή απλώς το σημάδι που στέλνεται από τους θεούς¹²¹. Το γεγονός ότι ο Βακχυλίδης επιλέγει, λοιπόν, να χρησιμοποιήσει ως επιθετικό του προσδιορισμό το επίθετο *δαιμόνιον* θα μπορούσε να θεωρηθεί πλεονασμός. Από την άλλη πλευρά, βέβαια, εξυπηρετεί τις ανάγκες του μέτρου και δίνει έμφαση στο ότι το δώρο, αν και θεόσταλτο, έφερε τελικά την καταστροφή. Αναφορικά με τον πλεονασμό αυτό, αρκετά κοντά βρίσκεται και η άποψη του Platter, ο οποίος παρατηρεί πως με το επίθετο *δαιμόνιον* «ο Βακχυλίδης δίνει έμφαση στο αόρατο χέρι της μοίρας στις ζωές του Ηρακλή και της Δηιάνειρας, περιγράφοντας έτσι την υπεράνθρωπη προέλευση του οιωνού¹²²».

Πράγματι, στη Δηιάνειρα το δώρο του Νέσσου φαίνεται θεόσταλτο, αφού προσδοκούσε ότι αυτό θα επανέφερε στην αγκαλιά της τον Ηρακλή. Μάλιστα, αυτή η αισιόδοξη στάση της φανερώνεται και από το χαρακτηρισμό του ποταμού Λυκόρμα, όπου δέχεται το δώρο του Νέσσου, ως *ρόδόεντα*, δηλαδή ενδεδυμένο με τριαντάφυλλα (Jebb 373), στοιχείο που προσδίδει μια ρομαντική διάθεση και ίσως την ερωτική προσμονή. Στην παραγματικότητα, όμως, είναι μια προσφορά που δε θα έχει αίσιο τέλος, αφού προέρχεται τελικά από τον "*ἄμαχον δαίμονα*" (βλ. στ. 23)¹²³, εξαπατώντας ακόμα και την ίδια την Δηιάνειρα. Όσον αφορά το δώρο αυτό, δε μας δίνονται πολλές πληροφορίες, παρά μόνο υπαινίσσεται ο ποιητής τη γνωστή ιστορία με τον δηλητηριασμένο χιτώνα στο στ. 32 (*δνόφρον κάλυμμα*). Ο Pearcy δε θεωρεί καθόλου απότομο το κλείσιμο της ωδής, αλλά αντίθετα το χαρακτηρίζει γεμάτο δύναμη, εστιάζοντας κυρίως στο στ. 30 που του θυμίζει το θρήνο στην τραγωδία¹²⁴. Σχετικά με το απότομο τέλος, ο Platter παρατηρεί πως το ποίημα τελειώνει με την αναφορά στο δώρο του Νέσσου, γιατί αυτό το γεγονός αποτελεί τελικά το χρονικό σημείο της καταστροφής της Δηιάνειρας. Έτσι, αυτή η καθυστερημένη διαπίστωση

¹²¹ πρβ. *Ιλ.* Δ 76, Λ 11, Μ 209, *Οδ.* μ 394.

¹²² Platter (1994), σ. 344.

¹²³ Maehler (2004), σ. 172.

¹²⁴ Pearcy (1976), σσ. 92-93.

του κοινού παραλληλίζεται με την καθυστερημένη διαπίστωση της ίδιας τους της μοίρας από τους συμμετέχοντες στα γεγονότα¹²⁵.

3.2.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 16

Είναι πολύ πιθανό η ωδή αυτή να συνετέθη ώστε να τονιστεί για ακόμη μια φορά η καθοριστική παρέμβαση της Μοίρας στις ζωές των ανθρώπων. Φαίνεται πως η Μοίρα προαποφασίζει τα πάντα για τους ανθρώπους και αυτοί ενεργούν αγνοώντας τα σχέδιά της μέχρι αυτά να εμφανιστούν απροσδόκητα μπροστά τους. Αυτό ακριβώς συνέβη στην περίπτωση του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας. Ο Ηρακλής αγνοώντας το τραγικό τέλος που τον περίμενε, αμέριμνος συνέχιζε να επιτελεί άθλους, να καταστρέφει πόλεις και να κατακτά γυναίκες, όπως την Ιόλη που μάλιστα θέλησε να την στείλει στο σπίτι του για να γίνει σύζυγός του. Η Δηϊάνειρα από την άλλη πλευρά, τυφλωμένη από τον έρωτά της για τον Ηρακλή προσπαθεί να τον κερδίσει με ένα φίλτρο αγάπης, αγνοώντας επίσης τα άσχημα σχέδια που είχε η Μοίρα γι' αυτή. Όταν έπαιρνε το φίλτρο «αγάπης» από τον Νέσσο πλάι στον Λυκόρμα, επ' ουδενί δεν μπορούσε να διανοηθεί πως η ίδια θα γινόταν τελικά η αιτία -η καλύτερα η ευκαιρία της Μοίρας- να πεθάνει ο άντρας που τόσο πολύ αγαπούσε.

Ο Platter έχει κάνει την ενδιαφέρουσα παρατήρηση πως ο Ηρακλής στον Βακχυλίδη εμφανίζεται περισσότερο ως μια μορφή του ανθρώπινου περιορισμού παρά ως μορφή των ανθρώπινων κατορθωμάτων όπως σε άλλους συγγραφείς. Συγκεκριμένα, επισημαίνει πως μόνο στην ωδή 13 του ποιητή ο Ηρακλής παρουσιάζεται θετικά ως ιδρυτής των αγώνων στη Νεμέα και γενικά ως εκπολιτιστής, ενώ τόσο η 5η επινίκια ωδή του, όσο και ο διθύραμβος που μελετάμε παρουσιάζουν τον Ηρακλή από την τραγική πλευρά της μοίρας του. Θεωρεί πως η ωδή 16 αποτελεί τη συνέχεια του τραγικού πορτραίτου του Ηρακλή και της τύφλωσης της Δηϊάνειρας. Έτσι, ενώ η ωδή 5 υπογραμμίζει την επίμονη τύφλωση, η ωδή 16 επανορθώνει αυτή την παρουσίαση του Ηρακλή, αφού μαθαίνουμε πως ακόμη και κάποιος ιδιαίτερα διορατικός δεν μπορεί να αντιμετωπίσει την απρόσωπη μοίρα¹²⁶.

Θα μπορούσαμε, τέλος, να υποθέσουμε πως η σύνθεση αυτής της ωδής υποδεικνύει την επιρροή που έχει δεχτεί ο Βακχυλίδης από την τραγική ποίηση, η οποία βρίσκεται στο απόγειό της την εποχή που ο ίδιος γράφει. Η άποψη αυτή ενισχύεται αν παρατηρήσουμε τις εκπληκτικές ομοιότητες ανάμεσα στην ωδή και

¹²⁵ Platter (1994), σ. 347.

¹²⁶ Platter (1994), σσ. 339-345.

στην τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιαι*. Το ερώτημα αν ο Βακχυλίδης έχει επηρεαστεί για τη σύνθεσή του αυτή από τον Σοφοκλή ή το αντίστροφο έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές. Θα συμφωνήσω τελικά με την άποψη της March πως η ωδή του Βακχυλίδη στηρίχθηκε στο έργο *Τραχίνιαι*, μιας και όπως σωστά επισημαίνει η ίδια «το ποίημα του Βακχυλίδη είναι τόσο πολύ υπαινικτικό που θα ήταν αρκετά δυσνόητο χωρίς την πρότερη γνώση της ιστορίας του Σοφοκλή»¹²⁷.

3.3.1. ΗΙΘΕΟΙ Ή ΘΗΣΕΥΣ <ΚΗΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ>

Μια ακόμη ωδή που φέρει διπλό τίτλο. Όπως γίνεται αντιληπτό, πραγματεύεται την ιστορία του Θησέα με το Μινώταυρο. Ο πρώτος τίτλος υποδηλώνει τους δεκατέσσερις Αθηναίους νέους (εφτά αγοόρια και εφτά κορίτσια) που έστειλαν σύμφωνα με το μύθο οι Αθηναίοι στην Κρήτη ως περιοδικό φόρο και επρόκειτο να χρησιμεύσουν ως βορά του Μινώταυρου που ζούσε στο Λαβύρινθο. Ο δεύτερος τίτλος μας προϊδεάζει πως θα ακούσουμε την ιστορία του Θησέα που βρέθηκε στην Κρήτη για να σκοτώσει αυτό το μυθικό τέρας. Ο Θησέας ήταν τότε βασιλιάς της Αθήνας και αποφάσισε να δώσει τέλος στην παραπάνω βάνουση επιβολή του βασιλιά της Κρήτης Μίνωα. Πήρε, λοιπόν, τη θέση του ενός από τους επτά νέους και μόλις έφτασε στην Κρήτη συνάντησε και ερωτεύτηκε την Αριάδνη, την κόρη του Μίνωα. Αυτή τον βοήθησε να βγει από το λαβύρινθο μόλις θα σκότωνε το Μινώταυρο, δίνοντάς του ένα κουβάρι (το γνωστό Μίτο της Αριάδνης) που θα του έδειχνε το δρόμο της επιστροφής. Η ιστορία αυτή συμπεριλαμβανόταν, σύμφωνα με τη σύνοψη του Πρόκλου, στα Κύπρια έπη. Αυτό είναι το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται και η ωδή του Βακχυλίδη, η οποία κατά κύριο λόγο αποτελεί εφεύρεση του ίδιου.

Ο Maehler βασιζόμενος σε έργα τέχνης (κυρίως αγγεία) θεωρεί πως η ωδή αυτή μπορεί να χρονολογηθεί με κάποια ακρίβεια. Υποστηρίζοντας ότι οι δημιουργοί αγγείων κατά κανόνα δε δημιουργούν από μόνοι τους καινούριες εκδοχές των μύθων, αλλά απλώς ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις των πελατών τους κατά τον 6ο και 5ο αι. π.Χ., θεωρεί πως η πιο πρώιμη αναπαράσταση της εκδοχής που παραδίδει ο Βακχυλίδης εντοπίζεται σε ένα αγγείο του αγγειοπλάστη Ευφρόνιου που χρονολογείται ανάμεσα στον 500 με 490 π.Χ. Άρα, η ωδή αυτή είναι η πιο πρώιμη

¹²⁷ March (1987), σσ. 62-63.

μέχρι τώρα σωζόμενη ωδή του ποιητή¹²⁸. Ο περιηγητής Παυσανίας (110-180 μ.Χ.) περιγράφει μάλιστα μια τοιχογραφία του Μίνωα στο ναό του Θησέα στην Αθήνα, η οποία, αν και όχι τόσο ευδιάκριτη στα χρόνια του, αναπαριστούσε την εκδοχή της ιστορίας όπως περιγράφηκε από τον Βακχυλίδη. Σύμφωνα με την εκτίμησή του, η σύνθεσή της έγινε πάνω από εξακόσια χρόνια πριν από τη στιγμή που ο ίδιος την αντίκρυσε¹²⁹. Είναι, λοιπόν, πιθανό η τοιχογραφία αυτή να αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης του Βακχυλίδη. Ο Segal αλλά και οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν πως η ωδή συνετέθη τη δεκαετία του 470 π.Χ., καθώς η αναμέτρηση του Θησέα με τον Μίνωα αποτελεί απήχηση του ιστορικοπολιτικού κλίματος που επικράτησε μετά τη νίκη των Ελλήνων επί των Περσών και τη δημιουργία της συμμαχίας της Δήλου¹³⁰.

Το ποίημα αυτό έχει μια αξιοσημείωτη ιδιαιτερότητα. Οι τρεις τελευταίοι στίχοι του μας ειδοποιούν για το ότι αυτό παραστάθηκε στη Δήλο (γεγονός που όπως τονίστηκε πιο πάνω οδήγησε μερικούς σχολιαστές να το θεωρήσουν παιάνα), αλλά τα μέλη του Χορού που το παρουσίασαν κατάγονταν από την Κέα. Ωστόσο, ο Fearn διακρίνει σε αυτό μια έντονα Αθηναϊκή μυθολογική και ιδεολογική επιρροή, για την οποία θα γίνει ιδιαίτερη μνεία πιο κάτω, μετά την ολοκλήρωση της ερμηνευτικής προσέγγισης της ωδής.

Ας δούμε τώρα τα καινούρια στοιχεία που εισάγει ο Βακχυλίδης στην ιστορία. Το ποίημα μπορεί να ξεκινά απότομα, αλλά η ιστορία του είναι πολύ ολοκληρωμένη. Η ωδή ξεκινά *in medias res* στο σημείο που οι νέοι έχουν επιβιβαστεί σε πλοίο και κατευθύνονται στην Κρήτη. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στο πλοίο βρίσκεται και ο Μίνωας, ο οποίος παρουσιάζεται ως ασυγκράτητος, καθώς δε μπορεί να συγκρατήσει τον πόθο του για την Ερίβωια, μια από τις επιβαίνουσες κοπέλες, και απλώνει τα χέρια του πάνω της. Η κοπέλα αντιδρά και ζητά βοήθεια. Τότε ο Θησέας επιπλήττει θαρραλέα τον Μίνωα και δε διστάζει να δηλώσει ότι είναι πρόθυμος ακόμη και να τον πολεμήσει αν ο Μίνωας ενοχλήσει πάλι κάποιον από τους νέους. Ο βασιλιάς της Κρήτης, θυμωμένος από την τόση τόλμη του νεαρού, ζητά από τον Δία να στείλει ως σημάδι έγκρισης των πράξεών του έναν κεραυνό και στη συνέχεια προκαλεί το Θησέα να βουτήξει στη θάλασσα και να του φέρει από τα βάθη της ένα χρυσό δαχτυλίδι. Η έγκριση από το Δία έρχεται αμέσως και ο νεαρός δε διστάζει διόλου και πηδάει αμέσως από το πλοίο προκαλώντας το θαυμασμό του Μίνωα και

¹²⁸ Maehler (2004), σσ. 173-175.

¹²⁹ Παυσανίας *Ελλάδος περιηγησις* 1.17.2-3.

¹³⁰ βλ. Αθανασάκη (2009) σ. 293 υποσ. 65, Fearn (2007), σ. 252 και Calame (2009), σ. 171.

το φόβο και την αγωνία των συμπατριωτών του. Σαν από μηχανής θεός έρχονται κάποια δελφίνια που μεταφέρουν το Θησέα στο υποθαλάσσιο παλάτι του Ποσειδώνα. Εκεί η Αμφιτρίτη του χαρίζει ένα πανωφόρι κι ένα στεφάνι, δώρα της Αφροδίτης για το γάμο της, κι επιστρέφει στο πλοίο προς έπληξη όλων. Η επιστροφή του ξεσηκώνει φωνές χαράς από πλευράς των κοριτσιών, ενώ τα αγόρια τραγουδούν έναν παιάνα.

Το ποίημα ανοίγει με χαρακτηρισμό του πλοίου που μεταφέρει τους δεκατέσσερις νέους. Μαθαίνουμε πως η πλώρη του είναι κυανή, χρώμα που μπορεί στις μέρες μας να δηλώνει το γαλάζιο, ωστόσο στην αρχαιότητα δήλωνε ένα σκούρο χρώμα, πιθανόν μπλε¹³¹. Το επίθετο αυτό δημιουργεί ωραία αντίθεση με τη φράση *τηλαυγεί φάρεϊ* του στίχου 5: η πλώρη του πλοίου είναι σκούρα, ενώ το πανί του αστράφτει από μακριά, μάλλον επειδή είναι υπερβολικά λευκό. Το σημείο αυτό μας καλεί επίσης να θυμηθούμε τον αττικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίο ο Θησέας ξεκίνησε το ταξίδι του για την Κρήτη με μύρο πανί, το οποίο θα αντικαθιστούσε κατόπιν επιθυμία του πατέρα του Αιγέα με ένα λευκό σε περίπτωση που όλα πήγαιναν κατ' ευχήν. Το πλοίο μεταφέρει τον Θησέα και τους *κούρους Ίωνων*. Οι Αθηναίοι πάντα θεωρούσαν τους εαυτούς τους Ίωνες, μέχρι που ο Θησέας σημείωσε το όριο από τη στιγμή που προσαρτήθηκαν στην Αθήνα τα Μέγαρα, με μία στήλη στον Ισθμό που όριζε την περιοχή στην ανατολική της πλευρά ως Ιωνία¹³². Βέβαια, ο χαρακτηρισμός των επιβαινόντων νέων όχι ως Αθηναίων αλλά ως Ιώνων, υποδεικνύει την επιθυμία της Αθήνας να δώσει έμφαση στη υποτιθέμενη αποικιακή σχέση της με τις Ιωνικές πόλεις της Ανατολής¹³³. Το πλοίο βρίσκεται τώρα στο Κρητικό πέλαγος και καταλαβαίνουμε πως κινείται προς την Κρήτη από το γεγονός ότι φυσά βοριάς, σταλμένος μάλιστα ως βοήθεια από τη θεά Αθηνά.

Όσον αφορά το χαρακτηρισμό της θεάς Αθηνάς, υπάρχει ένα μικρό κενό στον πάπυρο, το οποίο συμπληρώνεται διαφορετικά από τους μελετητές (π[ε]λεμαίγιδος ή π[ο]λεμαίγιδος). Ο Maehler θεωρεί πως το πρώτο συνθετικό της λέξης προέρχεται από το ρήμα *πελεμίζω=σειώ*, γι' αυτό και μεταφράζει το ονοματικό σύνολο *π[ε]λεμαίγιδος Αθάνας* ως "η Αθηνά που σειεί την αιγίδα της"¹³⁴. Ο Jebb επιλέγει την δεύτερη συμπλήρωση και μεταφράζει το ονοματικό σύνολο *π[ο]λεμαίγιδος Αθάνας*

¹³¹ πρβ. τις αναφορές του Ομήρου στο Υ 224 «*ἵππῳ κυανοχαίτη*», Ψ 188 «*κυάνεον νέφος*», Ω 94 «*κυάνεον, τοῦ δ' οὐ τι μελάντερον ἔπλετο ἔσθος*».

¹³² Jebb (2010), σ. 374.

¹³³ Turner (2015), σ. 83.

¹³⁴ Maehler (2004), σ. 178.

ως "η Αθηνά με την πολεμοχαρή αιγίδα". Παρ' ότι χαρακτηρίζει ιδιοφυή εικασία την επιλογή π[ε]λεμιαίγιδος για να δηλωθεί η ασπίδα που σείεται, αμέσως μετά την απορρίπτει καθώς υποστηρίζει πως η αιγίδα της Αθηνάς δεν παρουσιάζεται ποτέ να σείεται σαν ασπίδα. Αντίθετα, μας πληροφορεί πως η αιγίδα της απεικονίζεται ως μια κοντή μπέρτα ή μανδύας, με το κεφάλι της Μέδουσας πάνω της και φιδίσια κρεμάσματα, τα οποία μπορεί να απλώσει στον αέρα σαν ιστίο¹³⁵. Όπως και να έχει το πράγμα, η Αθηνά βοηθάει τον Θησέα και τους προστατευομένους του στέλλοντας ούριο άνεμο που σπρώχνει ήπια το πλοίο προς την Κρήτη.

Οι στίχοι 8-10 είναι κρίσιμοι, γιατί ενεργοποιούν μια σειρά ενεργειών που θα μας απασχολήσουν σε όλο το υπόλοιπο ποίημα. Στο στίχο 8 αρχίζει η δράση, καθώς πληροφορούμαστε πως ο Μίνωας δε μπορεί να αντισταθεί στα δώρα της Αφροδίτης¹³⁶. Με αυτή την αναφορά καθώς και με το ρήμα *κνίσεν* που αποπνέει γενικά μια ερωτική διάθεση¹³⁷ υποψιαζόμαστε πως ο Μίνωας λαχτάρησε ερωτικά μια κοπέλα. Η επιβεβαίωση έρχεται αμέσως και μαθαίνουμε πως η κοπέλα αυτή είναι η Ερίβωια, μια από τις επιβαίνουσες νεαρές. Όσον αφορά τα δώρα της Αφροδίτης, δηλαδή την ομορφιά της κοπέλας, ίσως θα ήταν προτιμότερο να δεχτούμε το χαρακτηρισμό *αίνα* που πρότεινε ο Jebb, καθώς στην περίπτωση της Ερίβωιας δεν είναι ιερά (*άγνά*), αλλά φοβερά και λυπηρά, αφού θα δεχτεί παρά τη θέλησή της ερωτικό κάλεσμα από τον Μίνωα. Ο Gerber, αντίθετα, θεωρεί πως το επίθετο *άγνά* είναι τουλάχιστον πιθανό στο σημείο αυτό, αν όχι προτιμητέο. Στηρίζει την άποψή του στα παπυρικά ευρήματα, όπου το γράμμα Γ συμπληρώνει καλύτερα το κενό στον πάπυρο απ' ότι το Ι. Επίσης, παραθέτει εδάφια άλλων δημιουργών που αντικρούουν την ακαταλληλότητα της λέξης στα συμφραζόμενα όπως πρότεινε ο Jebb καταλήγοντας στο ότι το επίθετο *άγνός* δηλώνει τόσο τη θρησκευτική ευλάβεια όσο και την απουσία κάθε ελαττώματος¹³⁸.

¹³⁵ Jebb (2010), σσ. 374-375.

¹³⁶ Το όνομα της Αφροδίτης δε δηλώνεται ξεκάθαρα, αλλά υπονοείται από την αναφορά *θεᾶς Κύπριδος*, καθώς ο μύθος έλεγε πως η Αφροδίτη αναδύθηκε μέσα από τη θάλασσα στην Κύπρο.

¹³⁷ πρβ. Πίνδ. 10.60, Ηρόδ. 6.62, Ευρ. 5. 68. Η Clark αναφέρει πως το ρήμα *κνίζω* μπορεί να εμφανίζεται με θετικά συμφραζόμενα, αλλά πιο συχνά με αρνητικά. Γενικά χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη λαγνεία του σώματος. Στο ποίημα αυτό ο Μίνωας εκφράζει τη λαγνεία του με το να αγγίζει τα μάγουλα της Ερίβωιας (Clark [2003], σ. 132).

¹³⁸ Gerber (1965). Βλ. επίσης Brown (1991), σσ. 328-330: Ο προβληματισμός αυτός απασχόλησε ιδιαίτερα τον Brown, ο οποίος επιχειρηματολογεί υπέρ και των δύο επιθέτων. Από τη μία τονίζει πως το επίθετο *άγνός* δεν υποδηλώνει απλώς την αγνότητα και την καθαρότητα, αλλά επειδή σχετίζεται ετυμολογικά με το ρήμα *ἄζομαι* που φανερώνει την ύπαρξη σεβασμού ή ευλάβειας, μας παραπέμπει στο γεγονός πως στη θεά αξίζει σεβασμός. Επίσης, το επίθετο μπορεί να δηλώνει και την ύπαρξη φόβου, σημασία με την οποία θα μπορούσε να υπάρχει στη συγκεκριμένη ωδή. Βέβαια, συνεχίζει ο ίδιος, αφού το επίθετο *αίνας* εκφράζει το ίδιο νόημα πιο ξεκάθαρα, δε θα χρειαζόταν να δεχτούμε το

Το ερωτικό κάλεσμα του Μίνωα είναι το άγγιγμα στα λευκά μάγουλα της κοπέλας. Τα μάγουλά της είναι λευκά ως ένδειξη της ομορφιάς της. Γενικά, το λευκό χρώμα στις γυναίκες παραπέμπει στην ομορφιά ή στην ευγενική καταγωγή, όπως ακριβώς στο προηγούμενο ποίημα στο στ. 28 το επίθετο *λευκώλενον* δήλωνε κάτι αντίστοιχο. Ωστόσο, το λευκό χρώμα της επιδερμίδας των γυναικών δε δηλώνει απλώς τη νεότητα και την ομορφιά, αλλά και την ανικανότητα και την ευπάθεια¹³⁹. Τα δώρα της Αφροδίτης επηρεάζουν τον Μίνωα και του προκαλούν μια εσωτερική πάλη, γι' αυτό και προβαίνει σε μια συμπεριφορά που ξέρει ότι είναι ακατάλληλη¹⁴⁰. Ο Θησέας μάλιστα φαίνεται να αναγνωρίζει αυτή την αλλαγή στη συμπεριφορά του όταν στο στ. 21 του τονίζει ότι δεν έχει πια (*οὐκέτι*) ενάρετη ψυχή. Ο Stern, σε αντίθεση με τους περισσότερους μελετητές της ωδής, έχει θεωρήσει εντελώς ανούσια την κίνηση αυτή του Μίνωα, το άγγιγμα του οποίου δεν υποδηλώνει ουσιαστικά κάποια προσπάθεια εκ μέρους του να βιάσει την κοπέλα, και έχει υποστηρίξει πως οι μελετητές που επιλέγουν να δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτή την πράξη προφανώς επηρεάστηκαν από την υπερβολική αντίδραση τόσο του Θησέα όσο και της Ερίβοιας. Έτσι, καταλήγει, οι αντιδράσεις των δύο ηρώων εμφανίζονται ως σκόπιμα διογκωμένες, καθώς στη συνέχεια ο Θησέας και ο Μίνωας φαίνεται να συναγωνίζονται όχι τόσο αναφορικά με την καταγωγή τους, αλλά σχετικά με την ικανότητά τους να συσσωρεύσουν κολακευτικά επίθετα στον εαυτό τους. Βρήκαν, λοιπόν, μια μικροσκοπική δικαιολογία για να διασταυρώσουν τα ξίφη τους συμπεριφερόμενοι με ανδρεία¹⁴¹.

Η Ερίβοια αντιδρά έντονα στο άγγιγμα του Μίνωα και βάζει αμέσως τις φωνές καλώντας σε βοήθεια τον Θησέα. Το όνομά της που δηλώνει αυτήν που φωνάζει από μακριά δημιουργεί ένα ωραίο λογοπαίγνιο με το ρήμα *βόασε* του στ.

άγνος που χρειάζεται ιδιαίτερη αιτιολόγηση με συγκεκριμένα εδάφια από άλλους ποιητές. Ωστόσο, δε μπορεί να παραβλέψει και το γεγονός πως το επίθετο *αίνος* χρησιμοποιείται πιο τακτικά, ενώ παράλληλα το επίθετο *δεινός* που χρησιμοποιείται ως συνώνυμο αυτού χαρακτηρίζει συχνά την Αφροδίτη.

¹³⁹ βλ. Irwin (1974), σσ. 111-121.

¹⁴⁰ Brown (1991), σ. 330.

¹⁴¹ Stern (1967), σσ. 43-44. Ο Stern σε όλο το άρθρο του υποστηρίζει με συνέπεια και σθένος την άποψη ότι η αντίδραση του Θησέα και της Ερίβοιας είναι υπερβολική, άποψη που στηρίζει στην αντίθεση που εντοπίζεται στη γλώσσα ανάμεσα στα δύο μέρη στα οποία θεωρεί πως χωρίζεται το ποίημα: στο πρώτο μέρος (από την αρχή μέχρι την κατάδυση του Θησέα στο παλάτι της μητριάς του) χαρακτηρίζει τη γλώσσα πομπώδη, ανδροπρεπή και υπερβολικά ηρωική, ενώ στο δεύτερο (τα γεγονότα στο παλάτι και η επάνοδος στο πλοίο) χαρακτηρίζει τη γλώσσα ελκυστική, θηλυκή και λυρική. Επίσης, θεωρεί πως ο Βακχυλίδης συχνά ανακαλεί στα ποιήματά του ομηρική γλώσσα και ομηρικά μοτίβα, άρα η υπερβολική αντίδραση των ηρώων είναι μια τέτοια ομηρική επιρροή.

14¹⁴². Για άλλη μια φορά δε δηλώνεται ξεκάθαρα από την αρχή το όνομα του βασικού ήρωα της ιστορίας, του Θησέα, όπως ακριβώς στην προηγούμενη ωδή ο Ηρακλής χαρακτηρίστηκε γιος του Αμφιτρύωνα ή του Δία για να δοθεί ποικιλία στο λόγο και γενικά για να μη γίνεται συνεχώς επανάληψη του ονόματος. Ο Βακχυλίδης υπαινίσσεται εδώ ότι η Ερίβοια φωνάζει για βοήθεια τον Θησέα μέσω της αναφοράς στον Πανδίονα, τον παππού του από την πλευρά του πατέρα του, του Αιγέα¹⁴³. Σχετικά με το χαρακτηρισμό του Θησέα ως *χαλκοθώρακα* ο Jebb μας υπενθυμίζει ότι ο Μίνωας είχε θέσει ως όρο στην Αθήνα οι νεαροί να επιβιβαστούν στο πλοίο χωρίς όπλα, οπότε εδώ θεωρεί ότι ο Βακχυλίδης απλώς αγνοεί αυτή τη λεπτομέρεια. Ωστόσο, το επίθετο δε δηλώνει απαραίτητα ότι ο Θησέας επιβαίνει φορώντας πράγματι το θώρακά του και κρατώντας όπλα. Το επίθετο εξυπηρετεί απλώς την ποιητική συμμετρία και προσδίδει στο Θησέα ένα ηρωικό ανάστημα, όμοιο με αυτό του αντιπάλου του Μίνωα¹⁴⁴. Παρόμοια άποψη έχει και ο Pieper, ο οποίος θεωρεί απίθανο το να μη γνώριζε ο Βακχυλίδης την παράδοση να μην είναι οπλισμένοι πάνω στο πλοίο οι φόρου υποτελείς. Διευκρινίζει πως ο ποιητής με το επίθετο αυτό στοχεύει να ισορροπήσει τα συγκεκριμένα γνωρίσματα των δύο ηρώων (Μίνωα-Θησέα). Πάντως, καταλήγει πως το επίθετο αποδίδει στο Θησέα το ρόλο του προστάτη των Αθηναίων νέων¹⁴⁵.

Η μη λεκτική αντίδραση του Θησέα στην πράξη του Μίνωα είναι έντονη· τα μάτια του στριφογυρίζουν και είναι μαύρα¹⁴⁶, μια ιδιαίτερα δηλωτική περιγραφή της οργής και της αγανάκτησής του¹⁴⁷. Η καρδιά του πληγώνεται από τεράστιο πόνο. Σύμφωνα με την Clark, ο συνδυασμός του κοιτάγματος κάτω από τα φρύδια (στ. 17 *ὕπ' ὀφρύων*), ο στροβιλισμός των ματιών (στ. 18 *δίνασεν ὄμμα*) και το μαύρο χρώμα (στ. 17 *μέλαν*) αποτελεί ένα συνδυασμό απειλητικών εκφράσεων του προσώπου που μας προετοιμάζει για τη βίαιη αντίδραση του Θησέα. Η έκφραση του Θησέα πέραν του ότι υποδηλώνει τη συναισθηματική του αντίδραση, αποτελεί παράλληλα μια αυστηρή επίπληξη του Μίνωα που παραβιάζει τα πρότυπα συμπεριφοράς, αλλά και

¹⁴² Maehler (2004), σ. 179.

¹⁴³ βλ. Grimal (1991), σσ. 287-288: Για την καταγωγή του Θησέα, όπως τονίστηκε και πιο πάνω για τον Ηρακλή, υπάρχουν δύο μυθικές παραδόσεις, η ανθρώπινη και η θεϊκή. Η ανθρώπινη καταγωγή του πηγάζει από το ότι θεωρείται γιος του Αιγέα, ενώ η θεϊκή από το θεό Ποσειδώνα.

¹⁴⁴ Jebb (2010), σ. 376 και Maehler (2004), σ. 179.

¹⁴⁵ Pieper (1972), σ. 396.

¹⁴⁶ Δε θα μπορούσαμε να αγνοήσουμε την ωραία αντίθεση αλλά και τη σχέση του μαύρου χρώματος των ματιών του Θησέα με το λευκό χρώμα στα μάγουλα της Ερίβοιας του στ. 13. Το λευκό χρώμα της κοπέλας που έγινε η αφορμή για την ερωτική έκφραση του Μίνωα προς αυτήν επιφέρει το μάλυγμα στα μάτια του Θησέα!

¹⁴⁷ βλ. Irwin (1974), σσ. 135-155 όπου αναλύεται η σκοτεινότητα σε σχέση με τα συναισθήματα.

καθιστά τον πρώτο ικανό να διεκδικήσει ένα κυρίαρχο κοινωνικό στάτους που θα του παρέχει κύρος στην επερχόμενη εντολή του τελευταίου¹⁴⁸.

Πράγματι, δε μπορούμε να αδικήσουμε τον Θησέα γι' αυτή του την αντίδραση, καθώς η προσβολή που δέχεται είναι μεγάλη. Δε φτάνει που η συμπατριώτισσά του πρόκειται πολύ σύντομα να γίνει βορά του φοβερού τέρατος που ο Μίνωας συντηρεί στην αυλή του παλατιού του, έρχεται τώρα ο ίδιος ο βασιλιάς να απαιτήσει να του ικανοποιήσει τις ερωτικές του ορέξεις¹⁴⁹. Η χειρονομία του Μίνωα προς την Ερίβοια έχει προκαλέσει διαφορετικές ερμηνείες από τους μελετητές της οδής. Ο Stern έχει θεωρήσει τη χειρονομία αυτή αβλαβή, σε σημείο που να καθιστά την αντίδραση του Θησέα υπερβολική¹⁵⁰. Ο Segal αντιθέτως θεωρεί τη χειρονομία απαίσια και υποστηρίζει ότι σε αυτή δεν υπάρχει τίποτα το ασήμαντο¹⁵¹. Μια άκρως αναλυτική μελέτη έρχεται να ρίξει φως στην υπόθεση: η Clark αναζητώντας το ποια θα ήταν η γνώμη του αρχαίου κοινού γι' αυτή τη χειρονομία εξετάζει μια πληθώρα αναφορών σε σεξουαλικά αγγίγματα που συναντώνται στην αρχαϊκή λυρική ποίηση, με σκοπό να αναγνωρίσει κοινωνικά πρότυπα συμπεριφοράς και να διακρίνει παραβιάσεις αυτών των προτύπων. Τελικά καταλήγει στο συμπέρασμα πως το εσωτερικό κοινό της οδής που εκπροσωπείται από τον Θησέα και την Ερίβοια αντιλαμβάνεται τη χειρονομία ως σεξουαλικά επιθετική και ανάρμοστη. Μάλιστα, επισημαίνει πως η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι το άγγιγμα του στ. 12 βρίσκεται σε μετρική σχέση με την αναφορά στη σεξουαλική συνουσία και στον τοκετό που αναφέρει ο στ. 35, αφού το αρχικό άγγιγμα και η συνουσία είναι πράξεις που αποτελούν μια σεξουαλική συνέχεια. Το άγγιγμα του Μίνωα, συμπληρώνει, είναι μια ανάρμοστη χειρονομία που στο μυαλό του Θησέα και της Ερίβοιας τον καθιστούν ως συμπεριφερόμενο σαν θεό ή σαν θηρίο χωρίς φόβο για τις συνέπειες, αφού αυτός παραβλέπει τις κοινωνικές νόρμες¹⁵².

Παρά την ένταση και το θυμό που του προκαλεί ο Μίνωας, μας εντυπωσιάζει η ηρεμία με την οποία ο Θησέας εκφράζει λεκτικά την αντίδρασή του στη συνέχεια, καθώς απλώς του τονίζει ότι η ψυχή που έχει μέσα στα στήθη του δεν είναι πια ενάρπτη και τον καλεί -με μια συγκαλυμμένη βέβαια απειλητική χροιά στα λόγια του- να συγκρατήσει την αλαζονική του δύναμη. Η αλαζονία του Μίνωα δηλώνεται με το

¹⁴⁸ Clark (2003), σσ. 142 και 144.

¹⁴⁹ Η Αθανασάκη (2009) σ. 295 παρατηρεί πως ο Θησέας εκλαμβάνει την πράξη του Μίνωα ως ένα ακόμα δείγμα της δυναστικής τάσης του.

¹⁵⁰ Stern (1967), σ. 43 και 47.

¹⁵¹ Clark (2003), σ. 129.

¹⁵² Clark (2003), σσ. 129 και 137-139.

επίθετο *μεγάλαυχον* που αποτελεί εύστοχη διόρθωση του *μεγαλοῦχον* που παραδίδει ο πάπυρος. Ο Jebb προτιμά να διατηρηθεί η λέξη που βρίσκουμε στον πάπυρο θεωρώντας ότι δηλώνει την ευρεία κυριαρχία του Μίνωα, ενώ βρίσκει το *μεγάλαυχον* ακατάλληλο στα συμφραζόμενα, αφού ο Μίνωας δεν έχει προλάβει να μιλήσει ακόμα¹⁵³. Ωστόσο, μπορεί ο Μίνωας να μην έχει μιλήσει ακόμα με λόγια, αλλά έχει μιλήσει με τις πράξεις του, οι οποίες σίγουρα υποδεικνύουν αλαζονία και σιγουριά για το ότι η κοπέλα δε θα φέρει αντίρρηση σε έναν τόσο ισχυρό βασιλιά.

Οι στίχοι 24-28 εισάγουν ένα γνωμικό: η Μοίρα από τους θεούς και η Δικαιοσύνη είναι αυτές που θα αποφασίσουν το τίμημα που πρέπει να πληρώσουν οι δεκατέσσερις επιβαίνοντες νέοι όταν έρθει η ώρα. Φυσικά η αναφορά αυτή αφορά την επικείμενη τραγική συνάντησή τους με το Μινώταυρο. Η Scodel ορθά παρατηρεί πως η μοίρα, η δικαιοσύνη και οι θεοί ενώνονται για να αποφασίσουν το μέλλον. Ο Θησέας φαίνεται να υποτάσσεται σε αυτές τις δυνάμεις για το μέλλον, σε αντίθεση με την άρνησή του να υποταχθεί στο Μίνωα στο παρόν. Ο Μίνωας συμπεριφέρεται προσβλητικά στους Αθηναίους λόγω της μοίρας που τους περιμένει, ο Θησέας όμως σιωπηρά αρνείται ότι η επιθυμία του Μίνωα είναι ίδια με τις προσταγές της μοίρας και της δικαιοσύνης. Το μέλλον, λοιπόν, ανήκει αποκλειστικά στη δικαιοδοσία των θεών, ενώ η τωρινή κρίση είναι προσωρινή και πηγάζει από την *μητιν* του Μίνωα¹⁵⁴.

Ο Θησέας στη συνέχεια διατάζει τον Μίνωα να συγκρατήσει την *βαρειᾶν μητιν* του για την Ερίβοια, δηλαδή τη θλιβερή επιθυμία του (Jebb) ή την αβάσταχτη επιθυμία του (Maehler). Η δεύτερη επιλογή είναι προτιμότερη, καθώς τόσο για την Ερίβοια θα ήταν ανυπόφορος ένας πιθανός βιασμός, όσο και για το Θησέα θα ήταν ανυπόφορο το να υποστεί κάτι τέτοιο κάποιος από τους προστατευομένους του. Στο σημείο αυτό ο Θησέας, μετριάζοντας κάπως τον αυστηρό του τόνο, προχωρά σε μια σύγκριση των δυο τους όσον αφορά την καταγωγή τους και καλεί τον Μίνωα να θυμηθεί πως και οι δυο τους έχουν θεϊκή καταγωγή (είναι μάλιστα ξαδέρφια αφού είναι γιοι δύο αδερφών, του Δία και του Ποσειδώνα), σε μια προσπάθειά του ίσως να του διεγείρει συναισθήματα ευθύνης και σεβασμού: έχει ευθύνη να σταθεί αντάξιος της θεϊκής καταγωγής του¹⁵⁵ και να σεβαστεί τόσο την Ερίβοια, όσο και τους άλλους επιβαίνοντες.

¹⁵³ Jebb (2010), σ. 376.

¹⁵⁴ Scodel (1984), σ. 139.

¹⁵⁵ Θα λέγαμε ότι είναι κάπως αστειό να περιμένουμε από τον Μίνωα που είναι γιος του Δία να συγκρατήσει τις ορέξεις του, ειδικά αφού γνωρίζουμε τις πραγματικά αμέτρητες εξωσυζυγικές

Οι μυθολογικές γνώσεις του Βακχυλίδη αναδεικνύονται ολοφάνερα στο κομμάτι αυτό του ποιήματος. Μαθαίνουμε πως ο Μίνωας είναι εγγονός του Φοίνικα, στοιχείο που γνωρίζουμε ήδη από τον Όμηρο¹⁵⁶. Το όνομα της μητέρας του δε δηλώνεται, αλλά αφού ο παππούς του είναι ο Φοίνικας, καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για την Ευρώπη, η οποία έσμιξε με τον Δία εν αγνοία της¹⁵⁷ στο όρος Ίδη (στο σημερινό Ψηλορείτη). Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Φοίνικας χαρακτηρίζεται *έρατώνυμος*, δηλαδή αυτός που έχει ευγενική φήμη, και η Ευρώπη *κεδνά*, δηλαδή επίσης ευγενής ή και αγαπητή, σε αντίθεση με τον Δία που δεν υπάρχει κάποιο επίθετο που να τον χαρακτηρίζει. Ίσως αυτή η επιλογή να έγινε για να δημιουργηθεί μια αντίθεση ανάμεσά στην ευγενή Ευρώπη και στον αγενή Δία και να αποτελεί έναν υπαινιγμό στον ύπουλο τρόπο με τον οποίο ο Δίας πέτυχε τη συνεύρεση μαζί της. Στη συνέχεια, πληροφορούμαστε μια δεύτερη καταγωγή του Θησέα. Στους στ. 13-15 ο Θησέας χαρακτηρίστηκε απόγονος του Πανδίονα, ενώ στους στ. 33-38 επισημαίνεται ότι τον γέννησε η κόρη του Πιτθέα μετά από συνεύρεσή της με τον Ποσειδώνα¹⁵⁸. Η δήλωση αυτή, από τη στιγμή που γίνεται άμεσα από τον ίδιο τον Θησέα και όχι απλώς από τον ποιητή όπως στους στ. 13-15, διακατέχεται σίγουρα από μεγαλύτερη βαρύτητα και αλήθεια. Για άλλη μια φορά ο Βακχυλίδης δοκιμάζει τις μυθολογικές μας γνώσεις, αφού δε δηλώνει ούτε τώρα το όνομα της μητέρας του Θησέα και το υπαινίσσεται μέσω του ονόματος του Πιτθέα. Η μητέρα του είναι, λοιπόν, η Αίθρα η οποία συνευρέθηκε το ίδιο βράδυ και με τον Αιγέα και με τον Ποσειδώνα. Ο μύθος είναι σίγουρα αρκετά μπερδεμένος και για να τον ξεκλειδώσουμε πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ο Αιγέας και ο Ποσειδώνας ήταν αρχικά πανομοιότυποι. Ο Αιγέας συνδέεται με τις αΐγες, δηλαδή τα κύματα, και με τη λέξη *αιγιαλός*, δηλαδή την ακτή, την παραλία. Ο Ποσειδώνας από την άλλη χαρακτηρίζεται Αιγαίος ή Αιγαίων. Το όνομα Αιγέας, ενώ αρχικά ήταν απλώς ένα

περιπέτειες του θεού, οι οποίες συχνά προκαλούσαν την οργή της Ήρας, θύματα της οποίας έπεφταν συνήθως τα εξώγαμα τέκνα ή οι κοπέλες που έκλεψαν την καρδιά του πατέρα των θεών.

¹⁵⁶ πρβ. *Ιλ.* Ξ 321-322 όπου μιλά ο Δίας: *Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ραδάμανθυν.*

¹⁵⁷ βλ. Grimal (1991), σσ. 230-232: Η Ευρώπη έπαιξε με τις φίλες της όταν την είδε ο Δίας και την ερωτεύθηκε. Μεταμορφώθηκε, λοιπόν, σε άσπρο ταύρο για να την πλησιάσει. Η κοπέλα που αρχικά φοβήθηκε πήρε θάρρος, χάριδψε τον ταύρο και ανέβηκε στη ράχη του. Τότε ο ταύρος-Δίας σηκώθηκε απότομα και με την κοπέλα στη ράχη του φτάνουν στην Κρήτη όπου συνευρίσκονται ερωτικά. Από αυτή τη συνεύρεση γεννήθηκαν τρία αγόρια, ο Μίνωας, ο Σαρπηδόνας και ο Ραδάμανθς.

¹⁵⁸ βλ. Grimal (1991), σσ. 287-288: Ο Αιγέας, βασιλιάς της Αθήνας, φιλοξενήθηκε κάποτε από τον Πιτθέα, βασιλιά της Τροιζήνας. Ο Πιτθέας τον μέθυσε και τον έριξε στο κρεβάτι της κόρης του Αίθρας, με σκοπό να γίνει παππούς του διαδόχου του θρόνου της Αθήνας. Το ίδιο βράδυ, όμως, η Αίθρα συνευρέθηκε και με τον Ποσειδώνα, επομένως είναι αβέβαιο το ποιος από τους δύο ήταν ο πατέρας του Θησέα.

όνομα για το θεό της θάλασσας, έπειτα δήλωνε έναν ανεξάρτητο ήρωα, ο οποίος είχε μέχρι και ηρώο στην Αθήνα. Τόσο η Αθήνα όσο και η Τροιζήνα ισχυρίζονταν ότι ο Θησέας ήταν γιος του δικού τους ήρωα της θάλασσας, εξ ου και η διπλή πατρότητά του στο ποίημα¹⁵⁹.

Αφού ο Θησέας ολοκληρώσει αυτή τη σύγκριση ανάμεσα σε αυτόν και τον Μίνωα, του ζητά για ακόμη μια φορά να σταματήσει αυτή την προσβολή απέναντι στην κοπέλα. Παρατηρούμε στο σημείο αυτό μια ευγενική προειδοποίηση εκ μέρους του Θησέα, η οποία θα γίνει ανοιχτή απειλή στους στίχους που ακολουθούν¹⁶⁰. Πράγματι, στους στ. 41-46 ο Θησέας δηλώνει την επιθυμία του να πεθάνει παρά να δει οποιονδήποτε από τους προστατευόμενους του να υφίστανται παρόμοια προσβολή με αυτή που υπέστη η Ερίβοια¹⁶¹ και στη συνέχεια απειλεί ανοιχτά τον Μίνωα ότι είναι διατεθειμένοι να του δείξουν τη δύναμη των χεριών τους, δηλαδή να τον πολεμήσουν. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή αποτελεί απειλή όχι μόνο στον Μίνωα προσωπικά, αλλά μια έμμεση απειλή ολόκληρου του αθηναϊκού λαού προς τον κρητικό, με αφορμή την πράξη του βασιλιά του. Σίγουρα, η προσβολή που δέχτηκε η Ερίβοια είναι μεγάλη, ωστόσο η τόσο υπερβολική αντίδραση του Θησέα ίσως υποδεικνύει το συσσωρευμένο θυμό του για την αναγκαστική θυσία που τόσα χρόνια παρέχει ο αθηναϊκός λαός στον Μίνωα. Ο Θησέας κλείνει αυτή την απειλή του με την κρίση ότι σε περίπτωση που ο λαός του ξεκινήσει πόλεμο εναντίον του λαού του Μίνωα, ο θεός θα είναι αυτός που θα κρίνει τα υπόλοιπα, εννοώντας την έκβαση του πολέμου. Ωστόσο, διακρίνεται εκ μέρους του μια σιγουριά ότι ο θεός είναι με το μέρος των Αθηναίων και παρέχει την έγκρισή του στο να προβεί ο Θησέας σε τέτοιες απειλές.

Στο στ. 47 τα ηνία της αφήγησης παίρνει και πάλι στα χέρια του ο Βακχυλίδης, ο οποίος χαρακτηρίζει τον Θησέα *ἀρέταιχμο*. Πρόκειται για μια σύνθετη λέξη αποτελούμενη από τις λέξεις *ἀρετή* και *αίχμη* που ενωμένες δηλώνουν αυτόν που είναι γενναίος κρατώντας δόρυ, άρα εν συντομία τον γενναίοψυχο. Κατά μία άλλη ερμηνεία η λέξη αποτελεί παραλλαγή του *ἀρέσαιχμος*, δηλαδή αυτού που του δίνει ευχαρίστηση το δόρυ, άρα ο πολεμοχαρής¹⁶². Η πρώτη ερμηνεία είναι προτιμότερη, αφού αμέσως μετά παρακολουθούμε τους συνταξιδιώτες του Θησέα να

¹⁵⁹ Jebb (2010), σσ. 378-379.

¹⁶⁰ Maehler (2004), σ. 180.

¹⁶¹ O Pieper (1972), σ. 399 διακρίνει μια αντανάκλαση του ερωτικού στοιχείου στο λόγο του Θησέα, αφού αυτός δηλώνει πως η ζωή είναι επιθυμητή σε αυτόν μόνο μέχρι το σημείο που γίνεται σεβαστή η αγνότητα των νεαρών κοπελών.

¹⁶² Jebb (2010), σ. 380.

εκπλήσσονται από τη γενναία τόλμη του. Συγκεκριμένα, η λέξη *υπερήφανον* χρησιμοποιείται εδώ με θετική σημασία, όπως στον Πλάτωνα (Συμπ. 217 Ε *Σωκράτους ἔργον ὑπερήφανον*) ή στον Ίβυκο (PMG 282. 16-17 *ἡρώων ἀρετὰν ὑπεράφανον*). Όπως θα ήταν αναμενόμενο, ο Μίνωας εξοργίζεται στο άκουσμα όλων αυτών των απειλών, ειδικά αφού εκστομίζονται από έναν άνδρα που ο ίδιος θεωρεί ότι πρέπει να του δείχνει σεβασμό και να τον φοβάται, γι' αυτό και σκαρφίζεται έναν καινούριο δόλο. Ο Μίνωας στο σημείο αυτό δεν κατονομάζεται άμεσα, αλλά χαρακτηρίζεται γαμπρός του Ήλιου, γιατί έχει παντρευτεί την κόρη του, την Πασιφάη. Ο Maehler κάνει μια εντυπωσιακή παρατήρηση στο σημείο αυτό, καθώς θεωρεί ότι το υποκείμενο του ρήματος *χόλωσεν* δεν είναι η λέξη *ἦτορ* που συνεκδοχικά εννοεί τον Μίνωα, αλλά είναι ο Θησέας, ενώ ο Μίνωας είναι υποκείμενο μόνο του *ὑφαινε*¹⁶³. Έτσι, προφανώς θεωρεί πως το ρήμα έχει ενεργητική διάθεση παρά παθητική. Η ερμηνεία αυτή θα ήταν πιθανή, αφού η λέξη *ἦτορ* είναι ουδετέρου γένους, επομένως δεν είναι ξεκάθαρο αν βρίσκεται σε ονομαστική ως υποκείμενο ή σε αιτιατική ως αντικείμενο.

Ο Μίνωας προφανώς εξέλαβε τα λόγια του Θησέα περί κοινής θεϊκής τους καταγωγής ως μια πρόκληση, γι' αυτό και ο ίδιος με τη σειρά του θα προκαλέσει τον Θησέα να εκτελέσει μια δύσκολη αποστολή, για να του αποδείξει αν πράγματι κατάγεται από θεϊκή γενιά¹⁶⁴. Φυσικά, αν ο Θησέας αρνηθεί την πρόκληση θα εξευτελιστεί. Αρχικά, ο Μίνωας ζητά την επιβεβαίωση του πατέρα του, Δία, όσον αφορά την πρόκληση που θα θέσει στο Θησέα. Συγκεκριμένα του ζητά να στείλει μια αστραπή, το χαρακτηριστικό σημάδι του Δία. Με τον τρόπο αυτό θα λέγαμε πως ο Μίνωας επιζητά να επικυρώσει στα μάτια του "αντιπάλου" του τη δική του θεϊκή καταγωγή αποδεικνύοντας πως ο πατέρας του είναι παρών όποτε τον χρειαστεί, ενώ ενδόμυχα ελπίζει ότι η πρόκληση που θα ακολουθήσει θα είναι μοιραία για τον Θησέα κι έτσι παράλληλα θα ακυρώσει τον ισχυρισμό του περί καταγωγής από τον Ποσειδώνα. Σίγουρα, αν ο Θησέας χαθεί στα βάθη της θάλασσας για να βρει το δαχτυλίδι που θα πετάξει μέσα Μίνωας, τότε οι παρευρισκόμενοι θα θεωρήσουν ότι ο Θησέας είπε ψέματα, καθώς δεν είναι δυνατόν ο ίδιος του ο πατέρας να μην επιδιώξει να τον βοηθήσει να αναδυθεί και πάλι. Γι' αυτό και στο στ. 53 η υπόθεση που

¹⁶³ Maehler (2004), σ. 181.

¹⁶⁴ Ο Segal (1988), σ. 299 επισημαίνει πως το θέμα που αναδύεται είναι το σύνηθες θέμα του ήρωα που πρέπει να αποδείξει την καταγωγή του από έναν θεό. Παράλληλα, εντοπίζει πολλαπλές αντιθέσεις στη διάρκεια της αναμέτρησης του Μίνωα με το Θησέα: την αντίθεση του ουρανού με τη θάλασσα, της φωτιάς ή του κεραυνού με το νερό, της ανώτερης ατμόσφαιρας με την κατάδυση στα βάθη.

εισάγεται με το σύνδεσμο *εἰ*, για τον Μίνωα δεν είναι πραγματική υπόθεση, αλλά ένα ειρωνικό υπονοούμενο προς τον Θησέα ότι ο πρώτος πράγματι είναι θεϊκής καταγωγής, ενώ ο δεύτερος προσποιήθηκε ότι είναι. Ο Maehler, διακρίνει ομοιότητα στον τρόπο που ο Μίνωας αναφέρεται στην καταγωγή του με τον τρόπο που αναφέρθηκε στη δική του ο Θησέας στους στίχους 29-38, εστιάζοντας κυρίως στις λέξεις των στίχων 53 και 57-58 *εἰ πέρ με...εἰ δὲ καὶ σὲ* σε σχέση με τα *εἰ καὶ σε...ἀλλὰ κάμῃ* των στίχων 29 και 33 αντίστοιχα. Έτσι, θεωρεί πως οι δύο λόγοι δείχνουν τους αντιπάλους με ίσους όρους¹⁶⁵. Ωστόσο, πιστεύω πως τελικά δίνεται μια μικρή υπεροχή στο Θησέα προοικονομώντας το αίσιο αποτέλεσμα της πρόκλησης του Μίνωα, για τον εξής λόγο: το *εἰ* του στ. 29 δεν είναι υποθετικό, γιατί συνοδεύεται από το *καί*, επομένως δηλώνει εναντίωση, μια έννοια ισχυρότερη της υπόθεσης.

Η αποστολή που πρέπει να φέρει εις πέρας ο Θησέας είναι να επαναφέρει από τα βάθη της θάλασσας ένα δαχτυλίδι. Βέβαια, τελικά δε βλέπουμε ποτέ τον Μίνωα να πετάει το δαχτυλίδι στη θάλασσα. Ο μόνος τρόπος να καταλάβει το κοινό τη χειρονομία αυτή είναι η πρόκληση των στίχων 60-63. Προφανώς, για να μπορέσει ο ποιητής να παραμελήσει μια τόσο σημαντική ενέργεια, βασίζεται στην προγενέστερη γνώση της ιστορίας από το κοινό του¹⁶⁶. Ο Θησέας πρέπει να φτάσει πραγματικά πολύ βαθιά, ως το βασίλειο του πατέρα του, Ποσειδώνα. Το ύφος του Μίνωα για μια ακόμη φορά συνοδεύεται από μια δόση αμφιβολίας για το αν πράγματι ο Ποσειδώνας είναι πατέρας του Θησέα. Κλείνει το λόγο του με αρκετή αυτοπεποίθηση, όντας σίγουρος ότι ο δικός του πατέρας, ο Δίας, θα στείλει άμεσα την επιβεβαίωσή του. Μάλιστα, χρησιμοποιεί ιδιαίτερα κοσμητικές εκφράσεις για να προσδώσει επιπλέον κύρος στον πατέρα των θεών, τον χαρακτηρίζει βασιλιά της βροντής (στ. 66 *ἀναξιβρέντας*) και παντοκράτορα (στ. 66 *ὁ πάντων μεδέων*).

Η επιβεβαίωση της θεϊκής καταγωγής του Μίνωα έρχεται αμέσως, καθώς ο Δίας δε θέλει να χαλάσει το χατίρι του αγαπημένου του παιδιού, γι' αυτό και πραγματοποιεί την ευχή του. Σχετικά με το επίθετο που συνοδεύει τη λέξη *εὐχὰν* υπάρχουν διαφορετικές απόψεις των μελετητών, καθώς ο πάπυρος δεν είναι ξεκάθαρος, απόψεις οι οποίες προσδίδουν διαφορά στο νόημα. Οι περισσότεροι διαβάζουν τη λέξη *ἄμεμπτον*, με αποτέλεσμα η ευχή να χαρακτηρίζεται αψεγάδιαστη (α στερητικό + μομφή<μέφομαι). Ο Jebb, ωστόσο, θεωρεί τη λέξη αυτή νοηματικά αδύναμη και προτείνει αντ' αυτής τη λέξη *ἄμετρον*, γεγονός που θα έκανε την ευχή

¹⁶⁵ Maehler (2004), σ. 181.

¹⁶⁶ Scodel (1984), σ. 138.

του Μίνωα κάτι το ασυνήθιστο, κάτι που θα υπερέβαινε τα συνηθισμένα όρια της προσευχής ενός θνητού. Προς ενίσχυση της θέσης του διακρίνει ομοιότητα της φράσης με το χαρακτηρισμό της προσευχής της Θέτιδας στο Ο 598 της Ιλιάδας ως *ἔξαισιον ἄρην*, καθώς επίσης διατείνεται ότι το επίθετο *ὑπέροχον* του επόμενου στίχου για το χαρακτηρισμό της τιμής που παρέχεται στο Μίνωα ταιριάζει καλύτερα με τη δική του επιλογή¹⁶⁷. Η αλήθεια είναι πως είναι πιο εύστοχη η πρόταση του Jebb, καθώς μια ευχή δεν είναι λογικό να χαρακτηριστεί αψεγάδιαστη. Η ευχή, άλλωστε, είναι κάτι το προσωπικό, δεν χωρά η αντικειμενικότητα σε αυτή, ώστε να κρίνει κάποιος αν έχει ατέλειες.

Ο Μίνωας θα λέγαμε πως δικαιώνεται μετά την αστραπή που στέλνει ο Δίας, καθώς δε χωράει καμιά αμφιβολία ότι δεν επρόκειτο απλώς για τυχαίο γεγονός, αφού μια αστραπή σε έναν καθαρό ουρανό δεν έρχεται τυχαία, δεν οφείλεται σε κάποιο καιρικό φαινόμενο. Ο καθαρός ουρανός υποδηλώνεται με τη λέξη *αἰθέρα* του στ. 73¹⁶⁸. Είναι αναμενόμενη, λοιπόν, η αντίδραση του Μίνωα όταν σηκώνει το χέρι του και δείχνοντας τον ουρανό απευθύνεται στο Θησέα και του επισημαίνει πως το σημάδι αυτό είναι ένα ξεκάθαρο δώρο του Δία, σα να μην κατάλαβε ο Θησέας από που προήλθε. Στο σημείο αυτό διακρίνουμε μια σκηνοθετική οδηγία όσον αφορά την ανάταση του ενός και μόνο χεριού του Μίνωα. Μάλιστα, ο πληθυντικός αριθμός ΧΕΙΡΑΣ που παραδίδει ο πάπυρος Α κρίνεται ακατάλληλος για τα συμφραζόμενα, αφού η ανάταση και των δύο χεριών προς τον ουρανό είναι μια τυπική χειρονομία προσευχής¹⁶⁹. Τώρα, όμως, ο Μίνωας δεν προσεύχεται, απλώς υποδεικνύει με έμφαση το μέρος και το πρόσωπο απ' όπου προήλθε η αστραπή. Γεμάτος αυτοπεποίθηση τώρα πια φανερώνει στο Θησέα την πρόκληση που πρέπει αυτός να φέρει εις πέρας για να αποδείξει κι αυτός με τη σειρά του τη δική του θεϊκή καταγωγή. Του ζητά, λοιπόν, να πηδήξει μέσα στο πέλαγος, το οποίο χαρακτηρίζεται βαριόηχο (στ. 76-77 *βαρύβρομον*), για να τονιστεί ο κίνδυνος που αυτό εγκυμονεί¹⁷⁰.

Πραγματικά παρακολουθούμε τον Μίνωα να διασκεδάζει με την όλη κατάσταση, να περιμένει με ανυπομονησία τον εξευτελισμό του Θησέα και ακόμη

¹⁶⁷ Jebb (2010), σ. 380.

¹⁶⁸ Jebb (2010), σ. 383. Πρβ. επίσης τη φράση "κεραυνός εν αιθρία" που χρησιμοποιείται για να δηλώσει ένα αιφνίδιο γεγονός. Έτσι κι εδώ, η αστραπή του Δία έρχεται εν αιθρία και αιφνιδιάζει τους επιβαίνοντες του πλοίου με την άμεση ανταπόκριση στην ευχή του Μίνωα.

¹⁶⁹ Maehler (2004), σ. 182.

¹⁷⁰ Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Pieper (1972), σ. 403 πως το *πέλαγος* δηλώνει στο συγκεκριμένο ποίημα ένα εχθρικό στοιχείο, ενώ αντίθετα η λέξη *πόντος* παρουσιάζει την καλοκάγαθη θάλασσα.

χειρότερα το χαμό του. Έτσι, όχι μόνο θα αποδείξει την αφερεγγυότητα στα λόγια του και θα προβάλλει την αποκλειστικά δική του θεϊκή προέλευση, αλλά και θα εξασφαλίσει σίγουρα βορά για το τέρας που θρέφει στον κήπο του, αφού χωρίς το Θησέα οι επιβαίνοντες νέοι και νεαρές δε θα έχουν ελπίδα σωτηρίας. Η τελευταία φράση που ξεστομίζει, ότι δηλαδή ο Θησέας θα λάβει τιμή από τον Ποσειδώνα στην ομορφόδεντρη γη του, είναι καθαρά κοροϊδευτική, αφού υποκρύπτει την ελπίδα του Μίνωα να συμβεί το ακριβώς αντίθετο. Ο λόγος του, λοιπόν, καταλήγει με την έντονη πεποίθηση ότι αυτός έχει θριαμβεύσει¹⁷¹!

Προς έκπληξη όλων και σίγουρα ακόμη περισσότερο του Μίνωα, ο Θησέας δε διστάζει ούτε στιγμή. Ανεβαίνει αμέσως επάνω στην κουπαστή και πηδάει μέσα στη θάλασσα χωρίς δεύτερη σκέψη. Η Mills πολύ όμορφα χαρακτηρίζει τον Θησέα του Βακχυλίδη ως ένα γενναίο υπερασπιστή των καταπιεσμένων, ο οποίος πάντα θα πολεμά για ό,τι θεωρεί σωστό, όσο φοβεροί κι αν είναι οι εχθροί του¹⁷². Η κουπαστή είναι καλά χτισμένη (*εὐπάκτων ἰκριων*) και η θάλασσα που τον υποδέχεται είναι εντελώς ήρεμη, γι' αυτό και παραλληλίζεται με άλσος, δηλαδή με ιερό περιβόλι. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί προμηνύουν κάτι καλό, παρέχουν σιγουριά και ασφάλεια στο Θησέα, δεν υπάρχει γι' αυτόν κανένας κίνδυνος. Το ανέβασμα του Θησέα επάνω στην κουπαστή θυμίζει στο Maehler την αναφορά του Ηροδότου στον Αρίωνα (1.23.4-6), ο οποίος επίσης ανέβηκε σε κουπαστή πριν πηδήξει στη θάλασσα και μεταφερθεί πάνω σε ένα δελφίνι. Μάλιστα, οι στίχοι 97-100, στους οποίους περιγράφεται η μεταφορά του Θησέα στο σπίτι του Ποσειδώνα επίσης από δελφίνια, τον ωθούν να αναρωτηθεί μήπως ο Βακχυλίδης γνώριζε την ιστορία του Αρίωνα με το δελφίνι και επηρεάστηκε από αυτήν¹⁷³.

Ο Μίνωας δεν περίμενε την εξέλιξη αυτή, γι' αυτό και μαθαίνουμε πως ένιωσε κρυφό δέος μέσα στην καρδιά του (στ. 86-87 *τάφεν ἔνδοθεν κέαρ*). Το συναίσθημα αυτό δεν το αφήνει να εκδηλωθεί φανερά, γιατί δε θέλει να εκτεθεί στους υπόλοιπους επιβάτες του πλοίου. Ενώ προσωρινά πίστεψε ότι θα απαλλαγθεί από τον αντίπαλό του, τώρα ένα ανάμεικτο συναίσθημα έκπληξης, φόβου και ανησυχίας έρχεται να φωλιάσει στην καρδιά του. Αυτή ακριβώς η ανησυχία είναι που τον κάνει να διατάζει να συνεχιστεί κανονικά η πορεία του πλοίου. Οι μελετητές διαφωνούν ως προς την ερμηνεία της φράσης *κατ' οὔρον ἴσχεν νᾶα*. Κάποιοι θεωρούν ότι δηλώνει ακριβώς

¹⁷¹ Maehler (2004), σ. 182.

¹⁷² Mills (1997), σ. 40.

¹⁷³ Maehler (2004), σ. 183.

την επιθυμία του Μίνωα να συνεχίσει το πλοίο την πορεία του¹⁷⁴, ώστε ακόμη και σε περίπτωση που ο Θησέας καταφέρει να αναδυθεί, αυτό να έχει απομακρυνθεί τόσο ώστε να του είναι αδύνατο να το φτάσει και προφανώς να πιγεί στη μέση του πελάγους κατά την εγκατάλειψή του. Η Μοίρα έχει, όμως, αντίθετη γνώμη και ετοιμάζει άλλο δρόμο για την εξέλιξη της ιστορίας. Προσωρινά δε μαθαίνουμε ποια είναι τα σχέδιά της, σίγουρα όμως αυτή η δήλωση προμηνύει την αίσια έκβαση. Η πορεία της Μοίρας και τελικά όλη η πορεία της αφήγησης του ποιήματος συμβαδίζουν με τον τρόπο που θα εξελιχθούν τα πράγματα θετικά για τον Θησέα, σε αντίθεση με την πορεία που πιστεύει ο Μίνωας ότι θα πάρουν τα γεγονότα¹⁷⁵. Η εμφάνιση της Μοίρας (η οποία βέβαια είχε προσημανθεί στο στ. 24) σηματοδοτεί μια νέα τροπή στην ιστορία και τώρα πια το υποκείμενο της δράσης της αφήγησης δεν είναι ο Μίνωας αλλά ο Θησέας¹⁷⁶.

Τα πράγματα δε θα ήταν και τόσο αισιόδοξα αν δεν είχαμε ενημερωθεί από το στίχο 89 για την ευνοϊκή διάθεση της Μοίρας. Το πλοίο (το οποίο μάλιστα χάριν ποικιλίας του λόγου υποδηλώνεται τώρα με την ομηρική λέξη *δόρυ*) ταξιδεύει πολύ γρήγορα, καθώς έχει το βοριά στην πρύμνη του, μια αναφορά που στοχεύει στην υπενθύμιση του στ. 6 (*βορήϊαι αύραι*). Η γρήγορη κίνηση του πλοίου σε συνδυασμό με την πτώση του Θησέα στη θάλασσα προκαλεί τρόμο στους συνταξιδιώτες του, οι οποίοι κλαίνε απαρηγόρητοι όντας απαισιόδοξοι για το τέλος αυτής της περιπέτειας. Η ευαισθησία τους αυτή ίσως οφείλεται στη νεότητά τους, εξ' ου και ο χαρακτηρισμός *λειρίων όμμάτων*. Ο Jebb πολύ όμορφα ερμηνεύει τη φράση ως τα μάτια που έχουν ντελικάτη ομορφιά, τα φωτεινά μάτια της νεότητας¹⁷⁷. Βέβαια, το κλάμα τους μπορεί να είναι και καθαρά εγωιστικό, δηλαδή να πηγάζει από τη βεβαιότητά τους ότι τώρα πια θα γίνουν τα θύματα του Μινώταυρου, αφού ο Θησέας δε θα είναι εκεί να τους σώσει. Κλαίνε γιατί δεν ξέρουν ότι ο Θησέας είναι μια χαρά και ότι κάποια δελφίνια (δε διευκρινίζεται ο αριθμός τους) την ίδια στιγμή που αυτοί θρηνούν μεταφέρουν τον Θησέα στο σπίτι του πατέρα του, Ποσειδώνα. Αναφορικά με τα δελφίνια, αυτά είναι οι συνηθισμένοι πράκτορες για τη μεταβίβαση θνητών δια

¹⁷⁴ Ο Jebb και ο Maehler είναι αυτής της άποψης, ενώ ο Housman και ο Blass καταλαβαίνουν ότι ο Μίνωας ζητά να σταματήσει το πλοίο.

¹⁷⁵ Fearn (2007), σ. 251.

¹⁷⁶ Calame (2009), σ. 172.

¹⁷⁷ Jebb (2010), σ. 385.

μέσου ή κάτω από τη θάλασσα¹⁷⁸. Ο Πλούταρχος μάλιστα έχει συλλέξει ιστορίες με δελφίνια που σώζουν ανθρώπινες ζωές¹⁷⁹.

Τα δελφίνια μεταφέρουν τον Θησέα στο σπίτι του Ποσειδώνα, ο οποίος χαρακτηρίζεται *ἵππιος*, γιατί συχνά αναφέρεται ως ο δημιουργός των αλόγων και ως δαμαστής αυτών. Είναι άλλωστε μια συνήθης τακτική να αποδίδουν οι ποιητές σταθερά επίθετα στα πρόσωπα στα οποία αναφέρονται, χωρίς απαραίτητα αυτά τα επίθετα να ταιριάζουν στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα¹⁸⁰. Ο Janko, ωστόσο, δε θεωρεί καθόλου τυχαίο ή αταίριαστο στα συμφραζόμενα το χαρακτηρισμό αυτό για τον Ποσειδώνα. Αντίθετα τον χαρακτηρίζει «εκλεκτά ταιριαστό». Η άποψή του αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι ο Θησέας ιππεύει τα δελφίνια σα να είναι άλογα. Αφού αυτά είναι κάτοικοι της θάλασσας (στ. 97-98 *άλιναιέται*), υποστηρίζει, συνοψίζουν δύο βασικές όψεις του Ποσειδώνα, δηλαδή τον έλεγχο του πάνω στα άλογα αλλά και στη θάλασσα. Προς ενίσχυση της άποψής του επιστρατεύει ένα σημείο από τις Νεφέλες του Αριστοφάνη, όπου ο Ποσειδώνας ονομάζεται *ἵππιος* και δέκα στίχους πιο μετά κυβερνήτης των δελφινιών¹⁸¹. Ο Βακχυλίδης, μετά την αναφορά αυτή, επαναλαμβάνει την άφιξη του Θησέα, αλλά αυτή τη φορά επισημαίνει ότι αυτός φτάνει στο μέγαρο των θεών. Ίσως να θέλει να υπενθυμίσει ότι ο Ποσειδώνας δε μένει μόνος του και ο πληθυντικός *θεῶν* να υποδηλώνει τον Ποσειδώνα μαζί με τη γυναίκα του Αμφιτρίτη. Αν διαβάσουμε το ποίημα μέχρι τέλους θα διαπιστώσουμε ότι ο Ποσειδώνας δεν εμφανίζεται καθόλου, επομένως η επισήμανση ότι το μέγαρο έχει και άλλους κατοίκους κρίνεται απαραίτητη.

Η Αμφιτρίτη είναι μια από τις κόρες του Νηρέα, σύζυγος του Ποσειδώνα. Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο στ. 38 ο Βακχυλίδης αναφέρθηκε στις Νηρηίδες, οι οποίες έδωσαν στη μητέρα του Θησέα ένα χρυσό πανωφόρι, ένα δώρο με ανεξήγητη ερμηνεία. Όμως, στους στ. 102-103 η αναφορά αλλάζει, τώρα ο ποιητής μιλά για τις κόρες του Νηρέα, λες και αυτές δεν είναι τα ίδια πρόσωπα με τις Νηρηίδες. Ο Jebb θεωρεί πως οι δύο αυτές αναφορές δεν παρουσιάζουν ουσιαστική διαφορά στο νόημα. Ωστόσο, παραθέτει το σχολιασμό του Διδύμου που ανέφερε μια διάκριση αυτών. Κάποιοι σχολιαστές, επισημαίνει ο Δίδυμος, θεωρούν πως οι Νηρηίδες είναι οι γνήσιες κόρες του Νηρέα από τη σύζυγό του Δωρίδα, ενώ οι υπόλοιπες που έκανε με άλλες γυναίκες χαρακτηρίζονται γενικά ως *κόρες του*

¹⁷⁸ Jebb (2010), σ. 386.

¹⁷⁹ Maehler (2004), σ. 184.

¹⁸⁰ Jebb (2010), σ. 386.

¹⁸¹ Janko (1980), σ. 258.

*Νηρέα*¹⁸². Βάσει αυτής της διάκρισης, όμως, η Αμφιτρίτη δε θα έπρεπε να είναι γνήσια Νηρηίδα, αφού εδώ συγκαταλέγεται γενικά στις κόρες του Νηρέα. Δεν είναι δυνατόν, όμως, η σύζυγος ολόκληρου Ποσειδώνα να είναι νόθο παιδί του Νηρέα. Επομένως, πράγματι πρέπει να δεχθούμε ότι ο Βακχυλίδης δεν είχε στο νου του αυτού του είδους τη διάκριση, αλλά απλώς για ακόμη μια φορά θέλησε να δώσει ποικιλία στο λόγο του. Πάντως, η Αμφιτρίτη δεν αναφέρεται στα ομηρικά έπη, παρά μόνο ως σύμβολο της θάλασσας. Ο Ησίοδος την αναφέρει ως κόρη του Νηρέα, ενώ η σχέση της με τις Νηρηίδες ήταν πάντα στενή¹⁸³.

Όταν ο Θησέας συναντά τις κόρες του Νηρέα τρομάζει. Ο τρόμος του είναι λογικός, καθώς η εικόνα που αντικρίζει δεν είναι συνηθισμένη· οι κόρες αυτές εκπέμπουν έντονη λάμψη από τα άκρα τους, τόσο έντονη σαν της φωτιάς. Η αναφορά αυτή δεν είναι ασυνήθιστη όταν πρόκειται για θεούς, καθώς οι θνητοί συχνά απέδιδαν μια υπερφυσική λαμπρότητα σε αυτούς. Αλλά και η παρομοίωση της έντονης λάμψης με φωτιά είναι επίσης συνηθισμένη¹⁸⁴. Επίσης, τα μαλλιά τους είναι στολισμένα με ταινίες φτιαγμένες από χρυσό νήμα, οι οποίες στριφογυρνούσαν όσο αυτές χόρευαν. Η ταινία ήταν μια ας το πούμε κορδέλα που φορούσαν οι ανύπαντρες κοπέλες γύρω από το κεφάλι τους για να περιορίζουν τα μαλλιά τους. Το σφιχτό τους δέσιμο κανονικά δε θα επέτρεπε να κουνιούνται οι ταινίες που φορούν οι Νηρηίδες λόγω του χορού τους¹⁸⁵. Ίσως, λοιπόν, οι ταινίες να μην περιβάλλουν απλώς το κεφάλι τους, αλλά να είναι πλεγμένες με τούφες από τα μαλλιά τους και αυτό να προκαλεί το στροβιλισμό τους. Οι Νηρηίδες δεν έχουν αντιληφθεί την παρουσία του Θησέα και χορεύουν ανέμελες διασκεδάζοντας με την ψυχή τους. Ίσως ο χορός τους να είναι υπερβολικά ξέφρενος, γι' αυτό και ο Θησέας φοβάται μόλις τις πρωτοβλέπει. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το λογοπαίγνιο του ποιητή αναφορικά με τα πόδια τους, τα οποία χαρακτηρίζει υγρά. Η προφανής ερμηνεία της λέξης θα ήταν ότι τα πόδια τους είναι βρεγμένα, αφού άλλωστε βρίσκονται κάτω από το νερό. Γιατί, όμως, να εστιάσει στα πόδια τους αφού και το υπόλοιπο σώμα τους είναι προφανώς βρεγμένο; Το επίθετο έχει, λοιπόν, εδώ άλλα ερμηνεία. Δηλώνει την ευλυγισία των

¹⁸² Jebb (2010), σ. 379.

¹⁸³ Jebb (2010), σ. 388.

¹⁸⁴ πρβ. *Οδ.* τ 36-40, όπου ο Τηλέμαχος αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός θεού από το φως που διακατέχει όλο το παλάτι. Επιπλέον, πρβ. *Ιλ.* Τ 366-367 όπου τα μάγια του Αχιλλέα λάμπουν σα φωτιά.

¹⁸⁵ Jebb (2010), σ. 387.

ποδιών τους για να περιγραφεί πιο έντονα η χάρη με την οποία χορεύουν¹⁸⁶. Έτσι, αν και ο χορός τους είναι ξέφρενος, αυτός δεν κλέβει τίποτα από την ομορφιά και τη χάρη τους.

Ανάμεσα στις υπόλοιπες Νηρηίδες ο Θησέας διακρίνει την Αμφιτρίτη, τη γυναίκα του πατέρα του, την οποία ο ποιητής χαρακτηρίζει *σεμνήν* και *βοῶπιν*. Σύμφωνα με τον Maehler, η συσσώρευση επιθέτων στο συγκεκριμένο σημείο προσδίδει ένα υψηλό προφίλ σε μια διακεκριμένη μορφή, ειδικά αφού η ιστορία έχει φτάσει σε κρίσιμο σημείο¹⁸⁷. Πράγματι, ο ρόλος της Αμφιτρίτης θα είναι στο εξής καθοριστικός. Αξιοσημείωτος ο δεύτερος χαρακτηρισμός, ο οποίος συνήθως αποδίδεται στη θεά Ήρα ως κοσμητικό επίθετο που δηλώνει τη γυναίκα που έχει μεγάλα και προφανώς όμορφα μάτια, αλλά και σε άλλες θεότητες ή και σε θνητές ήδη από τον Όμηρο¹⁸⁸. Μας εντυπωσιάζει το γεγονός ότι η Αμφιτρίτη χαίρεται με την άφιξη του Θησέα, καθώς σπεύδει κοντά του και τον γεμίζει με δώρα. Δε φαίνεται να του κρατάει κακία παρ' όλο που αυτός γεννήθηκε λόγω της απιστίας του Ποσειδώνα σε αυτήν και της συνεύρεσής του με μια άλλη γυναίκα, τη μητέρα του Θησέα. Αν θυμηθούμε μάλιστα και την αναφορά στο στ. 38 για το δώρο που δίνουν οι Νηρηίδες στην ίδια την Αίθρα παρ' όλο που πλάγιασε με τον Ποσειδώνα, είναι πράγματι να απορούμε με την ανωτερότητα της Αμφιτρίτης¹⁸⁹.

Το πρώτο δώρο που δίνει στον Θησέα είναι ένα είδος ενδύματος που έχει πορφυρό χρώμα (*αἴωνα πορφυρέαν*). Η σπανιότητα της λέξης *αἴων* και η μετρική και ηχητική της ομοιότητα με την αττική λέξη *ἡϊών*, που είναι και τοπωνύμιο, οδήγησε τον Barron να υποστηρίξει ότι ο Βακχυλίδης με την επιλογή αυτή υπενθυμίζει τη μάχη της Ηϊόνας στον Στρυμόνα και κατ' επέκταση την πρώτη νίκη της συμμαχίας της Δήλου, όπου πρωταγωνιστής ήταν ο Κίμωνας¹⁹⁰. Το χρώμα του ενδύματος δεν

¹⁸⁶ πρβ. τη χρήση του επιθέτου με την έννοια της ευλογισίας με την αναφορά του Ξενοφώντα για τα άλογα στο έργο του *Περί Ιππικής* 1.6: *ὕγρα ἔχειν τὰ σκέλη*.

¹⁸⁷ Maehler (2004), σ. 185.

¹⁸⁸ πρβ. *Ιλ.* Ο 49 *βοῶπις Ἥρη*, Γ 144 *Κλυμένη βοῶπις*, Η 10 *Φυλομέδουσα βοῶπις*.

¹⁸⁹ Ας προσέξουμε την τεράστια αντίθεση ανάμεσα στην άκρως πολιτισμένη αντίδραση και συμπεριφορά της Αμφιτρίτης απέναντι στην ερωμένη και στο νόθο παιδί του συζύγου της σε σύγκριση με την άκρως εκδικητική αντίδραση της Ήρας σε αντίστοιχες περιπτώσεις. Ίσως η αντίδραση αυτή της Αμφιτρίτης να οφείλεται στο ότι η συνεύρεση της Αίθρας με τον Ποσειδώνα δεν ήταν επιδίωξη της ίδιας, αλλά αυτή ξεγελάστηκε από ένα όνειρο που της έστειλε η θεά Αθηνά (Grimal [1991] σ. 288). Αλλά και πάλι, η αθωότητα των ερωμένων του Δία δεν εμπόδισε ποτέ την Ήρα να επιδιώξει την εκδίκηση αυτών ή των παιδιών τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Ηρακλής, στον οποίο έστειλε δύο φίδια για να τον σκοτώσουν ενώ ήταν ακόμα μωρό στην κούνια του. Κάτι ακόμη: μετά από αυτές τις παρατηρήσεις, η επιλογή του ποιητή να χαρακτηρίσει την Αμφιτρίτη με ένα από τα πιο χαρακτηριστικά επίθετα που αποδίδονται στην Ήρα μήπως τελικά δεν είναι τόσο τυχαία;

¹⁹⁰ Barron (1980), σ. 4. Αναλυτικά για την άποψη του μελετητή ότι ο Βακχυλίδης επιδιώκει την ταύτιση του Θησέα με τον Κίμωνα βλ. την επόμενη οδή.

είναι τυχαίο, είναι ένα χρώμα που ταιριάζει σε βασιλιάδες. Η Αμφιτρίτη αναγνωρίζει, λοιπόν, τη θεϊκή-βασιλική καταγωγή του Θησέα και την επιβραβεύει έμπρακτα. Μάλιστα, η αναγνώριση εκ μέρους της ενός γιου του συζύγου της από άλλη γυναίκα δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για τη θεϊκή καταγωγή του Θησέα¹⁹¹. Η αναγνώριση της βασιλικής του καταγωγής δε σταματά όμως εδώ, αφού και το δεύτερο δώρο της αποτελεί βασιλικό σύμβολο. Του φορά στα μαλλιά ένα αφεγάδιαστο στεφάνι (*ἀμεμφέα πλόκον*), το οποίο μάλιστα είχε λάβει ως δώρο για το γάμο της από τη θεά Αφροδίτη. Το στεφάνι αυτό έχει σκούρο χρώμα και είναι στολισμένο με τριαντάφυλλα. Η περιγραφή του δεν προχωρά πιο πέρα, ωστόσο η αναφορά του έχει προβληματίσει τους μελετητές. Το λίγο πολύ κοινό συμπέρασμα είναι πως αυτό είναι χρυσό, αφού λάμπει όπως δηλώνει ο στ. 123.

Ο χαρακτηρισμός της Αφροδίτης ως δόλια δεν πρέπει να μας ανησυχήσει, καθώς το δώρο της που τελικά καταλήγει στον Θησέα δε μεταφέρει κάποιου είδους κακή τύχη σε αυτόν. Απλώς είναι αρκετά συνηθισμένο στη λυρική ποίηση η Αφροδίτη να συνοδεύεται από το συγκεκριμένο επίθετο ή από σύνθετά του¹⁹². Το επίθετο *δόλιος* υπενθυμίζει άλλωστε το ρόλο της Αφροδίτης ως θεά του έρωτα και της σεξουαλικής αποπλάνησης, της οποίας μέρος είναι ο δόλος¹⁹³. Ο Maehler θεωρεί πως το στεφάνι με τα τριαντάφυλλα αποτελεί οίωνό της επικείμενης συνάντησης του Θησέα με την Αριάδνη, ενώ το ένδυμα που θα τον προστατεύσει στη θάλασσα του θυμίζει το σάλι που έδωσε η Ινώ στον Οδυσσέα για να τον προστατεύσει μόλις η σχεδία του συνετρίβη¹⁹⁴. Ο Brown με αφορμή το δώρο αυτό της Αφροδίτης, σε συνδυασμό με τους στίχους 8 κ. εξ. όπου αναφέρονται πάλι τα δώρα της Αφροδίτης που διέγειραν ερωτικά τον Μίνωα, υποστηρίζει πως τελικά τα δώρα της θεάς ενσταλλάζουν σε όποιον καταλήξουν την επιθυμία: όπως ξεσήκωσαν ερωτικά τον Μίνωα, έτσι δίνονται και σε μια σύζυγο (την Αμφιτρίτη) για να την κάνουν επιθυμητή στο σύζυγό της. Παράλληλα, είναι πιθανόν ότι η κατάληξή τους στον Θησέα θα τον βοηθήσουν να δελεάσει την Αριάδνη μόλις φτάσει στην Κρήτη και να σιγουρέψει τη βοήθειά της στο να σκοτώσει το Μινώταυρο¹⁹⁵. Είναι, λοιπόν,

¹⁹¹ Pieper (1972), σ. 402.

¹⁹² Maehler (2004), σ. 186: Η Σαπφώ χρησιμοποιεί το *δολοπλόκε* και ο Σιμωνίδης το *δολομήδης*.

¹⁹³ Segal (1988), σ. 297.

¹⁹⁴ Maehler (2004), σ. 177.

¹⁹⁵ Brown (1991), σσ. 332-333. Βλ. επίσης τον ίδιο (σσ. 333-335) για μια ενημέρωση σχετικά με το πλήθος των παραδόσεων που φανερώνουν την Αφροδίτη ως ιδιαίτερα βοηθητική προς τον Θησέα αλλά και εχθρική προς τον Μίνωα.

ολοφάνερο τώρα πια ότι η παρουσία της Αφροδίτης στην ωδή δεν είναι καθόλου τυχαία, παρ' όλο που αυτή εμφανίζεται (αν και σωματικά απύουσα) δύο μόνο φορές.

Η περιγραφή της συνάντησης του Θησέα με την Αμφιτρίτη τελειώνει αρκετά απότομα. Αυτή απλώς του προσφέρει τα προαναφερθέντα δώρα και χωρίς να παρακολουθήσουμε κάποια συνομιλία ανάμεσά τους περνάμε στην επόμενη σκηνή, κατά την οποία ο Θησέας αναδύεται από τα βάθη της θάλασσας. Η αλλαγή αυτή θα ήταν ακόμη πιο απότομη αν δεν υπήρχαν οι στίχοι 117-118, οι οποίοι αποτελούν τη «γέφυρα» μετάβασης από τη μία σκηνή στην επόμενη. Οι στίχοι αυτοί περιλαμβάνουν ένα είδος γνωμικού που μας υπενθυμίζει ότι οι άνθρωποι δεν πρέπει να απορούν με τις πράξεις των θεών, αφού τίποτα δεν είναι αδύνατο γι' αυτούς. Έτσι, η δήλωση αυτή μας προετοιμάζει για την απόλυτη ανατροπή: ενώ το αναμενόμενο θα ήταν ο Θησέας να πνιγεί, αυτός ανατρέπει τις προσδοκίες του αντιπάλου του Μίνωα και επανεμφανίζεται πάνω στο καράβι σα να μην έλειψε ποτέ. Η Scodel θεωρεί πως το γνωμικό αυτό υπενθυμίζει στο κοινό τη θέση των θεών στην ιστορία, σημειώνει τη δραματική κορύφωση του μύθου και υποδηλώνει το θαυμασμό του κοινού για το έργο των θεών¹⁹⁶.

Η αφήγηση της κατάδυσης του Θησέα δεν αποτελεί αποκλειστική έμπνευση του Βακχυλίδη, αλλά αυτός εκμεταλλεύεται ένα αρχαίο μυθικό πρότυπο γνωστό σ' εμάς από το επεισόδιο της Τηλεμάχειας στην Οδύσεια, αλλά και από την ιστορία του Πέλοπα και του Ιάμου. Συγκεκριμένα, η έρευνα του νεαρού ήρωα για τον πατέρα του σε ένα ταξίδι πάνω ή κάτω από το νερό συμβολίζει τη μετάβασή του από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Με αυτή την αναζήτηση ο ήρωας αποδεικνύει τον ανδρισμό του τόσο σε πολεμικό όσο και σε ερωτικό επίπεδο. Το ταξίδι του δοκιμάζει τη στρατιωτική του ανδρεία και συμβολικά τον μυεί στην ώριμη σεξουαλικότητά του. Η συνεισφορά του Βακχυλίδη έγκειται στον ανασυνδυασμό θεμάτων, μοτίβων και συμβόλων που ήταν ήδη βαθιά ριζωμένα στη μυθική παράδοση¹⁹⁷.

Η επανεμφάνιση του Θησέα πάνω στο καράβι δυσχεραστεί ολοφάνερα τον Μίνωα. Από τη μία, η ύπαρξη του επιφωνήματος *φεῦ* του στ. 119 αποδεικνύει την έντονη δυσαρέσκειά του, ένα επιφώνημα που είναι συνηθισμένο στην τραγική ποίηση και στον Αριστοφάνη, σπάνιο στην πεζογραφία και ανύπαρκτο στη λυρική ποίηση με εξαίρεση τη συγκεκριμένη περίπτωση¹⁹⁸. Προφανώς η επιλογή αυτή του Βακχυλίδη

¹⁹⁶ Scodel (1984), σ. 140.

¹⁹⁷ Segal (1988), σ. 295.

¹⁹⁸ Maehler (2004), σ. 187.

προσδίδει έμφαση στο πόσο βαρέως φέρει αυτή την αναπάντεχη εξέλιξη ο Μίνωας. Από την άλλη χρησιμοποιείται το ρήμα *ἔσχασεν* για να τονιστεί πως «η εμφάνιση του Θησέα έφερε παύση στη μυστική θριαμβολογία του Μίνωα¹⁹⁹». Το εντυπωσιακό είναι πως ο Θησέας εμφανίζεται *ἀδιάντος*, δηλαδή άβρεχτος, παρ' όλο που μόλις αναδύθηκε από το βυθό της θάλασσας. Το στοιχείο αυτό ενισχύει ακόμη περισσότερο το θαύμα που συνέβη, ένα θαύμα για όλους (στ. 123 *θαῦμα πάντεσσι*). Ούτε οι συμπατριώτες του Θησέα δεν περίμεναν αυτή την αναπάντεχη εξέλιξη, οι οποίοι ενδεχομένως γνώριζαν τη θεϊκή του καταγωγή και θα έπρεπε να μην αγωνιούν. Λογικό είναι, λοιπόν, η έκπληξη να είναι ακόμη μεγαλύτερη για τον Μίνωα, ο οποίος αποστομώνεται από τη διάσωση του Θησέα. Σίγουρα, ο κεραυνός που έστειλε λίγα λεπτά πριν ο δικός του πατέρας ως επιβεβαίωση της συγγένειάς τους ωχριά μπροστά στην απρόσμενη επανεμφάνιση του Θησέα και κατ' επέκταση στην ηχηρή επικύρωση της συγγένειάς του με τον Ποσειδώνα που προηγουμένως αμφισβητήθηκε από το βασιλιά της Κρήτης.

Τα θεϊκά δώρα λάμπουν πάνω στο Θησέα και διαλύουν κάθε αμφιβολία εις βάρος του. Η θέση του έχει ενισχυθεί, αφού τώρα φέρει τα διακριτικά του πλούτου και της εξουσίας που του χάρισε η θαλάσσια θεότητα²⁰⁰. Η λάμψη ως σημάδι του νικητή είναι ένα συχνό στοιχείο στον Πίνδαρο²⁰¹, κάτι που υιοθετεί εδώ και ο Βακχυλίδης ίσως επηρεασμένος από τον σύγχρονο ομότεχνό του. Ένα δώρο της Αφροδίτης είναι λογικό να καθιστά αυτόν που το κατέχει σεξουαλικά ελκυστικό. Όπως στην αρχή του ποιήματος ο Μίνωας ελκύστηκε ερωτικά από την Ερίβοια λόγω των δώρων της Αφροδίτης (στ. 8-10), έτσι και τώρα ο Θησέας που φέρει τα δώρα της θεάς ενδύεται με ερωτική σαγήνη. Η ερωτική αυτή συνυποδήλωση προμηνύει την κατάκτηση από μέρους του Θησέα της κόρης του Μίνωα, η οποία τελικά θα οδηγήσει στη σωτηρία των δεκατεσσάρων νέων²⁰². Εύστοχη η παρατήρηση του Maehler ότι ο πληθυντικός *θεῶν* του στ. 124 υποδεικνύει ότι τα δώρα δόθηκαν και από την Αμφιτρίτη και από τον Ποσειδώνα²⁰³. Η παρατήρηση αυτή "βλέπει" πίσω από την προφανή ερμηνεία πως ο πληθυντικός απλώς υπενθυμίζει ότι το ένα από τα δύο δώρα προέρχεται έμμεσα από την Αφροδίτη και προσδίδει έμφαση στην έγκριση του θεού της θάλασσας (αν και ο ίδιος απών) να δοθούν αυτά στο Θησέα. Ο Θησέας δε

¹⁹⁹ Jebb (2010), σ. 389.

²⁰⁰ Αθανασάκη (2009), σ. 297.

²⁰¹ Danek (2008), σ. 79.

²⁰² Scodel (1984), σ. 141.

²⁰³ Maehler (2004), σ. 188.

συναντά τον Ποσειδώνα, αφού αυτός δε θα είχε κάτι τόσο θαυματικό να του δώσει. Τα δώρα αυτά αποτελούν ένα ξεκάθαρο σημάδι της έννοιας των θεών, εξ' ου και η λάμψη τους, ενώ παράλληλα το δαχτυλίδι του Μίνωα, το σύμβολο της εξουσίας του, χάνεται στη θάλασσα²⁰⁴. Σύμφωνα με τον Πausανία και τον Υγίνο, ο Θησέας έφερε πίσω το δαχτυλίδι του Μίνωα, καθώς του το έδιναν οι ίδιες οι Νηρηίδες. Ο Βακχυλίδης παραλείπει αυτή τη λεπτομέρεια για να τονίσει πως τα θεϊκά δώρα επαρκούν για να αποδείξουν την προέλευση του Θησέα²⁰⁵. Άλλωστε, η επαναφορά του δαχτυλιδιού του Μίνωα θα υποδείκνυε την υποταγή του Θησέα στις εντολές αυτού, στοιχείο που οπωσδήποτε πρέπει να παραγκωνιστεί. Όπως σωστά έχει παρατηρήσει ο Fearn, η ωδή αυτή παρουσιάζει τον Θησέα ως τον πρωτότυπο έφηβο που όμως μέσα από την περιπέτειά του μεταφέρεται στην πλήρη ενηλικίωσή του²⁰⁶.

Οι συμπατριώτισσες του Θησέα σε μια έκρηξη χαράς για την επιστροφή του βασιλιά τους ξεφωνίζουν (στ. 127 *ώλόλυξαν*) χωρίς να μπορούν να ελέγξουν τον ενθουσιασμό τους. Ο χαρακτηρισμός τους *άγλαόθρονοι κοῦραι* ώθησε τον Jebb να θεωρήσει πως η αναφορά αυτή αφορά τις Νηρηίδες, οι οποίες δε μπορούν να συγκρατήσουν τον ενθουσιασμό τους για το θρίαμβο του Θησέα²⁰⁷. Ωστόσο, μια τέτοια εξήγηση δε θα ήταν πιθανή. Πρώτα απ' όλα δεν υπάρχει λόγος να χαρούν έτσι ξαφνικά οι Νηρηίδες για την επανεμφάνιση του Θησέα, ούτε και υπάρχει κάποιο στοιχείο που να μας παραπέμπει στο ότι αυτές τον ακολούθησαν στην ανάδυσή του. Πιο λογικό είναι να εκφράσουν τη χαρά τους οι επτά επιβαίνουσες κοπέλες, αφού τώρα ξέρουν πως υπάρχουν και πάλι ελπίδες για τη δική τους σωτηρία από το φοβερό Μινώταυρο. Επιπλέον, οι στ. 128-129 παρουσιάζουν τους νεαρούς άνδρες να τραγουδούν έναν παιάνα για να γιορτάσουν την επιστροφή του βασιλιά τους. Επομένως, μιας και ο Βακχυλίδης επέλεξε να αναφερθεί ξεχωριστά στους άνδρες επιβαίνοντες, δε θα είχε κανένα λόγο να μην παρουσιάσει και την αντίδραση των γυναικών. Η άποψη του Maehler σχετικά με αυτό το θέμα είναι ευρηματική και ακυρώνει την εκδοχή του Jebb. Παρατηρεί πως τα ρήματα *ώλόλυξαν* και *παιάνιζαν* εκφράζουν αντίστοιχα τη θηλυκή και την αρσενική μορφή της τελετουργικής επίκλησης και πως εδώ οι νέες και οι νέοι τραγουδούν σε ξεχωριστές ομάδες αλλά

²⁰⁴ Maehler (2004), σ. 177.

²⁰⁵ Jebb (2010), σ. 389.

²⁰⁶ Fearn (2007), σ. 249.

²⁰⁷ Jebb (2010), σ. 390.

κοντά ο ένας στον άλλον σύμφωνα με τον τρόπο που παρουσιάστηκαν στην αρχή του ποιήματος (στ. 2 *δὶς ἑπτὰ*)²⁰⁸.

Το ποίημα ολοκληρώνεται με επίκληση στο Δήλιο Απόλλωνα, αφού η ωδή παρουσιάστηκε στη γιορτή τὰ *Ἀπολλώνια*²⁰⁹, ώστε να δώσει ο θεός τύχη. Ο Maehler τονίζει πως «ο Βακχυλίδης χρησιμοποιεί την προσευχή για επιτυχία στο πλαίσιο του εορταστικού αγώνα για να ενώσει το τραγούδι το οποίο συνάπτει τη μυθική αφήγηση (την ὠλολυγή και τον παιάνα των νεαρών Αθηναίων) με τον παιάνα προς τον Απόλλωνα του Χορού των Κείων»²¹⁰. Οι επικλήσεις θεών στο τέλος της ωδής είναι συχνές στον Πίνδαρο, ο οποίος κάποιες φορές παραθέτει μια προσευχή χωρίς επίκληση²¹¹. Προς στιγμήν, η επίκληση *Δάλιε* του στ. 130 μας μπερδεύει και θεωρούμε πως η προσφώνηση είναι μέρος του παιάνα που ψάλλουν οι Αθηναίοι νέοι, αλλά η φράση *χοροῖσι Κηίων* που ακολουθεί αποσαφηνίζει πως ο Χορός των Κείων ενώνει τη φωνή του με τη φωνή των Αθηναίων νέων, των οποίων την ιστορία έχει μόλις ολοκληρώσει²¹². Το ποίημα τελικά παρουσιάζεται ως μια τελετουργική προσφορά σε αντάλλαγμα για τα προνόμια που αναμένονται από τον θεό. Μάλιστα, η αναφορά στο Χορό των Κείων εισάγει στην ωδή το μέρος της γέννησης του ποιητή του διθυράμβου²¹³.

3.3.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 17

Ο Castriota έχει εκφράσει την άποψη πως για τη νίκη του Θησέα δεν ευθύνεται μόνο η θεϊκή του καταγωγή, αλλά αυτός θριάμβευσε λόγω της μετριοπαθούς φύσης του και της συνείδησης της υποχρέωσής του να αποδώσει το νόμο και τη δικαιοσύνη. Μάλιστα, τονίζει πως ο Θησέας έδωσε μια μάχη ενάντια στην ύβρη, γι' αυτό κι έχει την ευλογία των θεών. Με τον τρόπο αυτό, ο συγκεκριμένος μύθος του Βακχυλίδη υποδεικνύει πως η νίκη του Θησέα ενάντια στο Μίνωα αποτελεί μια παραβολή της τιμωρίας που απονέμεται από τους θεούς και τους ήρωες εναντίον όσων αντιπάλων τους προσβάλλουν τη δύναμή τους²¹⁴.

²⁰⁸ Maehler (2004), σ. 188.

²⁰⁹ βλ. στην εισαγωγή τον προβληματισμό για το αν πρέπει να κατατάσσουμε κάποιες ωδές στους παιάνες ή στους διθυράμβους.

²¹⁰ Maehler (2004), σ. 188.

²¹¹ Jebb (2010), σ. 391.

²¹² Αθανασάκη (2009), σ. 297.

²¹³ Calame (2009), σ. 173.

²¹⁴ Castriota (1992), σ. 60.

Όπως τονίστηκε πιο πάνω, ο Fearn διακρίνει στην ωδή μια έντονα Αθηναϊκή μυθολογική και ιδεολογική επιρροή. Ερμηνεύει την τελική υπερίσχυση του Θησέα έναντι του Μίνωα ως ένα συμβολισμό της Αθηναϊκής κυριαρχίας στο Αιγαίο, αλλά και του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού της Αθήνας γενικότερα²¹⁵. Ο Käppel υποστήριξε πως η ωδή τιμά την Αθήνα, που είναι η ηγέτιδα πόλη της αθηναϊκής συμμαχίας, για τον πρωταγωνιστικό της ρόλο στη σωτηρία των Ελλήνων από τους Πέρσες²¹⁶. Η ωδή αυτή συνδυάζει την Αθηναϊκή μυθολογία με την παράσταση από Κείους προς τιμήν του Απόλλωνα και μάλιστα στο ιερό νησί του, τη Δήλο. Η επιλογή ενός Χορού Κείων για την παράσταση της ωδής αποτελεί μια προσπάθεια χειρισμού εκ μέρους της Αθήνας της ανάμειξης των συμμάχων Κείων στις *θεωρίες* στη Δήλο, δηλαδή στις αποστολές πρεσβείας στις πανελλήνιες γιορτές. Εξάλλου, υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν τις μακροχρόνιες συνδέσεις της Αθήνας με την Κέα, καθώς αυτή είναι μέλος της συμμαχίας της Δήλου και φόρου υποτελής της Αθήνας ήδη από το 451 π.Χ. Επίσης, η Αθήνα είχε τη διοίκηση της Αμφικτυονίας της Δήλου. Παρ' όλο που η ωδή 17 προηγείται αυτών των γεγονότων, αποδεικνύει ολοφάνερα τη διάθεση της Αθήνας να χειριστεί αυτά τα δύο νησιά. Ακόμα και αν η Αθήνα είναι ανίκανη σε αυτή την πρώιμη περίοδο να έχει τους δικούς της Χορούς κυρίαρχους στις παραστάσεις της Δήλου, σίγουρα μπορούσε να επηρεάσει τις παραστάσεις άλλων. Ο τόσο έντονα αθηναϊκός μύθος της ωδής 17 υπαινίσσεται τη διάθεση κυριαρχίας της Αθήνας στους Ίωνες, με την προσποίηση του σωτήρα και του προστάτη αυτών. Φυσικά, δε θα υπήρχε κανένας πιο κατάλληλος από τον Βακχυλίδη να συνθέσει αυτή την ωδή, καθώς είναι ο κατεξοχήν Κείος εκπρόσωπος της πανελλήνιας ποίησης της γενιάς του που έδρασε παράλληλα και στην Αθήνα²¹⁷.

Η έντονη περιπλοκότητα της σχέσης της Αθήνας με την Κέα αποδεικνύεται σύμφωνα με τον Fearn από την ομοιότητα των Κύκλιων Χορών με τον *γέρανο*. Ο *γέρανος* έμοιαζε πολύ με μια Δηλιακή εκδοχή του Κύκλιου Χορού και ήταν ένας χορός που μιμείτο τις συστροφές του Λαβύρινθου από τον οποίο ο Θησέας και οι Αθηναίοι νέοι κατάφεραν να δραπετεύσουν²¹⁸. Ίσως μάλιστα ο χορός να παρουσιαζόταν σε κύκλο γύρω από τον Δηλιακό βωμό. Επομένως, η ωδή 17 που αποτελεί έναν εορτασμό του θριάμβου του Θησέα εναντίον του Μίνωα,

²¹⁵ Fearn (2007), σσ. 242 και Castriota (1992), σσ. 60-63.

²¹⁶ βλ. Käppel (1992), σσ. 156-189.

²¹⁷ Fearn (2007), σσ. 244-247.

²¹⁸ Ο Calame (2009), σ. 175 υποσ. 17 διαφωνεί με την άποψη ότι η κατάδυση του Θησέα είναι το *αΐτιον* του γέρανου, αλλά συμφωνεί με το ότι ο Δηλιακός Χορός αναπαράγει τις κινήσεις των νεαρών μέσα στο Λαβύρινθο της Κνωσού.

αντικατοπτρίζει τη θέαση του γέρανου από τους Αθηναίους ως ένα χορό που γιορτάζει και αυτός το θρίαμβο του Θησέα. Η αθηναϊκή επιρροή στην ωδή μπορεί επίσης να διαφανεί από τη διαφοροποίηση του ρόλου του Θησέα και των νεαρών συμπατριωτών του. Οι νεαροί Ίωνες παρουσιάζονται σε όλο το ποίημα χωριστά από τον Θησέα. Οι πράξεις του Θησέα τους προκαλούν αρχικά τρόμο (στ. 92-93) και στη συνέχεια χαρά σε σημείο εορτασμού (στ.128-129), ενώ ο Θησέας τρομάζει από το χορό των Νηρηίδων (στ. 101) και στη συνέχεια απολαμβάνει το θρίαμβό του (στ. 107-108). Όπως ο Θησέας γιορτάζει το θρίαμβό του, έτσι και ο Χορός των Κείων γιορτάζει τη θέση του νησιού του μέσα σε μια δομή στην οποία η Αθήνα και η δημιουργία μύθων από αυτή είναι η κυρίαρχη δύναμη²¹⁹.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Segal, ο οποίος θεωρεί πως πίσω από τον αγώνα του Μίνωα με τον Θησέα κρύβεται ένας αγώνας για τη βασιλική εξουσία. Συγκεκριμένα, τονίζει πως ο χαρακτηρισμός του Μίνωα με πολεμικούς όρους (στ. 39 *πολέμαρχε Κνωσίων* και στ. 120-121 *Κνώσιον στραταγέταν*) υποδεικνύει την πολιτική διάσταση του μύθου, δηλαδή την πάλη της Αθήνας εναντίον της θαλασσοκρατορίας του Μίνωα. Οντας και αυτός της άποψης πως η ωδή συνετέθη γύρω στο 470 π.Χ., τη θεωρεί άμεσα συνδεδεμένη με την ίδρυση της Δηλιακής συμμαχίας υπό την ηγεμονία της Αθήνας και τονίζει πως φανερώνει τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν οι υπόλοιποι Έλληνες την Αθήνα (ή τουλάχιστον τον τρόπο που θα ήθελε η ίδια η Αθήνα να την αντιλαμβάνονται) στα χρόνια αμέσως μετά τους Περσικούς πολέμους²²⁰. Ιδιαίτερα εύστοχη είναι η παρατήρηση του Calame, ο οποίος συμφωνώντας με την άποψη πως η ωδή συνετέθη στο πλαίσιο της προσπάθειας επέκτασης της Αθήνας στο Αιγαίο μετά τους Περσικούς πολέμους, επισημαίνει ακόμα και την αλλαγή του ονόματος της θάλασσας όπου πλέει το πλοίο του Θησέα: η θάλασσα αυτή που χαρακτηρίζεται ως *Κρητικὸν πέλαγος* στο στ. 4, θα πάρει το όνομα ενός θνητού και συγκεκριμένα του πατέρα του Θησέα, Αιγέα²²¹. Το γεγονός της μετονομασίας του πελάγους να μην δε θα ανφερθεί στο πλαίσιο αυτής της ωδής, ωστόσο στο κοινό/ακροατήριό της είναι γνωστό το περιστατικό με τον Αιγέα που πνίγηκε στο συγκεκριμένο πέλαγος. Έτσι, η μετονομασία του πελάγους σφραγίζει ολοκληρωτικά τη νίκη του Θησέα έναντι του Μίνωα, αλλά και την ηγεμονία της Αθήνας.

²¹⁹ Fearn (2007), σσ. 247-251. Αναλυτικά για το γέρανο βλ. Lawler (1946).

²²⁰ Segal (1988), σ. 307.

²²¹ Calame (2009), σσ. 174-175.

Για να κατανοήσουμε πλήρως την τελική επιθυμία του ποιητή να αναδείξει εξ' αρχής την υπερίσχυση της Αθήνας, δεν πρέπει να παραβλέψουμε μάλιστα το γεγονός ότι ο Θησέας, ο βασιλιάς αυτής, αν και ακόμη νέος, χαρακτηρίζεται με επίθετα που υποδεικνύουν τις στρατιωτικές του ικανότητες ήδη από την αρχή της ωδής. Στο στ. 1 χαρακτηρίζεται μενέκτυπος (= αυτός που είναι σταθερός στη μάχη) και στους στ. 14-15 χαλκοθώραξ, σα να φορά έναν χάλκινο θώρακα που να φανερώνει την ιδιότητα του πολεμιστή. Ο τρόπος, επίσης, με τον οποίο απευθύνεται στον Μίνωα, σε έναν άντρα με θεωρητικά ανώτερη θέση, εκπλήσσει τον δεύτερο και τον εξοργίζει, αφού αυτός θα περίμενε οι Αθηναίοι να έχουν τη θέση και τη συμπεριφορά αιχμαλώτων. Αυτή του η αντίληψη, όμως, απορρίπτεται τόσο από την Ερίβωια όσο και από τον Θησέα. Η προσφώνηση του Μίνωα ως πολέμαρχο στο στ. 39 αν και φαινομενικά δηλώνει το ηρωικό στάτους αυτού, τελικά εμπεριέχει μια σαρκαστική χροιά²²².

Γενικά πάντως, κατά το πρώτο τέταρτο του 5ου π.Χ. αι. οι αγγειογράφοι ζωγραφίζουν τις συναντήσεις του Θησέα με τους γονείς του, τόσο τους θνητούς όσο και τους θεϊκούς. Ο Θησέας παρουσιάζεται να αψηφά κινδύνους στη θάλασσα για να αποδείξει πως είναι γιος του Ποσειδώνα. Η συνάντησή του με τους θεϊκούς γονείς του ενισχύει την ιδέα ότι ο Θησέας αλλά και η Αθήνα είναι ιδιαίτερα ευνοημένοι από τους θεούς, μια ιδέα που επιβεβαιώθηκε από τη νίκη των Αθηναίων στους Περσικούς πολέμους. Παράλληλα, η συνάντηση αυτή εκφράζει τις αξιώσεις της Αθήνας να εξουσιάσει τη θάλασσα. Με την αναγνώριση του εθνικού τους ήρωα ως γιου του Ποσειδώνα, κάθε Αθηναίος θα μπορούσε να έχει μερίδιο της προστασίας του συγκεκριμένου θεού, του οποίου η σχέση με το Θησέα πρέπει να έγινε ιδιαίτερα πιστευτή μετά τη θαυμαστή επιτυχία του 480 π.Χ (ναυμαχία της Σαλαμίνας)²²³.

Η παραπάνω άποψη συμπληρώνεται όμορφα από τις απόψεις της Turner, η οποία θεωρεί πως οι Αθηναίοι ενέκριναν για τον αγαπημένο τους ήρωα μια πατρότητα έξω από τα οικογενειακά δέντρα της Αθήνας, επειδή το ηρωικό status του Θησέα επιβεβαιώνεται και ενισχύεται από τη στιγμή που γίνεται ο γιος ενός θεού. Έτσι, η Αθήνα αποκτά θεϊκή επικύρωση και υποστήριξη από έναν θεό που μάλιστα στο παρελθόν είχε απορρίψει για προστάτη της προτιμώντας την Αθηνά, διορθώνοντας τώρα το ρήγμα στη σχέση της με αυτόν²²⁴.

²²² Clark (2003), σσ. 147-149.

²²³ Mills (1997), σσ. 37-38.

²²⁴ Turner (2015), σ. 83.

Ο Danek ερμηνεύει την ωδή με έναν πιο ήπιο τρόπο, παραβλέποντας εντελώς οποιαδήποτε επιθυμία της Αθήνας για στρατιωτική, πολιτική ή πολιτιστική υπερίσχυση. Θεωρεί πως η ωδή αποτελεί ένα υποκατάστατο της παραδοσιακής ιστορίας του Θησέα με το Μινώταυρο, η οποία ενώ ξεκινά ως ένας αγώνας ηρώων που θα περιμέναμε να έχει θανάσιμες συνέπειες, τελικά καταλήγει ως αθλητικός αγώνας με νικητή τον Θησέα. Συνοπτικά, για να στηρίξει τη θέση του αυτή, αρχικά αποσαφηνίζει δύο διαφορετικές σημασίες της λέξης αγών. Ο αγών μπορεί να δηλώνει τη μάχη άνδρα εναντίον ανδρός, κατά την οποία ο ηττημένος πεθαίνει και ο νικητής παίρνει τον οπλισμό του αντιπάλου του, ακόμη και τη γυναίκα και τα παιδιά του ως δούλους. Επίσης, μπορεί να δηλώνει απλώς τον αθλητικό αγώνα, όπου κανείς δε χάνει τη ζωή του και ο νικητής ανταμοίβεται όχι με κάποιο αντικείμενο μεγάλης αξίας, αλλά με κάτι συμβολικό, όπως ένα στεφάνι ελιάς. Αυτό που μετράει εδώ είναι να αναγνωριστεί ο νικητής ως άριστος. Ο παραδοσιακός μύθος, τον οποίο εκμεταλλεύεται εδώ ο Βακχυλίδης, παρουσιάζει την πρώτη μορφή αγώνα, αφού ο Θησέας σκοτώνει το Μινώταυρο, τον παραγίό του Μίνωα, και φεύγοντας παίρνει μαζί του την κόρη του ηττημένου εχθρού του χωρίς να την κάνει νόμιμη γυναίκα του. Στο ποίημά μας θα περιμέναμε, λοιπόν, μια αντίστοιχη φυσική αναμέτρηση, αφού άλλωστε υπάρχουν σε αυτό πολλά επίθετα που υποδεικνύουν τις ιδιότητες του πολεμιστή και για τους δύο ήρωες, αλλά και η λεκτική τους ανταλλαγή ακολουθεί το ιλιαδικό πρότυπο που ονομάζεται "γενεαλογικό καύχημα". Στην Ιλιάδα αυτού του είδους οι διάλογοι οδηγούν αμέσως σε καθοριστική μάχη των δύο αντιπάλων. Ωστόσο, ο Βακχυλίδης δεν έπρεπε να διαψεύσει εντελώς τις προσδοκίες του καλά εξοικειωμένου με την ιστορία του Θησέα κοινού του "σκοτώνοντας" τον έναν από τους δύο ήρωες, οι οποίοι έπρεπε να φτάσουν με ασφάλεια στην Κρήτη. Τελικά, παρ' όλο που κανείς δε σκοτώνεται, η απρόσμενη ανάδυση του Θησέα αποδεικνύει ότι αυτός είναι ο *άριστος*. Τέλος, το στεφάνι και το πανωφόρι που δίνει η Αμφιτρίτη στο Θησέα θυμίζει τα δώρα που έπαιρναν οι νικητές των αθλητικών αγώνων (στεφάνια, δοχεία με ελαιόλαδο, ασημένιες κούπες, μαλακά πανωφόρια). Αλλά και οι συνεχείς εκπλήξεις των συμμετεχόντων (στ. 47 *τάφον*, στ. 86 *τάφεν*, στ. 123 *θαῦμα πάντεσσι*) θυμίζουν την αντίδραση των θεατών στους αθλητικούς αγώνες²²⁵. Κατά τη γνώμη μου, αυτού του είδους η ερμηνεία, αν και αρκετά ευρηματική και προσεγμένη, υποβιβάζει τη σημασία του συγκεκριμένου διθυράμβου. Δυσκολεύομαι να πιστέψω

²²⁵ Danek (2008).

πως ένας ποιητής του επιπέδου του Βακχυλίδη θέλησε απλώς να φτιάξει ένα υποκατάστατο της παραδοσιακής ιστορίας του Θησέα και τελικά να αναπαραστήσει απλώς έναν αθλητικό αγώνα. Άλλωστε, ολόκληρη η ποιητική παραγωγή του Βακχυλίδη (και κυρίως οι επινίκιες ωδές του) κρύβει πάντα ένα βαθύτερο νόημα πίσω από τον προφανή μύθο²²⁶.

3.4.1. ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>

Το ποίημα αυτό συνίσταται από τέσσερις στροφές με τέλεια συμμετρία, αφού όλες αποτελούνται από 15 στίχους. Η πρώτη και η τρίτη εκφράζεται από ένα χορό που αποτελείται από Αθηναίους, ενώ η δεύτερη και η τέταρτη από τον Αιγέα, τον υποτιθέμενο πατέρα του Θησέα. Είναι ουσιαστικά ένας λυρικός διάλογος με δραματική μορφή. Ο χορός ρωτά το βασιλιά γιατί οι άνθρωποι έχουν κληθεί πάλι να πάρουν τα όπλα και αυτός τους απαντά πως έχει καταφτάσει στην πόλη τους ένας άγνωστος νεαρός που σκότωσε τα τέρατα που ταλαιπωρούσαν μέχρι τότε τη χώρα. Ο χορός ξαφνιάζεται με αυτή την είδηση και ζητά διευκρινίσεις σχετικά με την ταυτότητα και τον τόπο προέλευσης του νεαρού, καθώς επίσης ρωτά αν είναι μόνος. Η απάντηση που δέχεται είναι πως το νεαρό συνοδεύουν δύο άντρες, ενώ παράλληλα γίνεται η εξωτερική περιγραφή του και πληροφορούμαστε πως είναι γενικά φιλοπόλεμος.

Ανάμεσα στους λόγους δεν υπάρχουν εισαγωγικές λέξεις, ούτε και η αλλαγή στους ομιλητές σημειώνεται με κάποιον τρόπο, παρά μόνο με τα κενά ανάμεσα στις στροφές. Ο Pickard-Cambridge θεωρεί το ποίημα αυτό μια ανάμνηση του πιο πρώιμου διθυράμβου ή έναν αντίλαλο της σύγχρονης του Βακχυλίδη τραγωδίας²²⁷. Αλλά και ο Zimmermann είναι της άποψης πως η ωδή αποτελεί ένα πείραμα υπό της επιρροή της τραγωδίας²²⁸. Μια πιθανή χρονολόγηση της ωδής είναι περίπου το 470 π.Χ., περίοδος κατά την οποία ο Κίμωνας αποκτούσε πολιτική δύναμη και σημείωνε στρατιωτικές επιτυχίες. Άλλη χρονολόγηση που έχει προταθεί από κάποιους μελετητές είναι το 458 π.Χ., δηλαδή στη χρονιά οστρακισμού του Κίμωνα²²⁹. Η περίπτωση κατά την οποία παραστάθηκε το ποίημα είναι άγνωστη, αλλά από τη

²²⁶ Για μια αναλυτική παρουσίαση των επινίκιων ωδών του Βακχυλίδη βλ. Cairns (2010).

²²⁷ Pickard-Cambridge (1962), σ. 29.

²²⁸ Zimmermann (1992), σ. 96.

²²⁹ Athanasaki (2016), σ. 37.

στιγμή που το θέμα αφορά την Αθήνα και οι τελευταίες λέξεις είναι εγκωμιαστικές για την πόλη αυτή, καταλαβαίνουμε πως λογικά επρόκειτο να παρασταθεί εκεί²³⁰. Με αφορμή τον τρόπο παρουσίασης του Θησεά στην τελευταία στροφή όπου φέρει τη χαρακτηριστική ενδυμασία και τα όπλα ενός Αθηναίου εφήβου, έχει προταθεί το ενδεχόμενο ο διθύραμβος αυτός να παραστάθηκε σε μια γιορτή με πρωταγωνιστές εφήβους. Δηλαδή, υπάρχει περίπτωση να πραγματοποιήθηκε μια διαλογική παράσταση του συγκεκριμένου διθυράμβου και στο τέλος οι έφηβοι να έκαναν και μια στρατιωτική επίδειξη²³¹. Αν αυτή η θεωρία είναι αληθινή και ο Θησεάς παρουσιάζεται εδώ ως τυπικός Αθηναίος έφηβος, τότε η ωδή μας θα μπορούσε να χρονολογηθεί από το 460 έως το 444, εποχή κατά την οποία οι Αθηναίοι είχαν φρουρές από εφήβους κατά μήκος του Ισθμού και έλεγχαν την περιοχή των Μεγάρων²³². Η χρονολόγηση αυτή μπορεί να ευσταθεί αν προσέξουμε τους στ. 16-17 που μας ενημερώνουν ότι ένας κήρυκας φτάνει από τον Ισθμό στην Αθήνα για να μεταφέρει μια επείγουσα είδηση στο βασιλιά του. Ίσως, λοιπόν, ο κήρυκας αυτός να διέμενε στον Ισθμό μαζί με τη φρουρά και να μετέφερε τα όποια νέα προέκυπταν κρατώντας ενήμερους τους Αθηναίους για την εκεί κατάσταση.

Το ποίημα χαρακτηρίζεται από δραματική ειρωνεία, αφού ο νεαρός ήρωας που έχει καταφτάσει στην Αθήνα δεν κατονομάζεται ποτέ και παραμένει άγνωστος τόσο στον Αιγέα όσο και στο χορό που αντιπροσωπεύει το λαό της Αθήνας, ενώ το κοινό του διθυράμβου καταλαβαίνει για ποιον πρόκειται από την αναφορά του κήρυκα στους πέντε άθλους του (στ. 19-30). Το κοινό είναι εξοικειωμένο με τους άθλους του Θησεά λόγω της αγγειογραφίας. Ο Θησεάς αποκτά εξέχουσα θέση στην αττική αγγειογραφία στην εποχή του Πεισιστράτου με σκοπό να εξισωθεί αυτός ο ήρωας της Αττικής/Ιωνίας με τον Δωριέα Ηρακλή. Όμως, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι η αγγειογραφία συνήθως αντανακλά την ποίηση. Θα μπορούσε, λοιπόν, να υπάρχει η *Θησιίδα* που αναφέρει ο Πλούταρχος, ποίημα που γράφτηκε κατά παραγγελία του Πεισιστράτου ή ίσως και μια παλιότερη επική *Θησιίδα* που αφηγείτο τις περιπέτειες του Θησεά στην Κρήτη. Από την άλλη πλευρά, οι άθλοι του Θησεά στον Ισθμό αποτελούν έμπνευση από ένα ποίημα που συνετέθη στην Αθήνα το 520 π.Χ. πάλι κατά παραγγελία του Πεισιστράτου για να αναδείξει τον Θησεά ως εθνικό ήρωα. Ο πιο σημαντικός ποιητής που έζησε στην Αθήνα με πρόσκληση του

²³⁰ Pickard-Cambridge (1962), σ. 29.

²³¹ Για μια παρουσίαση των πιθανών γιορτών στις οποίες παραστάθηκε η ωδή βλ. Merkelbach (1973) και Maehler (1997), σσ. 211-212.

²³² Maehler (2004), σσ. 189-190.

Ίππαρχου, γιου του Πεισιστράτου, ήταν ο Σιμωνίδης. Είναι πιθανό το ποίημα του Σιμωνίδη, εκτός από την παράλειψη του Θησέα να αλλάξει τα πανιά στο πλοίο του που οδήγησε στην αυτοκτονία του πατέρα του, να εξιστορούσε και τους άθλους του Θησέα κατά το ταξίδι του από την Τροιζήνα στην Αθήνα²³³.

Ο Wind θεωρεί την ωδή αυτή εκκεντρική από πολλές απόψεις. Το πρώτο στοιχείο που τον οδηγεί σε αυτό τα χαρακτηρισμό είναι το ότι το ποίημα είναι ολοκληρωτικά δραματικό στη μορφή, κάτι που το καθιστά μοναδικό στην ελληνική λυρική ποίηση. Από την άλλη πλευρά, διαπιστώνει πως ίσως είναι παραπλανητικός ο χαρακτηρισμός του ως δραματικό, αφού τα περισσότερα που λέει ο Αιγέας είναι αφηγηματικά, μια επανάληψη των όσων πληροφορήθηκε λίγο πριν από έναν αγγελιαφόρο. Τέλος, εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι ενώ το ποίημα προσδοκεί τη στιγμή της αναγνώρισης, τελικά σταματά λίγο πριν αυτή, διακόπτοντας απότομα ένα μύθο που αναφέρεται μόνο εδώ ή σε άλλες μορφές σε άλλες ωδές του Βακχυλίδη²³⁴. Ο Jebb, πάντως, είναι της άποψης πως ναι μεν το τέλος της ωδής φαίνεται κάπως απότομο, ωστόσο το ποίημα είναι ανεξήγητα ολοκληρωμένο, αφού ο ποιητής παρουσίασε μια κατάσταση και ο στόχος του εκπληρώθηκε²³⁵. Πράγματι, δεν είναι υποχρεωτικό για έναν ποιητή ή ένα συγγραφέα να καταγράφει μια ιστορία ολοκληρωμένη από την αρχή μέχρι το τέλος της. Ο τρόπος προσέγγισης μια ιστορίας επαφίεται στη διακριτική ευχέρεια του κάθε δημιουργού. Το στιγμιότυπο που ενδεχομένως επιλέγει ένας καλλιτέχνης γενικότερα να αναπτύξει, εξαρτάται από τα μηνύματα που αυτός θέλει να περάσει. Άλλωστε, από τη στιγμή που ο ποιητής επέλεξε να δώσει στο ποίημα διαλογική μορφή («μια τεχνητή δομή με τη σφραγίδα της ανεπτυγμένης λυρικής τέχνης»), αυτή θα ήταν ταιριαστή μόνο σε ένα ποίημα μικρής κλίμακας²³⁶.

Στην πρώτη στροφή, αν και δεν κατονομάζεται ο ομιλητής, καταλαβαίνουμε εύκολα ότι μιλούν οι Αθηναίοι πολίτες αφού στον πρώτο στίχο προσφωνούν τον βασιλιά της Αθήνας και στο στ. 5 μιλάνε για τη «γη μας» (*ἀμετέρας χθονός*). Ούτε το όνομα του βασιλιά της Αθήνας αναφέρεται, το οποίο πληροφορούμαστε αρκετά αργότερα και πάλι με έμμεσο τρόπο (όπως παρατηρήσαμε συχνά στις προηγούμενες ωδές) στο στ. 15. Ο βασιλιάς αυτός είναι γιος του Πανδίονα και της Κρέουσας, άρα ο

²³³ Maehler (2004), σσ. 191-192.

²³⁴ Wind, (1972), σ. 511.

²³⁵ Jebb (2010), σ. 232.

²³⁶ Jebb (2010), σ. 234.

Αιγέας, πατέρας του Θησέα. Μόνο το όνομα του Πανδίονα μας βοηθά να διαπιστώσουμε την ταυτότητα του Αιγέα, καθώς η Κρέουσα είναι η μοναδική φορά εδώ στον Βακχυλίδη που αναφέρεται ως σύζυγος του Πανδίονα και μητέρα του Αιγέα. Ο συνηθισμένος αττικός μύθος παρέδιδε τον Ξούθο ως σύζυγο της Κρέουσας και τον Ίωνα ως γιο της μέσω του Απόλλωνα, ενώ ως μητέρα του Αιγέα συνήθως εμφανίζεται η Πυλία. Προφανώς στην εποχή του Βακχυλίδη δεν είχε παγιωθεί ακόμα η παράδοση σχετικά με την οικογένεια του Θησέα²³⁷.

Ο λαός της Αθήνας φαίνεται να έχει συγκεντρωθεί σε ένα συγκεκριμένο χώρο επειδή ήχησε πριν λίγο μια σάλπιγγα (το συνοδευτικό της επίθετο *χαλκοκόδων* απλώς αποδίδει το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένη) και υποψιάζεται πως το σάλπισμα αυτό αποτελεί πολεμικό κάλεσμα (*πολεμηίαν αοιδάν*). Εύλογη η υποψία τους, καθώς η σάλπιγγα χρησιμοποιείτο για να δίνει το σύνθημα στον πόλεμο ή στη στρατιωτική εκπαίδευση, αλλά και σε αγώνες για την αναγγελία των διαγωνιζομένων²³⁸.

Ο Χορός αναρωτιέται τι νέο έχει συμβεί και μέσα από μια σειρά από τρεις διαδοχικές ερωτήσεις προσπαθεί να διαπιστώσει το λόγο της συγκέντρωσης, χωρίς να περιμένει πρώτα να επιβεβαιωθεί ή να διαψευστεί με τη σειρά του το κάθε ερώτημα. Οι διαδοχικές αυτές ερωτήσεις θυμίζουν στον Maehler την αρχή της ραψ. β στην Οδύσσεια όπου ο Αιγύπτιος υποβάλλει συνεχή ερωτήματα στο συγκεντρωμένο λαό της Ιθάκης. Επίσης, θεωρεί πως ο Βακχυλίδης ίσως εμπνεύστηκε τη συγκεκριμένη σκηνή από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στ. 87-103 όπου οι Θηβαίοι γέροντες έχουν συγκεντρωθεί για να ρωτήσουν τον ηγεμόνα τους για ένα μήνυμα που έφτασε²³⁹. Η Merisio συμφωνεί και αυτή πως η πρώτη στροφή θυμίζει τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Μάλιστα παρατηρεί πως όλη η ωδή έχει αρκετά στοιχεία που θυμίζουν την τραγωδία: ο διάλογος ανάμεσα στο βασιλιά και σε μια συγκεντρωμένη ομάδα ανθρώπων, αλλά και η μεταδιηγητική αφήγηση σημαντικών γεγονότων που έχουν ήδη συμβεί και που αναφέρονται από κάποιο τρίτο πρόσωπο, καθώς θα ήταν δύσκολο να παρουσιαστούν επί σκηνής. Άλλωστε, όπως επισημαίνει, η επιλογή της μεταδιηγητικής αφήγησης είναι σκόπιμη, καθώς πολλές φορές όσα ακούγονται είναι πιο εντυπωσιακά από όσα βλέπονται²⁴⁰.

²³⁷ Jebb (2010), σ. 232.

²³⁸ Maehler (2004), σ. 194.

²³⁹ Maehler (2004), σ. 194.

²⁴⁰ Merisio (2017), σ. 31.

Η πρώτη υποψία που γεννάται στο Χορό είναι μήπως κάποιος στρατηγός πλησιάζει τα σύνορα της πατρίδας προφανώς με στόχο να την κυριεύσει. Εύλογη υποψία αν σκεφτούμε τις συχνές επιθέσεις των λαών στην αρχαιότητα με στόχο την επέκταση των συνόρων τους ή της εξουσίας τους. Ας προσέξουμε ιδιαίτερα τον έντονο φόβο που υποκρύπτει η ερώτηση ειδικά λόγω του ρήματος του στ. 6 *αμφιβάλλει* με αντικείμενό του το ουσιαστικό *ὄρι(α)*: ο λαός φοβάται μια πιθανή περικύκλωση των συνόρων της πατρίδας που φυσικά θα καθιστούσε δύσκολη, αν όχι αναπόφευκτη, την κυρίευσή της. Η δεύτερη σκέψη του είναι το σενάριο να έχουν εισβάλει στην πόλη ληστές για να αρπάξουν τα κοπάδια, μια συνηθισμένη αιτία συγκρούσεων στη μυθολογία. Τελικά δεν κάνει άλλη προσπάθεια να μαντέψει το λόγο της συγκέντρωσης και ρωτάει πια ευθέως το βασιλιά Αιγέα τι είναι αυτό που πληγώνει την καρδιά του ή όπως πρότεινε πιο παραστατικά ο Jebb τι είναι αυτό που ροκανίζει την καρδιά του²⁴¹ (στ. 11 *τί τοι καρδίαν ἀμύσσει;*). Όπως παρατηρεί ο Jebb, οι ανήσυχες υποθέσεις του Χορού αντανακλούν μια ταραγμένη για την Αθήνα περίοδο, τότε που караδοκούσε ο κίνδυνος από τους Παλλαντίδες²⁴².

Η περιέργεια και η αγωνία του Χορού είναι έντονες, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την προστακτική *Φθέγγε* του στ. 12. Φαίνεται να ανυπομονεί να μάθει τι έχει συμβεί, γι' αυτό και προστάζει το βασιλιά να μιλήσει. Βέβαια, αμέσως μετά μετριάζει την όποια αυστηρότητα του ύφους του, επιβεβαιώνοντας το βασιλιά πως αυτός έχει περισσότερο από κάθε άλλο θνητό τη βοήθεια γενναίων νέων. Με αυτή την τελευταία αναφορά ο Χορός υπονοεί τη στρατιωτική δύναμη της Αθήνας που απαρτίζεται κυρίως από νέους, έτσι ώστε να ενθαρρύνει το βασιλιά του να μη φοβάται την όποια επίθεση δεχτεί η πόλη τους. Ίσως πάλι αναφέρεται στον ίδιο του τον εαυτό, άρα δηλώνει πρόθυμος να βοηθήσει το βασιλιά του σε όποια τυχόν δυσκολία προκύψει για την πατρίδα.

Η δεύτερη στροφή αποτελεί την απάντηση του βασιλιά Αιγέα στα αγωνιώδη ερωτήματα των Αθηναίων. Ο βασιλιάς ενημερώνει το λαό του για τα λίγα που και ο ίδιος γνωρίζει σύμφωνα με τις πληροφορίες που του μετέφερε ένας κήρυκας. Δίνεται

²⁴¹ Jebb (2010), σ. 392.

²⁴² Jebb (2010), σ. 231. Οι Παλλαντίδες ήταν οι πενήντα γιοι του Πάλλαντα, του γιου του Πανδίωνα. Κατ' επέκταση, ο Πάλλαντας ήταν αδερφός του Αιγέα. Οι Παλλαντίδες επαναστάτησαν εναντίον του ξαδερφού τους Θησέα. Ήλπιζαν ότι αυτός δε θα επέστρεφε από την Κρήτη και ότι θα καταλάμβαναν οι ίδιοι την εξουσία μετά το θάνατο του Αιγέα. Μετά την επιστροφή του Θησέα οι Παλλαντίδες του έστησαν ενέδρα, αλλά ο Θησέας πρόλαβε να ανταποδώσει αφού ένας κήρυκας τον πληροφόρησε για τα σχέδια των ξαδερφών του. Πολλοί από αυτούς, μαζί και ο πατέρας τους, σκοτώθηκαν και με τους υπόλοιπους ο Θησέας συμφιλιώθηκε.

ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι ο κήρυκας αυτός έχει έρθει από μακριά, συγκεκριμένα από τον Ισθμό, και μάλιστα έκανε όλη αυτή την απόσταση με τα πόδια. Η λεπτομέρεια αυτή σίγουρα υποδηλώνει το πόσο επείγουσα θεωρήθηκε η κατάσταση από τον κήρυκα, ο οποίος πάνω στη βιασύνη του να μεταδώσει τα νέα έφυγε προφανώς τρέχοντας διανύοντας μια αρκετά μεγάλη απόσταση (περίπου 70 χιλιόμετρα).

Ο κήρυκας έχει φέρει νέα για τις απερίγραπτες, τις ανείπωτες (στ. 18 *ἄφατα* <α στερητικό+φημί) πράξεις ενός γενναίου άνδρα. Το παράδοξο είναι ότι ο αγγελιαφόρος κατόρθωσε να αρθρώσει πράγματα που είναι αδύνατο να αρθρωθούν. Φυσικά, το επίθετο δηλώνει τις θαυμάσιες και ανεξήγητες πράξεις και υποδεικνύει όχι απλώς θαυμασμό αλλά και φόβο για τα κατορθώματα αυτού του νεαρού. Φυσικά, τόσο ο φόβος όσο και ο θαυμασμός του Αιγέα πηγάζουν από την άγνοια της ταυτότητας του άγνωστου νεαρού. Αν ήξερε ότι αυτός είναι ο Θησέας, θα καταλάβαινε ότι δεν είναι ένας κοινός θνητός, αλλά ο γιος του Ποσειδώνα²⁴³, ένας ήρωας, επομένως δίκαια ο νικητής των αγώνων που θα απαριθμηθούν στη συνέχεια²⁴⁴.

Πρώτο κατόρθωμα αυτού του μη κατονομαζόμενου νέου είναι το ότι σκότωσε τον Σίνη. Οι λεπτομέρειες γι' αυτόν είναι πολλές, αλλά δεν μαθαίνουμε το πιο σημαντικό, δηλαδή ποια φοβερή πράξη του οδήγησε τον άγνωστο νέο στη θανάτωσή του. Ο Σίνης ήταν, λοιπόν, ο πιο δυνατός ανάμεσα στους θνητούς (στ. 20-21 *ίσχυι φέρτατος θνατῶν*), γιος του Λυταίου που με τη σειρά του ήταν γιος του Κρόνου. Το λατρευτικό όνομα Λύταιος απαντάται μόνο εδώ και υποδηλώνει τον Ποσειδώνα. Το όνομα είναι εμπνευσμένο από τις Λυτές στα Τέμπη της Θεσσαλίας, όπου ο Ποσειδώνας «έλυσε» τα βράχια για να αφήσει το νερό του Πηνειού να χυθεί στη θάλασσα²⁴⁵. Ιδιαίτερα βοηθητικό στην αναγνώριση του Ποσειδώνα πίσω από το όνομα Λύταιος είναι το επίθετο σεισίχθων του στ. 22, ένα επίθετο άρρηκτα συνδεδεμένο με το συγκεκριμένο θεό. Ο λόγος που ο άγνωστος νέος σκότωσε τον Σίνη δεν αναφέρεται, γιατί πολύ απλά το αρχαίο κοινό ήξερε πολύ καλά τις φοβερές πράξεις αυτού του ανθρώπου. Ο Σίνης κατοικούσε στον Ισθμό και αποκαλείτο πιτυοκάμπτης, γιατί έδενε τα χέρια των αιχμαλώτων του σε δύο αντικρυστά πεύκα τα οποία είχε πρώτα λυγίσει και στη συνέχεια τα ελευθέρωνε με αποτέλεσμα το σώμα

²⁴³ Για τη διπλή προέλευση του Θησέα βλ. την ωδή 17.

²⁴⁴ Wind (1972), σ. 513.

²⁴⁵ Maehler (2004), σ. 196.

του αιχμαλώτου να διαμελίζεται. Επομένως, είναι λογικό ο άγνωστος νέος να προκαλεί δέος στους Αθηναίους, αφού κατόρθωσε να εξοντώσει έναν τόσο στυγνό δολοφόνο.

Ένα ακόμη κατόρθωμα του άγνωστου νεαρού είναι η δολοφονία του αγριόχοιρου στα φαράγγια της Κρεμμυώνας (ή Κρομμυώνας)²⁴⁶. Ο αγριόχοιρος χαρακτηρίζεται απλώς ανδροφονιάς και για άλλη μια φορά δε μας δίνονται άλλες λεπτομέρειες, φυσικά γιατί ήταν πολύ γνωστός. Ο αγριόχοιρος αυτός ήταν θηλυκός, ονομαζόταν Φαία ή Φαιά, προκαλούσε ζημιές στις καλλιέργειες και σκότωνε ανθρώπους. Σύμφωνα με μια παραλλαγή του μύθου η Φαία δεν ήταν αγριογούρουνο, αλλά μια γριά λησταρχίνα που ζούσε στην περιοχή και την αποκαλούσαν γουρούνα λόγω του ακόλαστου βίου της²⁴⁷. Ο νεοφερμένος νεαρός σκότωσε επίσης τον Σκίρωνα που εδώ απλώς αποκαλείται *άτάσθαλος* (στ. 24), δηλαδή άθλιος ή παράτολμα κακός (Jebb). Γνωρίζουμε πως ο Σκίρωνας ήταν ένας ληστής που ανάγκαζε τους περαστικούς να του πλύνουν τα πόδια. Καθώς αυτοί ήταν σκυμμένοι, τους κλωτσούσε και τους πετούσε από τις «Σκιρωνίδες πέτρες» στη θάλασσα, όπου κατασπαράζονταν από μια τεράστια χελώνα. Πατέρας του θεωρείται ο Πέλοπας ή ο Ποσειδώνας. Σε αντίθεση με την αρνητική εκδοχή της Αθήνας για τον Σκίρωνα, οι Μεγαρείς τον παρουσίαζαν ως δίκαιο και εκδικητή των ληστών και ως πεθερό του Αιακού, του πιο δίκαιου από τους ανθρώπους. Έτσι, στο πλαίσιο του ανταγωνισμού Αθήνας και Μεγάρων, η μυθολογία έγινε πολιτικός πόλεμος προπαγάνδας²⁴⁸.

Τα παραπάνω είναι μερικά μόνο από τα κατορθώματα του νεαρού. Ο Βακχυλίδης αναφέρει επιπλέον πως ο νεαρός νίκησε στην παλαίστρα του Κερκύονα, έναν τόπο κοντά στην Ελευσίνα (Παυσ. 1.39.3). Ο Κερκύονας ήταν γιος του Βράγχου και της Αργιόπης (ή γιος του Ποσειδώνα σύμφωνα με άλλη εκδοχή). Ανάγκαζε τους περαστικούς να παλέψουν μαζί του και στο τέλος τους σκότωνε. Ο Θησέας, όμως, ήταν ο μόνος που τον νίκησε και τον σκότωσε αφού τον σήκωσε ψηλά και τον έριξε στη γη²⁴⁹. Τελευταίο κατόρθωμα του νεοφερμένου νεαρού είναι ότι σκότωσε τον Προκρούστη, ο οποίος εδώ αναφέρεται ως Προκόπτης ίσως επειδή ο Βακχυλίδης δεν ήθελε να συμπύξει το πρώτο ο της λέξης Προκρούστης²⁵⁰. Αυτός ήταν ληστής που ανάγκαζε τους διαβάτες να ξαπλώνουν σε ένα κρεβάτι, τη λεγόμενη Προκρούστειο

²⁴⁶ Η περιοχή μάλλον πήρε το όνομά της από τον Κρόμμο, έναν γιο του Ποσειδώνα.

²⁴⁷ Πλούτ. Θησ. 9.1.

²⁴⁸ Maehler (2004), σ. 197.

²⁴⁹ Maehler (2004), σ. 197.

²⁵⁰ Jebb (2010), σ. 395.

κλίνη. Αν το θύμα του ήταν πιο ψηλό και εξείχε απ' το κρεβάτι, του έκοβε τα άκρα. Αντίθετα, αν ήταν πιο κοντό, το χτυπούσε με ένα σφυρί στα πόδια για να "ψηλώσει" και να χωράει ακριβώς στο κρεβάτι. Σύμφωνα με άλλους (Απολλώδ. Επιτ. 1.4 και Πλούτ. Θησ. 11.1), ο Προκρούστης είχε δύο κρεβάτια, ένα μακρύ κι ένα κοντό και ανάγκαζε τα κοντά θύματά του να ξαπλώνουν στο μακρύ και τα ψηλά θύματά του στο κοντό κρεβάτι, έτσι ώστε να πραγματοποιεί κάθε φορά τα αισχρά εγκλήματά του. Προκάτοχος και ίσως πατέρας του Προκρούστη ήταν ο Πολυπήμονας, κάτι που εξηγεί την κάπως απροσδιόριστη δήλωση του Βακχυλίδη ότι ο Προκρούστης πέταξε το δυνατό σφυρί του Πολυπήμονα (στ. 27-29 *Πολυπήμονός τε καρτεράν σφῦραν ἐξέβαλεν Προκόπτας*). Ο Θησέας τον σκότωσε με τον ίδιο τρόπο που αυτός σκότωνε τα θύματά του²⁵¹.

Είναι αξιοσημείωτο το ότι όλοι οι αντίπαλοι του Θησέα (με εξαίρεση τον αγριόχοιρο) είναι θεϊκής καταγωγής και πιο συγκεκριμένα γιοι του Ποσειδώνα, όπως έχουν παρατητήσει αρκετοί μυθογράφοι²⁵². Έτσι, είναι πολύ εύστοχη η παρατήρηση του Wind πως όλοι οι άθλοι του Θησέα αποτελούν μια νίκη ενός νεότερου γιου του Ποσειδώνα απέναντι σε μια παλιά γενιά που κατάγεται απ' τον ίδιο πατέρα. Η αναγνώριση της υπεροχής του Θησέα εκφράζεται από τον ίδιο τον Αιγέα, αφού αυτός αρχικά αποκαλεί τον Σίνη τον πιο δυνατό ανάμεσα στους θνητούς (στ. 20-21), ενώ στο τέλος της στροφής παραδέχεται πως ο Θησέας είναι ακόμα πιο δυνατός και από τον Προκρούστη²⁵³. Ολοκληρώνοντας αυτές τις σκέψεις, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ο Ποσειδώνας παλιότερα δεν είχε και τόσο μεγάλη "επιτυχία" στους γιους που δημιουργούσε, αφού όλοι όσοι αναφέρονται τουλάχιστον εδώ δεν αποτελούν υπόδειγμα ανθρώπων. Ωστόσο, ο Θησέας έρχεται να αναιρέσει πανηγυρικά αυτή την επί χρόνια ανεπιτυχή προσπάθεια του θεού να γεννήσει αξιόλογα τέκνα.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως ο Βακχυλίδης αναφέρεται σε πέντε άθλους του Θησέα, ενώ ο Διόδωρος και ο Πλούταρχος μας παραδίδουν έξι άθλους. Αυτή η παράλειψη ίσως οφείλεται στο ότι οι πέντε άθλοι που επιλέγει ο Βακχυλίδης διαδραματίζονται κοντά στον Ισθμό της Κορίνθου, ενώ αυτός που παραλείπει έλαβε χώρα στην Επίδαυρο. Το πιο πιθανό πάντως είναι πως την εποχή που γράφει ο ποιητής μας δεν είχε συμπεριληφθεί ακόμη στο κύκλο των κατορθωμάτων του Θησέα

²⁵¹ Maehler (2004), σσ. 197-198.

²⁵² Jebb (2010), σ. 393.

²⁵³ Wind (1972), σσ. 513-514.

ο άθλος της Επιδαύρου. Ίσως να προστέθηκε για να γίνουν οι άθλοι έξι δηλαδή το μισό του δωδεκάθλου²⁵⁴.

Αφού ο βασιλιάς Αιγέας ολοκληρώσει την αναφορά όσων έμαθε από τον κήρυκα, το κοινό της ωδής καταλαβαίνει πως ο νεαρός άγνωστος είναι τελικά ο Θησέας. Ωστόσο, ο ίδιος αλλά και ο Χορός εξακολουθούν να αγνοούν την ταυτότητά του. Γι' αυτό και ο Αιγέας κλείνει τον πρώτο λόγο του με τη δήλωση ότι φοβάται για το πως θα καταλήξει αυτή η άφιξη του αγνώστου, καθώς δεν μπορεί να ξέρει αν αυτός έχει έρθει με φιλικές ή εχθρικές διαθέσεις. Όμως, αν παραμέριζε για λίγο το φόβο του και σκεφτόταν λογικά, θα έβλεπε πως ο νεαρός έχει σκοτώσει μόνο ανθρώπους που κάθε άλλο παρά καλοί ήταν κι έτσι έχει προσφέρει ανακούφιση σε πολλές περιοχές που ταλανίζονταν από ληστές και εγκληματίες. Ο λαός του, λοιπόν, αλλά και ο ίδιος δεν έχει να φοβηθεί κάτι αν δεν ανήκει σε αυτή την κατηγορία ανθρώπων. Η δραματική ειρωνεία κορυφώνεται σε αυτό το σημείο, καθώς το κοινό γνωρίζει καλά αυτό που ο Αιγέας αγνοεί: η απάντηση στο γεμάτο αγωνία *όπα* του στ. 30 είναι πως όλα αυτά θα καταλήξουν στην Αθήνα και μάλιστα με χαρά, αφού ο βασιλιάς θα ξανασυναντήσει μετά από πολλά χρόνια το γιο του.

Στην τρίτη στροφή το λόγο παίρνει και πάλι ο Χορός, ο οποίος αγνοώντας ακόμη την ταυτότητα του αγνώστου ζητά να μάθει το όνομά του και την καταγωγή του, καθώς και τι φορά (στ. 32 *στολάν*). Η στολή μπορεί να δηλώνει τον εξοπλισμό ή την ενδυμασία. Εδώ το πιο πιθανό είναι να δηλώνει την ενδυμασία, αν παρατηρήσουμε την απάντηση του βασιλιά στην επόμενη στροφή: ο Αιγέας θα απαντήσει αντίστροφα στις ερωτήσεις του Χορού ξεκινώντας πρώτα από τους συντρόφους του αγνώστου (στ. 46) και προχωρώντας στα όπλα (στ.47-9) και τέλος στα ρούχα του (στ. 50-54)²⁵⁵. Η ερώτηση αυτή του Χορού αποσκοπεί στο να διαπιστώσει ίσως από την ενδυμασία του αγνώστου τον τόπο προέλευσής του.

Ακολουθούν και άλλες ερωτήσεις, οι οποίες φανερώνουν την έντονη ανησυχία του Χορού, καθώς αυτός αναρωτιέται μήπως ο άγνωστος φέρει μαζί του μεγάλη στρατιά με πολεμικά όπλα ή ταξιδεύει μόνος του με τους συντρόφους του περιπλανώμενος σε ξένες χώρες. Η πρώτη περίπτωση θα ήταν ασφαλώς μια απειλητική κατάσταση για την Αθήνα, ενώ η δεύτερη όχι και τόσο. Οι σύντροφοι τους οποίους φαντάζεται ο Χορός δεν είναι πολλοί, είναι απλώς συνοδοί του αγνώστου, καθώς τις εποχές εκείνες δεν ήταν συνετό να ταξιδεύει κανείς μόνος του.

²⁵⁴ Jebb (2010), σ. 232.

²⁵⁵ Maehler (2004), σ. 198.

Το δεύτερο ενδεχόμενο, λοιπόν, παρέχει μια σχετική ασφάλεια στο Χορό, αφού αν ισχύει αυτό ο ξένος δεν πλησιάζει με εχθρική διάθεση την Αθήνα· είναι απλώς ένας περιπλανώμενος, δυνατός και γενναίος νέος που στη διάρκεια του ταξιδιού του σκότωσε επίσης δυνατούς άνδρες (όπως δηλώνουν και οι στίχοι 38-41), οι οποίοι όμως δεν ήταν υπόδειγμα σύνεσης και ευγένειας.

Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε και το θαυμασμό που υποκρύπτουν τα λόγια του Χορού. Ο θαυμασμός αυτός επικυρώνεται στους αμέσως επόμενους στίχους (41-42) όπου ο Χορός δηλώνει με σιγουριά (βλ. το βεβαιωτικό μόριο *ἦ* του στ. 41) πως κάποιος θεός οδηγεί αυτόν τον άνθρωπο με σκοπό να τιμωρήσει τους αδίκους²⁵⁶. Δε δηλώνεται το όνομα του θεού που παροτρύνει τον άγνωστο νεαρό να λυτρώσει τη χώρα από κακοποιούς και τέρατα, ωστόσο είναι πιθανό να υπονοείται η θεά Αθηνά. Η σχέση της θεάς αυτής με τον Θησέα είναι αρκετά στενή. Αρκεί να θυμηθούμε την αναφορά της προηγούμενης ωδής στους στίχους 6-7, όπου δηλώνεται η ευεργετική επέμβαση της θεάς²⁵⁷. Άλλωστε, ναι μεν ο Θησέας δεν έχει ανατραφεί στην Αθήνα, αλλά ως απόγονος του βασιλίας αυτής και μελλοντικός άρχοντάς της σίγουρα έχει την εύνοια και τη βοήθεια της προστάτιδας θεάς.

Φαίνεται πως η ανησυχία παραχωρεί σιγά σιγά τη θέση της αποκλειστικά στο θαυμασμό. Ο Χορός, δηλαδή, φαίνεται να συνειδητοποίησε από τα προαναφερθέντα κατορθώματα του αγνώστου πως αυτός επιτίθεται και τιμωρεί μόνο άδικους ανθρώπους, οπότε ο αθηναϊκός λαός δεν έχει να φοβηθεί κάτι. Μάλιστα, συνεχίζει το λόγο του με ένα ρητό, λέγοντας δηλαδή πως αν κάποιος κάνει συνέχεια το κακό δεν είναι εύκολο να μην τον βρει τελικά η συμφορά. Η ρήση αυτή μας θυμίζει την αντίληψη των αρχαίων για το σχήμα ὕβρις-ἄτη-νέμεσις-τίσις. Οι άνθρωποι που σκότωσε ο άγνωστος είχαν διαπράξει ὕβρη, καθώς υπερεκτίμησαν τις ικανότητες και τις δυνάμεις τους. Ο Θησέας αποτελεί στη συγκεκριμένη περίπτωση τον εκπρόσωπο της θείας δίκης (νέμεσις), αφού όπως προειπώθηκε οδηγήθηκε από κάποιον θεό, ώσπου τελικά επήλθε στους εγκληματίες η τιμωρία που οδήγησε στην καταστροφή τους (τίσις).

²⁵⁶ Ο Maehler (2004), σ. 199 μας καλεί να παραβάλουμε τους ομηρικούς ήρωες που συχνά παρακινούνται από κάποιον θεό, π.χ. *Οδ.* 712-713 όπου ο Μέδοντας δηλώνει στην Πηνελόπη πως ο γιος της πήγε στην Πύλο επειδή ίσως τον οδήγησε κάποιος θεός. Το ίδιο συμβαίνει και στην τραγωδία, π.χ. *Ευρ. Ηλ.* 70 όπου δηλώνεται πως ο Ορέστης είναι *πρὸς θεῶν ὀρμώμενος*.

²⁵⁷ βλ. σχετικά Αθανασάκη (2009), σ. 85, όπου μάλιστα δηλώνει (υποσ. 90) πως η πιθανότητα να υπονοείται ο Ποσειδώνας δεν ευσταθεί, καθώς ένα από τα θύματα του Θησέα, ο Σίνης, είναι γιος του Ποσειδώνα και αποκλείεται να παρότρυνε κάποιον να σκοτώσει ένα από τα παιδιά του.

Ο Χορός κλείνει τελικά το λόγο του με ένα πολύ αισιόδοξο μήνυμα: με το πέρασμα του χρόνου όλα θα γίνουν (στ. 45 *πάντ' ἐν τῶι δολιχῶι χρόνωι τελεῖται*). Ο Maehler θεωρεί πως ο στίχος αυτός απηχεί τον τελευταίο στίχο του πρώτου λόγου του Αιγέα, αλλά με διαφορετική σημασία. Ο λόγος του Αιγέα έκλεινε με φανερή την ανησυχία του, ενώ ο Χορός τελειώνει το λόγο του με αισιοδοξία. Όλο αυτό αποσκοπεί στο να δημιουργήσει στο κοινό ειρωνική αγωνία: το κοινό γνωρίζει μεν ποιος είναι ο ήρωας, αλλά περιμένει να δει αν τελικά η εμφάνισή του θα δικαιώσει τον Αιγέα ή τον Χορό. Ως προς αυτό μοιάζει το κοινό με τους θεατές της τραγωδίας, οι οποίοι αν και γνωρίζουν την υπόθεση, περιμένουν να δουν τη σκηνοθεσία του μύθου²⁵⁸.

Στην τελευταία στροφή ο Αιγέας απαντά στις ερωτήσεις του Χορού με αντίστροφη σειρά από αυτή των ερωτήσεων. Αρχικά, τον ενημερώνει για τους συντρόφους του Θησέα. Αυτοί είναι δύο μόνο, οπότε δεν υπάρχει κίνδυνος ο Θησέας να έρχεται στην Αθήνα με σκοπό να της επιτεθεί, όπως υπέθεσε αρχικά ο Χορός (στ. 33-34). Ενδιαφέρον είναι ο συνδυασμός δυϊκού και πληθυντικού αριθμού στη φράση *φῶτε μόνους* (στ. 46). Οι δύο σύντροφοι είναι προφανώς ο Πειρίθους και ο Φόρβας, τους οποίους παρουσιάζουν οι αγγειογραφίες να συμμετέχουν με τον Θησέα στην απαγωγή της Αμαζόνας Αντιόπης. Ο Θησέας στο συνηθισμένο μύθο παρουσιάζεται να πραγματοποιεί μόνος του το ταξίδι. Ίσως ο Βακχυλίδης να επηρεάστηκε από τους σύγχρονους μύθους, τους οποίους όμως οι αγγειογράφοι συνήθιζαν να προσαρμόζουν στις ιδιαίτερες απαιτήσεις της τέχνης τους²⁵⁹.

Έπειτα από την αναφορά στους συντρόφους, περνά στα όπλα που φέρει ο Θησέας: πάνω στους ώμους του, που χαρακτηρίζονται αστραφτεροί (στ. 47 *φαιδίμοισι ὄμοις*)²⁶⁰, έχει ένα ξίφος με λαβή από ελεφαντόδοντο (στ. 48 *<ἐλεφαντόκωπον>*). Η συμπλήρωση του στίχου με το επίθετο *ἐλεφαντόκωπον* ανήκει στον Desrousseaux και έχει γίνει καθολικά αποδεκτή. Ένα ξίφος με τέτοια λαβή αποτελεί ένα πολύτιμο όπλο και ένδειξη πλούτου. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πιο σημαντικό, γιατί ένα τέτοιο ξίφος είχε αφήσει ο Αιγέας στην Αίθρα φεύγοντας από την Τροιζήνα ώστε μια μέρα να μπορέσει να αναγνωρίσει από

²⁵⁸ Ο Maehler (2004), σ. 200.

²⁵⁹ Jebb (2010), σσ. 232-233.

²⁶⁰ πρβ. *Οδ.* λ 128 και ψ 275 *φαιδίμφ ὄμφ*. Ίσως ο χαρακτηρισμός να προκύπτει από έναν μάντα που φορούν οι πολεμιστές στον Όμηρο, όπου φύλαγαν το ξίφος τους (Maehler, H. [2004], σ. 201).

αυτό τον γιο του²⁶¹ (για τη συνεύρεση Αιγέα-Αίθρας βλ. προηγούμενη ωδή). Στα χέρια του κρατά δύο γυαλισμένα ακόντια (στ. 49 *ξεστοὺς δὲ δὺ' ἄκοντας*), σαν τους ομηρικούς πολεμιστές (*δοῦρε δὺω*)²⁶² και στο κεφάλι του με τα πυρόξανθα μαλλιά φορά ένα καλοφτιαγμένο σπαρτιατικό κράνος. Ο Βακχυλίδης είναι η μοναδική μας πηγή που περιγράφει τον Θησέα με πυρρά μαλλιά. Οι περισσότεροι συγγραφείς εκφράζουν έντονη προκατάληψη απέναντι σε ανθρώπους με αυτό το χαρακτηριστικό που αποδίδεται συνήθως σε ξένους²⁶³. Η λέξη *κυνέα* δήλωνε ένα κράνος που φτιαχόταν είτε εξ ολοκλήρου από δέρμα (δέρμα βοδιού, δέρμα από κουνάβι ή κατσίκια) ή από δέρμα ενισχυμένο με μέταλλο. Επίσης, δήλωνε ένα ταξιδιωτικό καπέλο με φαρδύ γείσο. Εδώ, το συνοδευτικό του επίθετο *Λάκαινα* προφανώς δηλώνει το στρατιωτικό κράνος²⁶⁴.

Τελευταία έρχεται η περιγραφή της ενδυμασίας του Θησέα. Μαθαίνουμε πως αυτός φορά έναν πορφυρό χιτώνα γύρω από το στέρνο του και μια μάλλινη θεσσαλική χλαμύδα. Το πορφυρό χρώμα είναι μεν ένα χρώμα αρχοντικό που θα ταίριαζε στην ευγενική καταγωγή του Θησέα, ωστόσο έχει προταθεί ότι η αρχική λέξη του στίχου αντί του *πορφύρεον* (στ. 52) θα μπορούσε να ήταν το επίθετο *ἀργύρεον*, που δηλώνει τον αστραφτερά λευκό και χρησιμοποιείται συχνά για ρουχισμό (πρβ. Οδ. ε 230 και κ 543)²⁶⁵. Η θεσσαλική χλαμύδα που φορά συνοδεύεται από το επίθετο *οὔλιος* που εδώ δηλώνει τον μάλλινο, αν και κανονικά το επίθετο χρησιμοποιείται και για να δηλώσει τον καταστροφικό. Δε συντρέχει κάποιος λόγος, όμως, η χλαμύδα αυτή να χαρακτηριστεί καταστροφική. Τέλος, η θεσσαλική χλαμύδα δήλωνε το κοντό χιτώνιο ενός ιπέα και φοριόταν συνήθως από τους έφηβους Αθηναίους²⁶⁶. Κατά περίεργο τρόπο, η περιγραφή της ενδυμασίας του Θησέα κλείνει με αναφορά στα μάτια του (η σύνδεση αυτής της περιγραφής με τις προηγούμενες γίνεται αντιληπτή λόγω της ύπαρξης του συνδέσμου δὲ στο στ. 54), στα οποία λάμπει η κόκκινη φλόγα της Λήμνου. Η δήλωση αυτή αντανακλά την παροιμιακή φράση

²⁶¹ Maehler (2004), σ. 201. Και άλλοι ποιητές μιλούν για τη λαβή από ελεφαντόδοντο στο ξίφος του Θησέα. Πρβ. Οβίδ. *Μετ.* VII. 421, όπου ο Αιγέας αναγνώρισε τον Θησέα από αυτήν ακριβώς τη λαβή και του εκσφενδόνισε την τελευταία στιγμή από τα χείλη το κύπελλο με το δηλητηριασμένο περιεχόμενο που του είχε ετοιμάσει η Μήδεια. Βλ. επίσης Sharigo (2005): Ο Αιγέας άφησε στην Τροίζηνα ένα ξίφος και ένα ζευγάρι σανδάλια κάτω από έναν βαρύ βράχο. Όταν ο Θησέας μπορούσε πια να σηκώσει το βράχο, ξεκίνησε για την Αθήνα ώστε να διεκδικήσει την πραγματική του κληρονομιά.

²⁶² πρβ. Γ 18, Λ 43.

²⁶³ βλ. Αριστ. *Φυσιολογία*. 812a16 και Αιλιανό *Περί ζώων ιδιότητος* 15.14.12.

²⁶⁴ Jebb (2010), σσ. 396-397.

²⁶⁵ Maehler (2004), σσ. 202-203.

²⁶⁶ Jebb, (2010), σ. 397.

Λήμνιον βλέπειν που σημαίνει «με αγριωπό βλέμμα» και οφείλει την προέλευσή της προφανώς στην πεποίθηση πως ο Ήφαιστος είχε το εργαστήρι του κατασκευής όπλων στη Λήμνο, συγκεκριμένα στην κορυφή του όρους Μόσυχλος που ίσως ήταν ηφαιστειο²⁶⁷. Σύμφωνα με την Clark, αυτή η φράση δηλώνει την άγρια όψη ενός πολεμιστή που είναι έτοιμος να πολεμήσει²⁶⁸.

Η ωδή ολοκληρώνεται με αναφορά στην ηλικία του Θησέα και στις προθέσεις του. Δεν αναφέρεται επακριβώς η ηλικία του, αλλά μαθαίνουμε πως αυτός είναι αρκετά νέος, στην ακμή της εφηβείας (δηλαδή κάπου γύρω στα δεκαέξι, σύμφωνα μάλιστα και με τον Πausανία 1.27.8). Το γεγονός αυτό καθιστά ακόμη πιο εντυπωσιακά τα κατορθώματά του που αναφέρθηκαν νωρίτερα. Μόνιμη έγνοια του αποτελεί ο πόλεμος, αφού δηλώνεται πως του αρέσουν τα παιχνίδια του Άρη (στ. 57 *ἀρηίων αθυρμάτων*), του κατεξοχήν θεού του πολέμου, και η χαλκόχτυπη μάχη (προφανώς ο χαρακτηρισμός *χαλκεοκτύπου* πηγάζει από το θόρυβο που κάνουν τα όπλα που διασταυρώνονται σε μια μάχη). Ωστόσο, στην Αθήνα δεν έχει έρθει με εχθρικές διαθέσεις, αφού αυτή συνοδεύεται από το επίθετο *φιλαγλάους* που δηλώνει αυτόν που αγαπά την αίγλη. Η τελευταία αυτή φράση υποδεικνύει το θαυμασμό του γι' αυτή την πόλη. Όμως, η ανησυχία του Αιγέα δεν του επιτρέπει να διακρίνει αυτό το θαυμασμό και τις αγνές προθέσεις του Θησέα. Έτσι, στο τέλος κορυφώνεται η δραματική ειρωνεία, καθώς ο πρωταγωνιστής αγνοεί την ταυτότητα και τις προθέσεις του αγνώστου, ενώ το κοινό γνωρίζει καλά το αίσιο τέλος που θα έχει αυτή η ιστορία. Οι τέσσερις τελευταίοι στίχοι απηχούν τους τέσσερις αρκτικούς²⁶⁹. Παρατηρείται το σχήμα κύκλου, αφού τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος γίνεται αναφορά στην Αθήνα, η οποία κοσμεύεται από εγκωμιαστικά επίθετα (*ἱερᾶν* και *φιλαγλάους*).

3.4.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 18

Τόσο ο Αιγέας και ο Χορός, οι φανεροί πρωταγωνιστές της ωδής, όσο και ο Θησέας, ο άγνωστος και μη εμφανιζόμενος στα μάτια του κοινού ήρωας, έχουν στο ποίημα συμβολικό χαρακτήρα. Ο Αιγέας συμβολίζει το παρελθόν και μας παραπέμπει σε μια εποχή όπου η Αθήνα ήταν μητρόπολη των Ιώνων. Ο Χορός, αντίθετα, συμβολίζει το παρόν και προχωρά με αισιοδοξία στο μέλλον λόγω της καλοσύνης του

²⁶⁷ Maehler (2004), σσ. 203-204.

²⁶⁸ Clark (2003), σ. 144.

²⁶⁹ Zimmermann (1992), σ. 99.

θεού (πρβ. στ. 41, ενώ παράλληλα προοικονομεί τη φύση της πόλης μετά τον ερχομό του Θησέα. Ο Θησέας, τώρα, φτάνει στην Αθήνα έχοντας μαζί του τα τεκμήρια της γέννησης και της πατρικής του κληρονομιάς. Ωστόσο, φέρει και αλλοδαπά στοιχεία, όπως το σπαρτιατικό κράνος, τη θεσσαλική χλαμύδα και τη φλόγα της Λήμνου. Οι τρεις αυτές αναφορές, αφού υποδηλώνουν τον πόλεμο, συμβολίζουν μια πανελλήνια δύναμη που φέρνει ο Θησέας στην Αθήνα²⁷⁰.

Σύμφωνα με τον Schefold, οι εμπνευστές της αφήγησης αυτής είναι οι Αλκμαιωνίδες, οι οποίοι επέλεξαν να αναδείξουν τον Θησέα ως ισότιμο του Ηρακλή και ως τον κατεξοχήν Αθηναίο ήρωα, έτσι ώστε να διαφοροποιηθούν από τον Πεισίστρατο μετά την εξορία τους από την Αθήνα. Συγκεκριμένα, ο Schefold τονίζει πως οι Αλκμαιωνίδες προώθησαν μια επική εξιστόρηση των κατορθωμάτων του Θησέα, γεγονός που καθόρισε την κλασική εικόνα του συγκεκριμένου ήρωα. Επιπλέον, παραθέτει μια σειρά από μνημεία και αγγεία που αποδεικνύουν την παρέμβαση των Αλκμαιωνίδων στην αντιπαραβολή Θησέα-Ηρακλή²⁷¹.

Ο Barron έχει διατυπώσει μια ευρηματική πολιτική ερμηνεία της ωδής. Υποστηρίζει πως στόχος του Βακχυλίδη ήταν να περιβάλει τον Θησέα με τα χαρακτηριστικά του Κίμωνα κι έτσι να επισημάνει τις ομοιότητες ανάμεσά τους. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί πως οι αναφορές στο σπαρτιατικό κράνος (στ. 50-51 *κυνέαν Λάκαιναν*) και στη μάλλινη θεσσαλική χλαμύδα (στ. 53-54 *ούλιον Θεσσαλάν χλαμύδ'*) απηχούν τα ονόματα των γιων του Κίμωνα, του Λακεδαιμόνιου, του Ούλιου και του Θεσσαλού. Παράλληλα, αποδίδει την αναφορά στη φλόγα της Λήμνου (στ. 55-56 *Λαμνίαν φλόγα*) στην προσπάθεια του ποιητή να υπαινιχθεί την προσάρτηση της Λήμνου στην Αθήνα από τον Μιλτιάδη, τον πατέρα του Κίμωνα, ενώ τονίζει πως τα κόκκινα μαλλιά του Θησέα (στ. 51 *κρατὸς πέρι πυρσοχαίτου*) μπορεί να παραπέμπουν στη θρακική καταγωγή του Κίμωνα (οι Θράκες είχαν κόκκινα μαλλιά) μέσω της μητέρας του Ηγησιπύλης. Έτσι, συμπληρώνει, το μήνυμα της ωδής είναι πως ο Κίμων είναι ένας δεύτερος Θησέας²⁷².

Η Αθανασάκη διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις όσον αφορά την παραπάνω θεωρία του Barron, αν και θεωρεί εύστοχη την παρατήρηση ότι τα ονόματα του γιου του Κίμωνα απηχούνται μέσα στην ωδή. Βασισόμενη στο γεγονός ότι ο Κίμωνας εξοστρακίστηκε το 461 π.Χ. αναρωτιέται «κατά πόσον ο Βακχυλίδης θα μπορούσε να

²⁷⁰ Wind (1972), σσ. 517 και 519.

²⁷¹ Schefold (1992), σσ. 175-183.

²⁷² Barron (1980), σσ. 1-2.

είχε συνθέσει την ωδή αυτή στο δυσμενές για τον Κίμωνα πολιτικό κλίμα». Βέβαια, η εξορία του Κίμωνα δε συνεπαγόταν και εξορία των γιων του, οι οποίοι συνέχιζαν να διαμένουν στην Αθήνα. Είναι πολύ πιθανό, όπως υποστηρίζει η προαναφερθείσα, χορηγός της ωδής να ήταν ένας πλούσιος συγγενής του Κίμωνα, ο οποίος μέσω της ωδής να επιθυμούσε να δημιουργήσει θετικό κλίμα για την ανάκληση του τελευταίου. Καταλήγει πως τελικά ο Κίμωνας εμφανίζεται σε δεύτερο πλάνο, ενώ πρωταρχικός στόχος του ποιητή είναι η ανάδειξη των μνημείων και των λαμπρών παραστάσεων της Αθήνας²⁷³.

Σύμφωνα με την Merisio, η ωδή αποτελεί έναν δοξασμό της Αθήνας, αφού εξυμνεί το μυθικό ιδρυτή της και τη νεότητά του που είναι γεμάτη με φιλοπόλεμο ζήλο²⁷⁴.

3.5.1. ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ

Ο προτελευταίος διθύραμβος του Βακχυλίδη φέρει το όνομα *Ιώ* και γράφτηκε για τους Αθηναίους (πρβ. το στ. 10). Είναι σχεδόν βέβαιο ότι συνετέθη για μια Διονυσιακή γιορτή, ίσως τα Μεγάλα Διονύσια, καθώς η πολύ σύντομη αφήγηση της ιστορίας της Ιούς κορυφώνεται με την επισήμανση της καταγωγής του Διονύσου από αυτήν, μέσω του Κάδμου και της Σεμέλης. Η ωδή αυτή αποτελεί τη μόνη από τις σωζόμενες του Βακχυλίδη που αφηγείται μια ιστορία που σχετίζεται άμεσα με τον Διόνυσο.

Ο μύθος της Ιούς

Η *Ιώ* παρουσιάζεται από πολλούς τραγικούς ποιητές ως κόρη του Ινάχου, του θεού-ποταμού του Άργους. Ήταν ιέρεια της Ήρας στο Άργος. Ο Δίας συνευρέθηκε μαζί της και ύστερα προσπάθησε να την προστατέψει από την Ήρα μεταμορφώνοντάς την σε αγελάδα. Η Ήρα, όμως, απαίτησε από τον Δία της δώσει την αγελάδα-*Ιώ*, την οποία έδωσε σε μια ελιά και έβαλε ως φύλακά της τον Άργο. Ο Δίας έστειλε τον Ερμή να κλέψει την αγελάδα, χωρίς όμως αποτέλεσμα, αφού ο Άργος ήταν παντεπόπτης (ο Άργος παρουσιάζεται από διάφορες πηγές να έχει άλλοτε δύο πρόσωπα, άλλοτε τέσσερα μάτια, άλλοτε να έχει μάτια σε όλο του το σώμα). Έτσι, ο Ερμής επιτίθεται στον Άργο και τον σκοτώνει με μια πέτρα. Στη συνέχεια, η Ήρα στέλνει τον οίστρο

²⁷³ Αθανασάκη (2009), σσ. 88-89 και 306-316.

²⁷⁴ Merisio (2017), σ. 33.

που βασανίζει την καημένη την αγελάδα και την οδηγεί τελικά μέχρι την Αίγυπτο. Η Ιώ, η οποία στο μεταξύ κυοφορεί έναν γιο του Δία, γεννάει στην Αίγυπτο τον Έπαφο, ο οποίος τελικά γίνεται βασιλιάς της χώρας. Η γενεαλογία από εκεί και πέρα έχει ως εξής: ο Έπαφος αποκτά μια κόρη, την Λιβύη. Η Λιβύη με τη σειρά της γεννά τον Αγήγορα και αυτός αποκτά τον Κάδμο. Ο Κάδμος αργότερα γίνεται πατέρας της Σεμέλης και η Σεμέλη γεννά τον Διόνυσο²⁷⁵.

Το ποίημα ξεκινά με τη γενική διαπίστωση πως όποιος έχει λάβει το χάρισμα από τις Μούσες, είναι ικανός να δημιουργήσει αθάνατα τραγούδια, αφού έχει κιόλας με το μέρος του τις Χάριτες (στ.1-7). Οι στίχοι 8-14 αποτελούν μια συνομιλία του ποιητή με τον ίδιο του τον εαυτό, ενθαρρύνοντάς τον να δημιουργήσει ένα καινούριο τραγούδι για την Αθήνα. Παράλληλα, αυτοεγκωμιάζεται τονίζοντας πως μόνο αυτός είναι ικανός να κάνει κάτι τέτοιο, αφού έχει λάβει ένα ξεχωριστό δώρο από τη Μούσα Καλλιόπη. Η υπόλοιπη ωδή καλύπτεται από την ιστορία της Ιούς και τη γενεαλογία που προκύπτει από αυτήν, παρεμβάλλοντας μερικές ακόμη αναφορές στον εαυτό του.

Οι αναφορές των πρώτων στίχων μας θυμίζουν την 5η επινίκια ωδή του ίδιου ποιητή (πρβ. στ. 4-5, 9-14 και 31-32). Οι τέσσερις πρώτοι στίχοι εισάγουν μια όμορφη και χαρακτηριστική εικόνα, η οποία υποδηλώνει το ταλέντο της ποιητικής δημιουργίας: εύκολα σχηματίζεται στο μυαλό μας η εικόνα των χιλιάδων μονοπατιών (*Πάρεστι μυρία κέλευθος*) που μπορεί να ακολουθήσει ένας ποιητής κατά τη διαδικασία της δημιουργίας. Πράγματι, τόσο οι μύθοι όσο και οι τρόποι προσέγγισης αυτών είναι χιλιάδες και επαφίενται στην επιλογή του κάθε ποιητή. Βέβαια, δεν αρκεί απλώς η θέληση για ποιητική δημιουργία, χρειάζεται και το ταλέντο, το οποίο αποτελεί δώρο των Μουσών, καθώς επίσης στη δημιουργία συμβάλλουν και οι Χάριτες που ντύνουν με τιμή (και με χάρη όπως δηλώνει το όνομά τους) τους ύμνους. Παρατηρούμε πως ο Βακχυλίδης αρέσκειται να προβάλει τον εαυτό του ως προστατευόμενο των Μουσών, αφού και στο 2ο διθύραμβό του δήλωσε πως η Μούσα Ουρανία συγκεκριμένα του έστειλε την ποιητική έμπνευση (βλ. ανάλυση της ωδής πιο πάνω). Η διάκριση ανάμεσα στο ρόλο των Μουσών και των Χαρίτων είναι ξεκάθαρη· οι Μούσες δίνουν την έμπνευση, ενώ οι Χάριτες προσφέρουν χάρη στο

²⁷⁵ Maehler (2004), σσ. 205-209.

ποίημα: κομπόγηση στις λέξεις, στο ύφος και στη δομή ώστε ο ποιητής να κερδίσει το έπαθλο. Εξ ου και ο χαρακτηρισμός τους ως *φερεστέφανοι* (στ. 6)²⁷⁶.

Ο στ. 8 εισάγει, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, έναν διάλογο του ποιητή με τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Βακχυλίδης ενθαρρύνει τον εαυτό του να δημιουργήσει ένα νέο τραγούδι, αυτός που ως ποιητής εμπνεόμενος από τις Μούσες έχει χιλιάδες τρόπους να φτιάχνει ποιήματα. Αυτή τη φορά, το ποίημα που καλείται να γράψει θα είναι για την Αθήνα, η οποία χαρακτηρίζεται πολυαγαπημένη (στ. 9 *πολυηράτοις*) και ευτυχισμένη (στ. 10 *όλβίαις*). Τα δύο αυτά επίθετα φαίνεται πως ήταν σταθερά για τον εγκωμιασμό της Αθήνας²⁷⁷. Αντιλαμβανόμαστε ότι ο Βακχυλίδης απευθύνεται στον ίδιο του τον εαυτό, αφού στο στ. 11 χρησιμοποιεί την κλητική προσφώνηση *εὐαίνετε Κηία μέριμνα*. Το επίθετο Κηία ξεκάθαρα μας παραπέμπει στον ίδιο του τον εαυτό, αφού κατάγεται από το νησί Κέα. Ο Kuiper έχει προτείνει εναλλακτικά πως η προσφώνηση αυτή προέρχεται από το Χορό, ο οποίος κάνει στον ποιητή μια φιλοφρόνηση²⁷⁸. Ωστόσο, τελικά έχει γίνει αποδεκτό πως η προσφώνηση προέρχεται από τον ίδιο τον ποιητή. Η λέξη *μέριμνα* χρησιμοποιείται με την έννοια της φαντασίας, ενώ το επίθετο *εὐαίνετε* δηλώνει τον καλοδοξασμένο.

Η αυτοπεποίθηση του ποιητή δεν έχει τέλος, αφού συνεχίζει να επαινεί τον εαυτό του θεωρώντας ότι σε αυτόν ταιριάζει να διαλέξει τον καλύτερο δρόμο (προφανώς ποιητικό δρόμο). Μάλιστα, τώρα μαθαίνουμε ποια Μούσα του δίνει αυτή τη φορά έμπνευση· είναι η Καλλιόπη και όχι η Ουρανία όπως στο δεύτερο διθύραμβο και στην 5η επινίκια ωδή. Ως γνωστόν, η Καλλιόπη είναι προστάτιδα της επικής ποίησης και σύμφωνα με τον Ησίοδο είναι η μεγαλύτερη και ευγενέστερη από τις 9 Μούσες. Επομένως, αφού ο ποιητής δηλώνει πως εμπνέεται από αυτή, διεκδικεί για τον εαυτό του μια ποιητική εξίσωση με τους επικούς ποιητές και φυσικά πέραν του κύρους που εξασφαλίζει για τον ίδιο του τον εαυτό, προσδίδει κύρος και στην πόλη για την οποία δημιουργήθηκε το ποίημα, την Αθήνα. Το συμπέρασμα, λοιπόν, από αυτές τις δηλώσεις είναι πως η ίδια η Καλλιόπη δέχτηκε να αφήσει προσωρινά τους επικούς ποιητές και να εμπνεύσει έναν ποιητή του επιπέδου του Βακχυλίδη, ώστε αυτός να δημιουργήσει ένα σπουδαίο ποίημα για μια σπουδαία πόλη. Ο Ierapo παρατηρεί πως ο αυτο-εορτασμός από μέρους των διθύραμβικών ποιητών γενικά προκύπτει από την πεποίθηση ότι αυτοί είναι οι κήρυκες των θεών, ο μάντις που

²⁷⁶ Maehler (2004), σ. 211.

²⁷⁷ πρβ. Αριστ. *Νεφ.* 299-301, Πίνδ. *απ.* 76.

²⁷⁸ Kuiper (1928), σ. 57.

αποκαλύπτουν τη θεϊκή λάμψη της πόλης της Αθήνας. Παράλληλα, αναφέρει πως ιδιαίτερα για τον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη ο αυτο-εγκωμιασμός υπενθυμίζει την ποιότητα της τέχνης τους²⁷⁹.

Στο στ. 15 ξεκινά ο μύθος της ωδής. Η αρχή αυτού παρουσιάζει μικρό πρόβλημα, καθώς τα τέσσερα πρώτα γράμματα του στίχου που παραδίδει ο πάπυρος δε μπορούν να ερμηνευθούν με ακρίβεια. Τα γράμματα ΤΙΗΝ πιθανόν να ακούγονταν ως *τί ἦν* κι έτσι να εισάγουν μια απορία σχετικά με το πώς συνέβη η ιστορία που θα ακολουθήσει. Αυτή η αρχή μπορεί να εξηγηθεί ως παλιός τρόπος για το ξεκίνημα μιας ιστορίας, αν και δεν υπάρχει άλλο στοιχείο αυτού του τρόπου. Ίσως ο στίχος 47 της ωδής 15 (*Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων;*) να αποτελεί κάτι παρόμοιο. Ωστόσο, ο Jebb δυσκολεύεται να δεχτεί αυτή την εξήγηση και προτείνει αντ' αυτής τη λέξη *ἦεν* ώστε η αρχή της ιστορίας να θυμίζει την κλασική αρχή των μύθων²⁸⁰.

Ο μύθος ξεκινά *in medias res*, αφού ο ποιητής εστιάζει απευθείας στη στιγμή που η Ιώ μεταμορφωμένη σε αγελάδα εγκαταλείπει το Άργος παρακινημένη από τον Δία, ενώ δεν μαθαίνουμε τον τρόπο ή το λόγο που μεταμορφώθηκε σε αγελάδα. Μάλιστα, ακόμη και για να μάθουμε το όνομα της κοπέλας που κρύβεται πίσω από αυτήν αργούμε πολύ, καθώς ξεκάθαρη αναφορά σε αυτό γίνεται στο στ. 41. Όμως, καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για την Ιώ από την αναφορά του ονόματος του πατέρα της, του Ινάχου. Ο χαρακτηρισμός της αγελάδας ως *χρυσέα* (στ. 16) σίγουρα προκαλεί εντύπωση, καθώς το χρυσό χρώμα δεν αποτελεί ένα φυσικό χρώμα για ζώα. Φυσικά το χρώμα είναι συμβολικό. Γενικά στην ποίηση το επίθετο *χρυσός* χρησιμοποιείται για τους θεούς ή για να δηλώσει κάτι που ανήκει ή προέρχεται από αυτούς. Ο χρυσός συμβολίζει την αιωνιότητα, αφού δεν οξειδώνεται και δεν αποσυντίθεται. Εδώ, η χρυσή αγελάδα υποδηλώνει πως η Ιώ έγινε πλέον κτήμα των θεών, αφού ο Δίας έπρεπε να την παραδώσει στην Ήρα²⁸¹. Η Ιώ ως κοπέλα χαρακτηρίζεται *ρόδοδάκτυλος*, ένα επίθετο με το οποίο ο Όμηρος συνήθως δηλώνει την αυγή²⁸². Ο Maehler διακρίνει μια έντονη ειρωνεία στο σημείο αυτό, αφού τα ρόδινα δάχτυλα της κοπέλας τώρα έχουν μεταμορφωθεί σε σκληρές οπλές²⁸³.

Στους στίχους που ακολουθούν μαθαίνουμε πως η Ήρα διατάζει τον Άργο να φυλάει την αγελάδα μένοντας πάντα ακούραστος και ακοίμητος (στ. 23 *ἄκοιτον*

²⁷⁹ Ierano (2013), σ. 378.

²⁸⁰ Jebb (2010), σ. 400. πρβ. για παράδειγμα την κλασική αρχή των μύθων *ἦν γὰρ ποτε χρόνος* στον Πρωταγόρα του Πλάτωνα στο 320D.

²⁸¹ Maehler (2004), σ. 214.

²⁸² πρβ. *Ιλ.* Α 475.

²⁸³ Maehler (2004), σ. 214.

ἄυπνον). Τα μάτια του Ἄργου είναι ακούραστα και βλέπουν προς όλες τις κατευθύνσεις (στ. 19-20 ὄμμασι πάντοθεν ἀκαμάτοις). Η τελευταία αυτή αναφορά μας παραπέμπει στο ότι ο Ἄργος έχει μάτια σε όλο του το σώμα, έτσι όπως μας παραδίδει και ο Αισχύλος (*Ικέτ.* 304 πανόπτης και *Προμ. Δεσμ.* 568 μυριωπός). Είναι απόλυτα λογικό, λοιπόν, να είναι αδύνατον στον απεσταλμένο από τον Δία Ερμή να τον ξεγελάσει είτε κατά τη διάρκεια της μέρας είτε κατά τη διάρκεια της νύχτας. Για άλλη μια φορά δεν κατονομάζεται ευθέως ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας και αντιλαμβανόμαστε πως ο ποιητής μιλά για τον Ερμή από την αναφορά στη μητέρα του, τη Μαία (στ. 25-26 *Μαίας υἱός*).

Αφού, λοιπόν, ο Ερμής δεν μπορεί να τον ξεγελάσει, αποφασίζει να τον σκοτώσει με μια πέτρα (στ. 31-32 *κτανεῖν λίθῳ*). Η επιλογή αυτή του Ερμή φαίνεται να είναι αναπόφευκτη, καθώς είναι υποχρεωμένος να φέρει πάση θυσία εις πέρας την αποστολή που του ανέθεσε ο Δίας. Γι' αυτό και ο Βακχυλίδης επιλέγει σ' αυτό ακριβώς το σημείο να τονίσει πως ο Ερμής είναι στην παρούσα φάση απεσταλμένος του Δία (στ. 30 ἄγγελον Διός). Ο Ερμής ήταν γενικά ο αγγελιαφόρος των θεών, ωστόσο από τη στιγμή που παίρνει μια διαταγή από τον ίδιο τον Δία, τον πατέρα των θεών, είναι υποχρεωμένος να την εκτελέσει με κάθε τρόπο. Ο ποιητής φαίνεται να λυπάται τον Ἄργο για τον άδικο θάνατό του, αφού αυτός δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να εκτελεί με τη σειρά του θεϊκές εντολές. Ο Βακχυλίδης ενδεχομένως αντιλαμβάνεται την ειρωνεία της όλης κατάστασης: παρόλο που οι δύο «αντίπαλοι» εκτελούν θεϊκές εντολές, τελικά ο χαμένος της υπόθεσης είναι ο Ἄργος, αφού χάνει τη ζή του. Η συμπάθεια και η λύπηση του ποιητή για τον Ἄργο διαφαίνεται από το χαρακτηρισμό του ως παιδί της Γης με το δυνατό σπόρο (στ. 31-32 *Γᾶς ὄβριμοσπόρου*). Δηλώνοντας πως η Γη έχει δυνατό σπόρο, υπονοεί παράλληλα πως και ο Ἄργος ήταν ένα δυνατό και άξιο ον, οπότε ο θάνατός του είναι άδικος.

Οι στίχοι 29-36 προσφέρουν εναλλακτικές πιθανές εξηγήσεις για το θάνατο του Ἄργου. Βέβαια, δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα σίγουροι για τις εναλλακτικές αυτές, καθώς ο πάπυρος παρουσιάζει κάποια κενά. Υπέρ της πρώτης εναλλακτικής, δηλαδή τη δολοφονία του Ἄργου με μια πέτρα, συνηγορεί και η αγγειογραφία. Ένας μελανόμορφος αμφορέας στο Μόναχο απεικονίζει τον Ερμή να πλησιάζει άοπλος και να απλώνει το χέρι του να πάρει μια πέτρα αν τον ανακαλύψει ο Ἄργος²⁸⁴. Η δεύτερη

²⁸⁴ Maehler (2004), σ. 216.

εναλλακτική δίνεται στους στίχους 35-36, όπου πιθανολογείται πως οι Μούσες (*Περίδες* από το όνομα του πατέρα τους Πιέρου και τον τόπο διαμονής τους την Πιερία) έφεραν στον Άργο ανάπαυση από τις έγνοιες του. Ο Οβίδιος (Μετ. 1.682-1.721) αφηγείται πως ο Ερμής κατάφερε παίζοντας σύριγγες να κοιμίσει όλα τα μάτια του Άργου. Προφανώς, η ανάπαυση για την οποία μιλά ο Βακχυλίδης δε συμπίπτει με τον ύπνο που περιγράφει ο Οβίδιος. Το νόημα των στίχων του Βακχυλίδη είναι πως οι Μούσες έφεραν τον αιώνιο ύπνο στον Άργο.

Οι δύο επόμενοι στίχοι αποτελούν μια δήλωση του ποιητή σχετικά με το ποια εκδοχή του παραπάνω μύθου πιστεύει ο ίδιος. Αν και ο στίχος 38 είναι ελλιπής, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως λογικά συμπληρώνεται από ένα απαρέμφατο, μιας και στην αρχή του υπάρχει το επίθετο *άσφαλέστατον*. Μια καλή συμπλήρωση είναι η φράση *ἂ πρέ[πει λέγειν]*. Έτσι, το νόημα που προκύπτει είναι πως ο ίδιος ο ποιητής δε νοιάζεται τελικά να ανακαλύψει με ποιον τρόπο σκοτώθηκε πράγματι ο Άργος, αλλά αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να πει ό,τι είναι αρμόζον. Η δήλωση αυτή θα ήταν ανεξήγητη χωρίς τους επόμενους στίχους, οι οποίοι μας οδηγούν απότομα στους απογόνους της Ιούς. Επομένως, ο ποιητής εννοεί πως για τον ίδιο το πιο ασφαλές που μπορεί να κάνει είναι να περάσει αμέσως στο τέλος της ιστορίας, δηλαδή στην άφιξη της Ιούς στην Αίγυπτο, ώστε τελικά να αποδείξει την προέλευση του Διονύσου από την Ιώ. Έτσι, ο διθύραμβος αυτός είναι ο μοναδικός σωζόμενος του Βακχυλίδη που έχει άμεση σχέση με τον Διόνυσο.

Στους ακόλουθους στίχους περιγράφεται η άφιξη της Ιούς στην Αίγυπτο και κατόπιν όλη η γενεαλογία που προέκυψε από αυτήν. Ο στίχος 40 θα μπορούσε εύστοχα να συμπληρωθεί από τη λέξη *οἴστροπλάξ*²⁸⁵, αφού θα ήταν πολύ λογικό ο ποιητής να αναφέρεται στην αλογόμυγα (οἴστρος) που τρέλανε την Ιώ και την έκανε να τρέχει μέχρι που έφτασε στο Νείλο. Η Ιώ φτάνει στο Νείλο ενώ είναι ήδη έγκυος στον Έπαφο, στο παιδί που δημιουργήθηκε από τη συνεύρεσή της με τον Δία. Εκεί γεννάει τον γιο της, ο οποίος γίνεται στη συνέχεια βασιλιάς των Αιγυπτίων (στ. 42-43). Ο χαρακτηρισμός των Αιγυπτίων ως *λινοστόλων* είναι κοινός ήδη από την εποχή του Ηροδότου (2.37 και 81), καθώς οι Έλληνες θεωρούσαν τα λινά ρούχα ως τυπικό στοιχείο των Αιγυπτίων²⁸⁶.

Μετά την αναφορά στον Έπαφο, ο Βακχυλίδης προσπερνά κάποιους από τους απογόνους αυτού, συγκεκριμένα την κόρη του Έπαφου, τη Λιβύη, αλλά και τον γιο

²⁸⁵ Maehler (2004), σσ. 217-218.

²⁸⁶ Maehler (2004), σ. 218.

αυτής, τον Αγήνορα, ο οποίος εμφανίζεται μόνο στο πατρωνυμικό του Κάδμου (στ. 46 *Αγηνορί[δας]*). Από τον Κάδμο γεννήθηκε με τη σειρά της η Σεμέλη και συγκεκριμένα, όπως μας ενημερώνει ο ίδιος ο ποιητής, στη Θήβα με τις επτά πύλες (στ. 47 *έν έπταπύλοισ[ι Θήβαις]*). Στην ελληνική μυθολογία, ο Κάδμος ήταν ο ιδρυτής και ο πρώτος βασιλιάς της Θήβας. Μετά την αρπαγή της αδελφής του, Ευρώπης, από τον Δία, ο Κάδμος μαζί με τα αδέλφια του και τη μητέρα τους άφησαν κατ' εντολήν του Αγήνορα την πατρίδα τους και περιπλανήθηκαν στο Αιγαίο με σκοπό να βρουν την Ευρώπη. Ο Κάδμος κατέληξε στη Βοιωτία, όπου ίδρυσε την πόλη της Θήβας, αφού πρώτα ακολούθησε μία ξεχωριστή αγελάδα με μια ημισέληνο στα πλευρά της (έπειτα από χρησμό του μαντείου των Δελφών) και στη συνέχεια σκότωσε ένα δράκοντα κι έσπειρε τα δόντια του, με αποτέλεσμα να ξεφυτρώσουν οι πρώτοι κάτοικοι (Σπαρτοί). Η ακρόπολη της Θήβας ονομάστηκε προς τιμήν του Καδμεία²⁸⁷.

Ο διθύραμβος ολοκληρώνεται με την αναφορά στη γέννηση του Διονύσου από τη Σεμέλη. Ο Διόνυσος είναι ο οδηγός των Βακχών (στ. 49 *όρσιβάκχα[ν]*) και βασιλιάς των στεφανωμένων χορών (στ. 51 *χορῶν στεφαν[αφόρων ἄνακτα]*). Έτσι, το ποίημα αποκαλύπτει στους τελευταίους στίχους το λόγο δημιουργίας του: συνετέθη για να θυμίσει τη γενεαλογία του Διονύσου, αφού μάλιστα ο ίδιος ο διθύραμβος τραγουδιέται στο πλαίσιο μιας γιορτής προς τιμήν του ίδιου αυτού θεού.

Η παραπάνω ανάλυση της ωδής, ιδιαίτερα αν εστιάσουμε στο μύθο της, αποκαλύπτει πως ο λόγος δημιουργίας του συγκεκριμένου ποιήματος είναι απόλυτα ξεκάθαρος. Ο Βακχυλίδης επιλέγει, λοιπόν, να αφηγηθεί το μύθο της Ιούς, αφού αυτή είναι πρόγονος του Διονύσου, του θεού προς τιμήν του οποίου κυρίως παρουσιάζονταν διθύραμβοι. Σε αντίθεση με προηγούμενες ωδές (βλ. ωδή 16 και 17) που έχουν εγείρει αμφιβολίες για το κατά πόσο αυτές πρέπει να συγκαταλέγονται στους διθύραμβους, η ωδή 19 ανήκει ξεκάθαρα στο συγκεκριμένο είδος. Η συγκεκριμένη ωδή θα ικανοποιούσε πλήρως τους αυστηρούς ακροατές-αναγνώστες που περιμένουν ένας διθύραμβος να έχει ένα ισχυρό Διονυσιακό περιεχόμενο (αν και, όπως τονίστηκε πιο πάνω, κάτι τέτοιο δεν είναι απαραίτητο για να χαρακτηρίσουμε ένα ποίημα ως διθύραμβο). Μάλιστα, όπως έχει τονίσει ο Fearn, με την ωδή αυτή, ως τη μόνη ωδή του Βακχυλίδη που περιλαμβάνει μύθο σχετικό με τον Διόνυσο, ο

²⁸⁷ Ψευδο-Απολλόδωρου, *Βιβλιοθήκη* Γ 4,1.

ποιητής παίζει με τις προσδοκίες του κοινού σχετικά με έναν Διονυσιακό μύθο σε μια παράσταση στο πλαίσιο μιας Διονυσιακής γιορτής²⁸⁸.

3.6.1. ΙΔΑΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ

Το τελευταίο ποίημα της συλλογής πραγματεύεται την ιστορία του Ίδα και της Μάρπησσας και αφιερώνεται στους Σπαρτιάτες. Οι στίχοι που μας έχουν σωθεί από αυτό είναι ελάχιστοι.

Ο μύθος του Ίδα και της Μάρπησσας

Η Μάρπησσα ήταν κόρη του Εύηνου και φυλασσόταν από αυτόν στην Ορτυγία, κοντά στον κόλπο της Καλυδώνας, απέναντι από την Πάτρα. Ο Εύηνος προκάλεσε τους πιθανούς γαμπρούς της κόρης του σε αρματοδρομία και αφού τους νίκησε κάρφωσε τα κρανία τους στην είσοδο του σπιτιού του. Όμως, ο Ίδας εμφανίστηκε με ένα άρμα το οποίο έσερναν πολύ γρήγορα άλογα που του είχε χαρίσει ο Ποσειδώνας, ο θεϊκός πατέρας του, και χωρίς να συμμετέχει στον αγώνα που ανακήρυξε ο Εύηνος, απήγαγε την Μάρπησσα, ενώ αυτή χόρευε σε μια γιορτή προς τιμήν της Άρτεμης. Από τη Χαλκίδα κατευθύνθηκαν δυτικά προς την Πλευρώνα, περνώντας τον ποταμό Λυκόρμα. Ο Εύηνος τους καταδίωξε και αφού δεν κατάφερε να τους πιάσει ρίχτηκε στο ποτάμι το οποίο στο εξής πήρε το όνομά του. Ο Ίδας και η Μάρπησσα φτάνουν τελικά στη Μεσσηνία, όπου ο Απόλλωνας ερωτεύεται την κοπέλα και προσπαθεί να την κλέψει. Ο Ίδας σηκώνει με τόλμη το τόξο του ενάντια στο θεό, αλλά τελικά επεμβαίνει ο Δίας και παροτρύνει την ίδια την κοπέλα να διαλέξει ποιον από τους δύο προτιμά και αυτή επιλέγει τον Ίδα²⁸⁹.

Η περίπτωση της εκτέλεσης της ωδής

Ο Maehler θεωρεί αποκαλυπτικό τον τίτλο της ωδής, ο οποίος αποδεικνύει πως αυτή εκτελέστηκε στη Σπάρτη ή έστω στη Λακωνία. Υποστηρίζει πως η αναφορά στους αρχικούς στίχους σε «ένα τέτοιο τραγούδι» (στ. 3 *τοιόνδε μέλος*) που τραγούδησαν κοπέλες της Σπάρτης στο γάμο του Ίδα και της Μάρπησσας, καθιστά πολύ πιθανό το γεγονός να παρουσιάστηκε η ωδή από ένα χορό κοριτσιών. Οι χοροί κοριτσιών σχετίζονται με γιορτές προς τιμήν της Άρτεμης, καθώς μάλιστα υπήρχαν

²⁸⁸ Fearn (2007), σ. 181.

²⁸⁹ Patsi-Garin (1969).

πολλά ιερά και γιορτές προς τιμήν της συγκεκριμένης θεάς στα σπαρτιατικά εδάφη. Μια ετήσια γιορτή της Αρτέμιδος Καρυάτιδος συνδεόταν με μια ιστορία απαγωγής. Σε αυτή κορίτσια της Σπάρτης χόρευαν και τραγουδούσαν χορικά τραγούδια. Επομένως, καταλήγει, αφού και η ιστορία του Ίδα και της Μάρπησσας πραγματεύεται μια απαγωγή, ο συγκεκριμένος διθύραμβος θα μπορούσε να εκτελεστεί από ένα χορό κοριτσιών σε μια γιορτή της Άρτεμις²⁹⁰. Ο Zimmermann είναι και αυτός της άποψης πως η ωδή συνδέθηκε με τη λατρεία της Αρτέμιδος Καρυάτιδος, η οποία φαίνεται πως εξέθετε συγκεκριμένα οργιαστικά χαρακτηριστικά. Επιπλέον, υποστηρίζει πως η ωδή αυτή θα μπορούσε να έχει απολύτως διονυσιακή πορεία και γι' αυτό ακριβώς να θεωρείται διθύραμβος²⁹¹. Ο Fearn διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις σχετικά με την παραπάνω άποψη και πιστεύει ότι η άποψη του Zimmermann προκύπτει από την επιθυμία να εξηγήσει κανονιστικά όλα τα ποιήματα που κατατάσσονται ως διθυραμβικά με αναφορές στο Διόνυσο, παραβλέποντας το γεγονός πως η πλειοψηφία των διθυράμβων του Βακχυλίδη παρουσιάστηκαν τιμώντας άλλους θεούς. Ο ίδιος ο Fearn θεωρεί πιθανό η ωδή να παρουσιάστηκε από μια ομάδα νεαρών Σπαρτιατών ανδρών σε μια γιορτή προς τιμήν του Απόλλωνα. Συγκεκριμένα προτείνει τα Υακίνθεια, τα Γυμνοπαίδια και τα Κάρνεα²⁹². Αλλά και ο D' Alessio απορρίπτει την ιδέα να συστάθηκε η συγκεκριμένη ωδή για την Άρτεμη, καθώς θεωρεί πως αυτή αναφέρεται σε ένα κατοπινό στάδιο των σπαρτιατικών τελετουργιών για γυναίκες. Επικαλούμενος μάλιστα μια άποψη του Calame παρουσιάζει πως στο στάδιο αυτό τα κορίτσια εγκαταλείπουν τους θεούς της εφηβικής ηλικίας, δηλαδή την Άρτεμη και τον Απόλλωνα, και εισέρχονται στην κυριότητα του Διονύσου, της Αφροδίτης και της Ήρας²⁹³.

Το ποίημα ξεκινά με μια ανδρομή στο παρελθόν, καθώς ο ποιητής θυμάται πως κάποτε ξανθές Σπαρτιάτισσες τραγούδησαν ένα παρόμοιο με το τωρινο τραγούδι (στ. 3 *τοιόνδε μέλος*), με αφορμή το γάμο του Ίδα και της Μάρπησσας (στ. 4-6). Προφανώς, εκείνο το τραγούδι ήταν ένα γαμήλιο τραγούδι. Έτσι, η αρχή της ωδής μας θυμίζει τον υμέναιο στους Όρνιθες του Αριστοφάνη (στ. 1731-1742), όπου ο

²⁹⁰ Maehler (2004), σ. 219. Για μια αναλυτική παρουσίαση των σπαρτιατικών λατρευτικών χορών βλ. Constantinidou (1998).

²⁹¹ Zimmermann (1992), σ. 105.

²⁹² Fearn (2007), σσ. 230-232.

²⁹³ D' Alessio (2013), σ. 125.

Χορός καλωσορίζει τους νιόπαντρους Πεισθέταιρο και Βασιλεία²⁹⁴. Το γεγονός αυτό φυσικά δεν υπονοεί πως και το ποίημα του Βακχυλίδη αποτελεί ένα γαμήλιο τραγούδι. Πιθανόν πρόκειται για μια παρόμοια περίπτωση με την ωδή 16, η οποία αν και στην αρχή παραπέμπει στους παιάνες, τελικά η ίδια η ωδή είναι συνολικά ένας διθύραμβος²⁹⁵.

Μιας και μας έχει σωθεί ένα μικρό κομμάτι της ωδής, τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε γι' αυτή είναι ελάχιστα. Πληροφορούμαστε απλώς την άφιξη του Ίδα και της Μάρπησας στη Σπάρτη, αφού ο Ίδας ξέφυγε το θάνατο (στ. 7 *φυγών θανάτου*), εννοώντας προφανώς το θάνατο που θα τον είχε βρεί αν είχε λάβει μέρος στον αγώνα που ανακήρυξε ο Εύηνος. Μας παραξενεύει λίγο η αναφορά της άφιξης στη Σπάρτη σε συνδυασμό με την αναφορά πιο κάτω στην Πλευρώνα του Μεσολογγίου, καθώς έτσι οι δύο ταξιδιώτες θα έκαναν μια πολύ μεγάλη παράκαμψη. Προφανώς έχει γίνει συνδυασμός δύο διαφορετικών εκδοχών, δηλαδή μια αιτωλικής και μιας μεσσηνιακής, η οποία μεταφέρθηκε αργότερα στη Σπάρτη²⁹⁶. Οι στίχοι που ακολουθούν, αν και ελλιπείς, μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τον Ποσειδώνα που δίνει γρήγορα άλογα (στ. 9 *ἵππους ἰσανέμους*) στον Ίδα για να ξεφύγει. Το επίθετο *χρυσάσπιδος* του τελευταίου σωζόμενου στίχου μας παραπέμπει στον Άρη, τον πατέρα του Εύηνου.

Αν και αρκετά αποσπασματικά σωζόμενη, η ωδή μας επιτρέπει για ακόμη μια φορά να διαπιστώσουμε την ομορφιά του λόγου του Βακχυλίδη, κυρίως μέσω της πολλαπλής χρήσης επιθέτων, τα οποία δεν λείπουν σχεδόν από κανέναν στίχο (βλ. στ. 1 *ε[ύρυχόρωι*, στ. 2 *ξανθαί*, στ. 4 *καλλιπά[ρραιον*, στ. 5 *θρασυκάρ[διος*, στ. 8 *ἀναξίαλος*, στ. 9 *ἰσανέμους*, στ. 10 *ἐυκτι[μέναν*, στ. 11 *χρυσάσπιδος*).

Ο Jebb κάνει κάποιες εικασίες αναφορικά με τη συνέχεια της ωδής. Προτείνει πως η δομή της ωδής θα ήταν κάπως έτσι: 1) Ο Βακχυλίδης ξεκίνησε με ένα σύντομο σχεδιάγραμμα της ιστορίας, επαρκές ώστε να κατατοπίσει τους ακροατές. 2) Έπειτα επέστρεψε στο τραγούδι των νεαρών κοπέλων. Αυτές χαιρέτησαν τον Ίδα και τη Μάρπησσα με ένα κεφάλτο γαμήλιο άσμα που θα περιελάμβανε κάποιες σκόρπιες αναφορές στον αγώνα με τον Εύηνο, στην απόδραση με τη νύφη και στην καταδίωξη στον ποταμό Λυκόρμα²⁹⁷.

²⁹⁴ Jebb (2010), σ. 238.

²⁹⁵ Maehler (2004), σ. 221.

²⁹⁶ Maehler (2004), σ. 220.

²⁹⁷ Jebb (2010), σ. 239.

3.6.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 20

Η ωδή παρουσιάζει κάποιο ιστορικό ενδιαφέρον. Από τη στιγμή που αυτή αναφέρει πως ο Ίδας καλωσορίστηκε από κορίτσια των Λακεδαιμονίων, είναι λογικό ο τόπος καλωσορίσματος να βρίσκεται κάπου στη Λακεδαίμονα. Αυτό που μας παραξενεύει είναι πως ο Ίδας και ο αδερφός του Λυγκέας ήταν αρχικά Μεσσήνιοι ήρωες. Τα δύο αδέρφια, οι λεγόμενοι Αφαρητιάδες ή Αφαρητίδες, είχαν αναπτύξει με τους Διοσκούρους έχθρα, η πιο παλιά πηγή της οποίας είναι ο Πίνδαρος (Νεμ. Χ 60-72). Οι τελευταίοι ξεκίνησαν την έχθρα, όταν έκλεψαν τα κοπάδια των πρώτων. Έτσι, ο Ίδας σκοτώνει τον Κάστορα και στη συνέχεια ο Πολυδεύκης καταδιώκει και τα δύο αδέρφια και τους φτάνει στον τάφο του πατέρα τους, του Αφαρέα. Σκοτώνει τον Λυγκέα και ο Ίδας σκοτώνεται από κεραυνό του Δία. Ο μύθος αυτός αντανακλά, σύμφωνα με τον Jebb την ιστορία της κατάληψης της Μεσσηνίας από τη Σπάρτη. Μάλιστα, είναι αξιοσημείωτο πως ο θάνατος των Αφαρητίδων συμβαίνει στο έδαφος της πατρικής τους χώρας και έχει και τη συγκατάθεση του θεού Δία. Ο Σιμωνίδης, όπως και ο Βακχυλίδης, περιέγραψε τον Ίδα ως Λακεδαιμόνιο. Ο Πausanias παρατήρησε πως η ανατροπή και η εξορία των Μεσσηνίων άφησε τις τοπικές τους παραδόσεις στο έλεος όποιων γειτόνων ήθελαν να τις σφετεριστούν, ειδικά μιας και για μεγάλο χρονικό διάστημα η Μεσσηνία δεν αναφερόταν ως ξεχωριστή πόλη. Όλα αυτά, λοιπόν, εξηγούν το γεγονός πως τόσο ο Σιμωνίδης όσο και ο Βακχυλίδης αναφέρουν τον Ίδα ως Λακεδαιμόνιο²⁹⁸.

Ο Fearn επισημαίνει πως ο μύθος της ωδής ακολουθεί ένα αναγνωρισμένο πρότυπο σε σχέση με νέους και των δύο φύλων συμβολίζοντας τις μεταβάσεις στην ενήλικη ζωή. Επίσης, υποστηρίζει πως η αρχή του ποιήματος, με την αναφορά στις κοπέλες που τραγούδησαν κάποτε ένα ίδιο με του ποιητή τραγούδι, αποτελεί μια *αιτιολογία* για την υπό εξέλιξη Σπαρτιατική χορική παράδοση. Έτσι, η ωδή αντιπροσωπεύει μια καινούρια σύνθεση που θα ταίριαζε στο λατρευτικό πλαίσιο της Σπάρτης, ενός τόπου ανεκτικού σε μουσικές καινοτομίες. Τέλος, προτείνει ως πιθανό το ποίημα να παρουσιάζει μια αρρενωπή πλευρά της ιστορίας του Ίδα και της Μάρπησσας, με έμφαση στη φιγούρα του Ίδα ως μια παραδειγματική φιγούρα για τους νεαρούς Σπαρτιάτες. Ως αποδεικτικό αυτής της πρότασης προβάλλει τον τίτλο της ωδής, ο οποίος φέρει μόνο το όνομα του Ίδα και όχι της Μάρπησσας, και μάλιστα

²⁹⁸ Jebb (2010), σσ. 239-240.

συγκρίνει τον τίτλο αυτό με αυτούς των ωδών 17 και 18 όπου πρωταγωνιστής τόσο στους τίτλους όσο και στο μύθο είναι ο Θησέας²⁹⁹.

4. Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας αυτή τη μελέτη, παρατηρούμε πως η εξέταση του διθυράμβου καθίσταται τελικά μια αρκετά περίπλοκη διαδικασία, κυρίως λόγω της έλλειψης ικανοποιητικού αριθμού σωζόμενων έργων που να ανήκουν στο είδος αυτό. Επίσης, ακόμη και για την ίδια την προέλευση του ονόματος του διθυράμβου έχουν πραγματοποιηθεί μόνο ανεπιβεβαίωτες υποθέσεις, αλλά και σχετικά με τον τρόπο παρουσίασης αυτού έχουν υπάρξει διαφωνίες (π.χ. για το αν τελικά οι διθύραμβοι συνοδεύονταν από αυλό ή από κιθάρα). Αλλά και σχετικά με τα ερωτήματα αν μπορούμε να αποκαλούμε ελεύθερα τους διθυράμβους *κύκλιους χορούς* ή αν πρέπει να θεωρούμε τον Αρίωνα ή τον Λάσο ευρετή του διθυράμβου, δεν έχει βρεθεί ακόμη μια σαφής απάντηση αποδεκτή από όλους. Ακριβώς αυτοί οι προβληματισμοί, όμως, είναι αυτοί που πρέπει να μας παρακινήσουν να ασχοληθούμε πιο συστηματικά με τη μελέτη του είδους αυτού ελπίζοντας παράλληλα πως μελλοντικά θα έρθουν στο φως νέοι διθύραμβοι που θα μας επιτρέψουν να γνωρίσουμε το είδος καλύτερα.

Έχουμε τουλάχιστον την τύχη να έχουμε στα χέρια μας έξι διθυράμβους του Βακχυλίδη οι οποίοι σώζονται σε αρκετά καλή κατάσταση. Η απουσία σαφών στοιχείων στις περισσότερες από τις ωδές σχετικά με τη γιορτή στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκαν, αλλά και η άγνοια της ακριβούς χρονολογίας σύνθεσής τους, καθιστά αρκετά δύσκολες τις διαπιστώσεις μας σχετικά με τους εκ στόχους του ποιητή. Το μόνο σίγουρο, όπως τονίστηκε πιο πάνω, είναι πως τελικά δεν πρέπει να περιμένουμε από ένα διθύραμβο να έχει υποχρεωτικά διονυσιακό περιεχόμενο. Έτσι, διαπιστώνουμε πως ο Βακχυλίδης επεδίωξε με τις ωδές του να περάσει κάθε φορά και από ένα διαφορετικό μήνυμα. Συγκεκριμένα, η ωδή 15 από τη μία διακατέχεται από διδακτικό τόνο, ενώ παράλληλα περιλαμβάνει πολιτιστικές και ιστορικές απηχήσεις. Ίσως, όμως, αυτό που τελικά υπερτερεί σε αυτήν είναι το θρησκευτικό στοιχείο, αφού ο Βακχυλίδης επιλέγει να τονίσει ένα θέμα που παραπέμπει σε ιστορικό γεγονός

²⁹⁹ Fearn (2007), σσ. 232-234.

σχετικό με τη γιορτή στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάζεται ο διθύραμβος. Περνώντας στην ωδή 16, παρατηρούμε πως επικρατεί ο επιτονισμός της καθοριστικής επέμβασης της Μοίρας στις ζωές των ανθρώπων. Παράλληλα, η ωδή υποδεικνύει την επιρροή που έχει δεχτεί ο Βακχυλίδης από την τραγωδία. Η ωδή 17 είναι μια ξεκάθαρα πολιτική ωδή, καθώς συμβολίζει την υπερίσχυση της Αθήνας στο Αιγαίο και τις επεκτατικές βλέψεις αυτής, ειδικά μετά τους Περσικούς πολέμους. Εκτός αυτού, ενδιαφέρουσα είναι και η θρησκευτική της ερμηνεία, αφού έχει διαπιστωθεί πως περνά το μήνυμα πως οι θεοί και οι ήρωες τιμωρούν τελικά όσους τους προσβάλλουν. Αλλά και η ωδή 18, μια ωδή που αφορά και πάλι ένα σημείο του μύθου του Θησέα, έχει πολιτικές προεκτάσεις, μιας και αποπνέει μια διάθεση προβολής της Αθήνας μέσω του Θησέα που φέρει με τον ερχομό του μια πανελλήνια δύναμη στην Αθήνα. Η ωδή 19 είναι η μόνη που είναι σχετική με το Διόνυσο, το θεό στον οποίο έχει θεωρηθεί ότι αφιερώνεται παραδοσιακά ο διθύραμβος. Αυτή αφηγείται απλώς την ιστορία της Ιούς, της προγόνου του ίδιου του θεού Διονύσου. Η ωδή 20, τέλος, επιδέχεται τόσο ιστορική όσο και πολιτιστική ερμηνεία. Από τη μία αντανακλά την κατάληψη της Μεσσηνίας από τη Σπάρτη, ενώ από την άλλη συμβολίζει τη μετάβαση στην ενήλικη ζωή.

Θα ολοκληρώσω αυτή τη μελέτη με μια διαπίστωση του Pickard-Cambridge, ο οποίος επισημαίνει πως «το κοινό στοιχείο των διθυράμβων του Βακχυλίδη είναι πως όλοι μεταχειρίζονται με έναν κάπως απομονωμένο αλλά και γραφικό τρόπο μια σκηνή από το μύθο, που μερικές φορές και αρχίζει και τελειώνει *in mediis rebus*»³⁰⁰.

³⁰⁰ Pickard-Cambridge A. (1962), σ. 29

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας έχει χρησιμοποιηθεί η στερεότυπη έκδοση των
Snell, B., Maehler, H. (1968). *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*, Teubner, Lipsiae

Βιβλιογραφία

Αθανασάκη, Λ. (2009). *αείδετο πᾶν τέμενος: Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασσική περίοδο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο

Athanasaki, L., Martin, R., Miller, J. (2009). (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, European Cultural Centre of Delphi, Athens

Athanasaki, L. (2016). 'Political and Dramatic Perspectives on Archaic Sculptures: Bacchylides' Fourth Dithyramb (Ode 18) and the Treasury of the Athenians in Delphi' in Cazzato, V., Lardinois A. (2016). (eds). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Brill: 16-49

Barron, J.P. (1980). 'Bakchylides, Theseus and a woolly cloak', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Vol. 27, pp. 1-8

Brown, C. (1991). 'The Power of Aphrodite: Bacchylides 17, 10', *Mnemosyne* Vol. 44, pp. 327-335

Cairns, D.L. (2010). *Bacchylides, Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13) Text, Introductory Essays and Interpretative Commentary*, Cambridge

Calame, C. (2009). 'Apollo in Delphi and in Delos. Poetic Performances between Paean and Dithyramb' in Athanasaki, L., Martin, R., Miller, J. (2009). (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens: 169-197

Calame, C. (2013). 'The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form: Genre Rules and Cultic Contexts' in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 332-352

Calder, W.M. (1927). 'Diounsis, Guardian of the Dithrera, and Dionysos Dithyrambos', *The Classical Review* Vol. 41, pp. 161-163

Cagriota, D. (1992). *Myth, Ethos and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, University of Wisconsin Press

Cazzato, V., Lardinois A. (2016). (eds). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Brill

Ceccarelli, P. (2013). 'Circular Choruses: Problem of Definition' in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 153-170

Clark, C. (2003). 'Minos' Touch and Theseus' Glare: Gestures in Bakchylides 17', *Harvard Studies in Classical Philology* Vol. 101, pp. 129-153

- Constantinidou, S. (1998). ‘*Dionysiac elements in Spartan cult dances*’, Phoenix Vol. 52, No 1/2, pp. 15-30
- D’ Alessio, G. (2013). ‘The Name of the Dithyramb: Diachronic and Diatopic Variations’ in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 113-132
- Danek, G. (2008). ‘*Heroic and Athletic Contest in Bacchylides 17*’, Wiener Studien Vol. 121, pp. 71-83
- D’ Angour, A. (1997). ‘*How the Dithyramb Got Its Shape*’, The Classical Quarterly Vol. 47, No 2, pp. 331-351
- Fearn, D. (2007). *Bacchylides Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford University Press, Oxford
- Gerber, D. E. (1965). ‘*The Gifts of Aphrodite (Bacchylides 17.10)*’, Phoenix Vol. 19, No 3, pp. 212-213
- Grimal, P. (1991). *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη
- Hadjimichael, T.H. (2014). ‘*Aristophanes’ Bacchylides: Reading Birds 1373-1409*’, Greek and Roman Musical Studies Vol. 2, pp. 184-209
- Harvey, A. E. (1955). ‘*The Classification of Greek Lyric Poetry*’, The Classical Quarterly Vol. 5, No 3/4, pp. 157-175
- Hordern, J. H. (1998). ‘*Two Notes on Greek Dithyrambic Poetry*’, The Classical Quarterly Vol. 48, No 1, pp. 289-291
- Hornblower, S., Spawforth, A., Eidinow, E. (2012). (eds), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press
- Ierano, G. (2013). ‘One who is Fought over by all the Tribes: The Dithyrambic Poet and the City of Athens’ in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 368-369
- Irwin, E. (1974). *Colour terms in Greek poetry*, Hakkert, Toronto
- Janko, R. (1980). ‘*Poseidon Hippios in Bacchylides 17*’, The Classical Quarterly Vol. 30, No 1, pp. 257-259
- Jebb, R. C. (2010). *Bacchylides: the poems and fragments*, Cambridge University Press, Cambridge
- Justina, G. (2010). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα

- Käppel, L. (1992). *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin
- Kenyon F.G. (1897). *The Poems of Bacchylides*, Columbia University Library, London
- Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford University Press, Oxford
- Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (b). ‘Introduction: The world of Dithyramb’ in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 1-27
- Kuiper, W.E.J. (1928). ‘De Bacchylidis carmine XVIII’, *Mnemosyne* Vol. 56, pp. 55-59
- Lawler, L. B. (1946). ‘The Geranos Dance. A New Interpretation’, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Vol. 77, pp. 112-130
- Lawler, L. B. (1950). ‘"Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance’, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Vol. 81, pp. 78-88
- Lawler, L. B. (1964). *The Dance in Ancient Greece*, London
- Lesky, A., Μτφρ. Χουρμουζιάδης Ν. (2007). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, Τόμος Α’, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα
- Lesky, A., Μτφρ. Τσοπανάκης Α. (2015). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Αθήνα
- Mac Sweeney, N. (2015). (ed.), *Foundation Myths in Ancient Societies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Maehler, H. (1997). *Die Lieder des Bakchylides*, Leiden
- Maehler, H. (2004). *Bacchylides: A Selection*, Cambridge University Press, Cambridge
- March, J.R. (1987). *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, Bulletin Supplement 49, University of London, London
- Μεγαπάνου, Α. (2006). *Πρόσωπα και άλλα κύρια ονόματα: Μυθολογικά-Ιστορικά έως τον 1ο μ. Χ. αιώνα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας*, Μουσείο Μπενάκη Έναστρον Εκδόσεις, Αθήνα
- Merisio, E.N. (2017). ‘The Function of Direct Speech in Bacchylides’ Poetry. The Case of Ode 5 and Ode 18’, *Eisodos- Zeitschrift für Literatur und Theorie*, pp. 24-36
- Merkelbach, R. (1973). ‘Der Theseus des Bakchylides’, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Vol. 12, pp. 56-62

- Mills, S. (1997). *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Clarendon Press Oxford, New York
- Montanari, F. (2013). (επιμ. ελληνικής έκδοσης Ρεγκάκος, Α.). *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα
- Moretti, J.C., Μτφρ. Δημητρακοπούλου Ε. (2011). *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα
- Μπαλτάς, Χ. (1995). *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, Ερμηνευτικό-Ετυμολογικό*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα
- Patsi-Garin, E. (1969). *Επίτομο λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, εκδ. οίκος «Χάρη Πάτση», Αθήνα
- Pavlou, M. (2012). 'Bacchylides 17: Singing and Usurping the Paeon', *Greek, Roman, and Byzantine Studies* Vol. 52, pp. 510-539
- Pearcy, L.T. (1976). 'The Structure of Bacchylides' Dithyramb', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* Vol. 22, pp. 91-98
- Pickard-Cambridge A. (1962). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon Press, Oxford
- Pieper, G.W. (1972). 'Conflict of Character in Bacchylides' Ode 17', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Vol. 103, pp. 395-404
- Platter, C. (1994). 'Heracles, Deianeira and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16', *The American Journal of Philology*, Vol. 115, No 3, pp. 337-349
- Prauscello, L. (2013). 'Demeter and Dionysos in the Sixth-Century Argolid: Lasos of Hermione, the Cult of Demeter Chthonia, and the Origins of Dithyramb' in Kowalzig, B., Wilson, P. (2013) (a). (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford: 76-92
- Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ. (2012). *Η συμβολή της αρχαίας Αργολίδας στην ανάπτυξη της μουσικής*, Αργολική Αρχαιακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας & Πολιτισμού
- Rosivach, V.J. (1987). 'Autochthony and the Athenians', *The Classical Quarterly* Vol. 37, No 2, pp. 294-306
- Schefold, K. (1992). [αγγλική μετάφραση Α. Griffiths] *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge University Press, New York
- Schmidt, D.A. (1990). 'Bacchylides 17: Paeon or Dithyramb?', *Hermes* 118, pp. 18-31
- Schwyzler (να δω Maehler σελ. 187 μηπως το βαλω στη βιβλιογραφια)

- Scodel, R. (1984). 'The Irony of Fate in Bacchylides 17', *Hermes* Vol. 112, pp. 137-143
- Segal, C.P. (1988). *Aglaia: the Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*
- Seidensticker, B. (2010). 'Διθύραμβος, κωμωδία και σατυρικό δράμα' στο Justina, G. (2010). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα: 31-75
- Shapiro, H.A. (2005). *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, Routledge, New York
- Sommerstein, A., Halliwell, S., Henderson, J., Zimmermann, B. (1993). (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Levante Editori, Bari
- Smith, H.W. (1900). *Greek Melic Poets*, Macmillan and co, London
- Stern, J. (1967). 'The Structure of Bacchylides' Ode 17', *Revue belge de philologie et d'histoire* Vol. 45, No 1, pp. 40-47
- Tsagalidis, C. (2009). 'Blurring the Boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17' in Athanasiaki, L., Martin, R., Miller, J. (2009). (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Athens: 199-215
- Turner, S. (2015). 'Who's the Daddy? Contesting and Constructing Theseus' Paternity in Fifth-Century Athens' in Mac Sweeney, N. (2015). (ed.), *Foundation Myths in Ancient Societies*, Philadelphia: 71-102
- Wellenbach, M.C. (2015). *Choruses for Dionysus: Studies in the History of Dithyramb and Tragedy* (διδακτορική διατριβή), Providence Rhode Island
- Wind, R. (1972). 'Myth and History in Bacchylides 18', *Hermes* Vol. 100, No 4, pp. 511-523
- Wohl, V. (1996). 'εὐσεβείας ἔνεκα και φιλοτιμίας: Hegemony and Democracy at the Panathenaia', *Classica et Mediaevalia* Vol. 47: pp. 25-88
- Zimmermann, B. (1992). *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht in Gottingen
- Zimmermann, B. (1993). 'Zur Geschichte des Dithyrambos' in Sommerstein, A., Halliwell, S., Henderson, J., Zimmermann, B. (1993). (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari: 39-54

Περιεχόμενα

Πρόλογος	1
1. Εισαγωγή	2
1.1. Ο κόσμος του Διθύραμβου	2
1.2. Διθύραμβος ή κύκλιος χορός;	5
1.3. Οι διθύραμβοι και ο διθυραμβικός μύθος του Βακχολίδη.....	11
1.4. Διθύραμβος - παιάνας	14
2. Αρχαίο κείμενο	18
15 (14) = dith. 1	18
ΑΝΤΗΝΟΡΙΔΑΙ Ή ΕΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΤΗΣΙΣ	18
16 (15) = dith. 2	19
[ΗΡΑΚΛΗΣ (vel. ΔΙΗΑΝΕΙΡΑ?) ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ]	19
17 (16) = dith. 3	19
ΗΙΘΕΟΙ Ή ΘΗΣΕΥΣ <ΚΗΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ>	19
18 (17) = dith. 4	22
ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>	22
19 (18) = dith. 5	24
ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ	24
20 (19) = dith. 6	25
ΙΔΑΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ	25
3. Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός των ωδών	26
3.1.1. ΑΝΤΗΝΟΡΙΔΑΙ Ή ΕΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΤΗΣΙΣ	26
3.1.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 15	33
3.2.1. ΗΡΑΚΛΗΣ Ή ΔΙΗΑΝΕΙΡΑ ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ.....	35
3.2.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 16	41
3.3.1. ΗΙΘΕΟΙ Ή ΘΗΣΕΥΣ <ΚΗΙΟΙΣ ΕΙΣ ΔΗΛΟΝ>	42
3.3.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 17	64
3.4.1. ΘΗΣΕΥΣ <ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ>	69
3.4.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 18	81
3.5.1. ΙΩ ΑΘΗΝΑΙΟΙΣ	83
3.6.1. ΙΔΑΣ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣ	90
3.6.2. Ερμηνευτικό υπόβαθρο της ωδής 20	93
4. Συμπεράσματα	94
Βιβλιογραφία	96