

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΠΕΡΥΣΙΝΑΚΗ

***Η ΧΟΡΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΜΕ ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ ΣΤΟ
ΣΩΖΟΜΕΝΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ***

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΟΠΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΛΟΥΚΙΑ ΑΘΑΝΑΣΑΚΗ

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ – ΕΡΑΣΜΙΑ ΠΕΠΟΝΗ

ΑΘΗΝΑ ΚΑΒΟΥΛΑΚΗ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2013

Στον σύζυγό μου
και στα παιδιά μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	5
Εκδόσεις.....	7
Λεξικά – Εγκυκλοπαίδειες.....	7
Συντομογραφίες.....	9
Εισαγωγή.....	10
Κεφάλαιο Α	
Ορολογία	
1α. Η γλωσσική οικογένεια του <i>χορεύειν</i> : χρήσεις, απόδοση, σύνθεση, παραγωγή	23
1β. <i>Ὁρχεῖσθαι</i>	94
1γ. <i>Μέλπειν</i> , <i>Μέλπεσθαι</i> και <i>Μολπή</i>	98
1δ. Άλλοι όροι	106
2. Η γλωσσική έκφραση της κίνησης των μερών του σώματος.....	116
3. Η Κυκλική – Περιστροφική Ὁρχηση.....	149
Κεφάλαιο Β΄	
Χορική αυτοαναφορικότητα και ευρύτερες απεικονίσεις Χορών στο έργο του Ευριπίδη	
1. Εισαγωγή.....	161
2. Αυτοαναφορικά σχόλια στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή.....	164
3. Αυτοαναφορικότητα και ευρύτερη χορική αναφορικότητα στο έργο του Ευριπίδη.....	177

Κεφάλαιο Γ΄

Η Εκάβη ως εξάρχουσα του θρήνου στις <i>Τρωάδες</i>	262
Συμπεράσματα.....	293
Επίμετρο.....	304
Βιβλιογραφία.....	322

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της παρούσας διατριβής «η *χορεία* στην κλασική εποχή με επίκεντρο στο έργο του Ευριπίδη» συνδυάζει αφενός τη μεγάλη μου αγάπη για το χορό, με τον οποίο ασχολήθηκα επαγγελματικά στα νεανικά μου χρόνια, και αφετέρου το αρχαίο δράμα, τη θεματική ενότητα της αρχαίας Ελληνικής γραμματείας που αγάπησα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη.

Στην προσπάθειά μου αυτή είχα την πολύτιμη αρωγή της καθηγήτριας Λουκίας Αθανασάκη, η οποία ανέλαβε ως βασική επόπτρια να με καθοδηγήσει σε ζητήματα μεθοδολογίας, υποδεικνύοντάς μου περαιτέρω βιβλιογραφία για τη στήριξη των θέσεων μου. Η προσοχή, η σύνεση η οξυδέρκεια και η σοφία της απάλλαξαν το κείμενό μου από πολλά ατοπήματα, κατευθύνοντάς με στο πεδίο της μεθοδολογίας και της έρευνας. Της εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου και την ευχαριστώ θερμά για την συνδρομή της και τη μεγάλη προθυμία της να συζητήσει μαζί μου την κάθε απορία μου.

Ευχαριστώ ακόμη από καρδιάς την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Stanford κυρία Αναστασία – Ερασμία Πεπονή, με την οποία είχα μια άψογη συνεργασία, κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας του πρώτου κύκλου των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Έπειτα με στήριξε προκειμένου να εγκριθεί το θέμα της παρούσας μελέτης και στάθηκε πολύτιμη αρωγός στα πρώτα στάδια της, ειδικά σε ζητήματα μεθοδολογίας, υποδεικνύοντάς μου παράλληλα πολύτιμη βιβλιογραφία.

Θερμότερες ευχαριστίες οφείλω και στην επίκουρο καθηγήτρια κυρία Αθηνά Καβουλάκη, η οποία διάβασε πολύ υπομονετικά το κείμενο της διατριβής στο τελικό της στάδιο, αφιερώνοντας πολύ από τον πολύτιμο χρόνο της, συμβάλλοντας αποφασιστικά στο τελικό αποτέλεσμα. Ακόμη, συζήτησε μαζί μου πολλά από τα θέματα

που απασχολούν την παρούσα διατριβή και μου έδωσε τα φώτα της, διαλύοντας απορίες και παρανοήσεις.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον Κύριο Γιώργο Μοτάκη και το προσωπικό της βιβλιοθήκης και για τη μεγάλη προθυμία που έδειξαν να με βοηθήσουν κάθε φορά που τους ζητήθηκε. Δε θα μπορούσα μην αναφερθώ και στη συνδρομή της συναδέλφου και κουμπάρας μου Κατερίνας Ανδριανάκη, για τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις της.

Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω τον σύζυγό μου, Γιώργο, που με ενθάρρυνε και με στήριξε σε αυτή τη μακρά προσπάθεια αλλά και τα παιδιά μου Στέλιο, Εβελίνα και Αλέξανδρο, τα οποία σε μια πολύ τρυφερή ηλικία συχνά στερήθηκαν την παρουσία και τον ελεύθερο χρόνο μου.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Τα χωρία των αρχαίων συγγραφέων που παρατίθενται ακολουθούν τα παρακάτω βιβλία αναφοράς:

Diggle, J. 1981-4. *Euripidis Fabulae*. v. I, II, III. Oxford – New York.

Kannicht R. 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Euripides*. Göttingen.

Lloyd - Jones, H. & Wilson, N. G. 1990. *Sophoclis Fabulae*. Oxford – New York.

Most C. W. 2007. *Hesiod II. The Shield – Catalogue of Women- Other Fragments*.
Cambridge, Massachusetts, London, England.

Nauck, A. 1983. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Hildesheim (reprint of the second ed. 1889).

Page, D. 1975. *Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoedias*. Oxford.

Radt, S. 1985. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Aeshylus*. yol. 3. Göttingen.

Radt, S. 1999. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Sophocles*. yol. 4. Göttingen.

Kannicht, R. 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. yol. 5.1, 5.2. Göttingen.

Schwartz, E. (ed.) *Scholia in Evripidem* vol., III, IV. Berolini.

ΛΕΞΙΚΑ - ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ

Allen, J. T. & Italic, G. 1970. *A Concordance to Euripides*: Bouma's Boekhuis N. V.
Croningen.

Brill's Encyclopaedia of the Ancient World. New Pauly, 2005, v. 6. Eds Cancik H. &
Schneidrer H. Leiden – Boston.

Chantraine, P. 1984. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris.

- Edinger, H. G. 1981. *Index Analyticus Graecitatis Aeschylae*. Hildesheim – New York.
- Ellendt, F. 1965. *Lexicon Sofocleum*. Hildesheim.
- Frisk, H. 1972. *Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.
- De Stefani, E. L. 1965. *Etymologicum Gudianum*. Amsterdam.
- Gaisford, T. 1967. *Etymologicum Magnum*. Amsterdam.
- Hesychii Alexandrini Lexicon*. 1953-66. Hauniae.
- Liddel, H. G.-Scott, R. – Jones, H. S. 1996. *Greek English Lexicon* (9th ed.). Oxford.
- Μανιουδάκης, Ι. 1967. *Εγκυκλοπαίδεια της Μουσικής*. Αθήνα.
- Μιχαηλίδης, Σ. 1982. *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα.
- ΣΟΥΔΑ (Λεξικόν). 1967-71. Stuttgart.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AJA = American Journal of Archaeology

AJP = American Journal of Philology

BICS = Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London

CA = Classical Antiquity

CJ = The Classical Journal

CPh = Classical Philology

CQ = The Classical Quarterly

CR = The Classical Review

GRBS = Greek Roman and Byzantine Studies

CW = The Classical World

G & R = Greece & Rome

GRBS = Greek Roman and Byzantine Studies

HSCP = Harvard Studies in Classical Philology

HThR = Harvard Theological Review

JHS = The Journal of Hellenic Studies

LSJ⁹ = Liddel - Scott - Jones (9th ed.).

QUCC = Quaderni Urbinati di Cultura Classica

Rh M = Rheinisches Museum für Philologie

TAPA = Transactions and Proceedings of the American Philological Association

TrGF = Tragicorum Graecorum Fragmenta

YCS = Yale Classical Studies

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η απεικόνιση της *χορείας* στην τραγωδία του 5^{ου} αιώνα με επίκεντρο το σωζόμενο έργο του Ευριπίδη. Ο όρος *χορεία* έχει την έννοια του χορού με τη συνοδεία τραγουδιού και κατά κανόνα ενόργανης μουσικής (σε ένα βαθμό, όπως συμβαίνει και με την παράσταση των παραδοσιακών χορών στη σύγχρονη Ελλάδα). Η πρωϊμότερη σωζόμενη θεωρητική προσέγγιση γίνεται από τον Πλάτωνα στο έργο του *Νόμοι*. Ο Πλάτωνας θεωρεί ότι ο χορός δημιουργήθηκε από τη φυσική επιθυμία όλων των νεαρών πλασμάτων να κινήσουν το σώμα τους και να εκφράσουν μέσω αυτής της κίνησης τη συγκίνηση και ιδίως τη χαρά (654d-e). Δίνει τον ορισμό της *χορείας* ως εξής: *χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ σύνολόν ἐστιν* (654b). Σε άλλο σημείο (672e) αναφέρει ότι το μέρος της *χορείας* που σχετίζεται με τη φωνή (*τὸ κατὰ τὴν φωνήν*) περιέχει τους ρυθμούς (αλλού ορίζεται ως ρυθμός η τάξη της κινήσεως 664e) και τις αρμονίες (*αρμονία* είναι η τάξη της φωνής που συνδυάζει χαμηλούς και υψηλούς τόνους: 665a). Το μέρος που ασχολείται με την κίνηση του σώματος (*τὴν κατὰ τοῦ σώματος κίνησιν*) έχει κοινό χαρακτηριστικό με την κίνηση της φωνής το ρυθμό και ως ιδιαίτερο γνώρισμα το *σχήμα*¹.

Η *ὄρχηση* που αποτελεί μέρος της *χορείας*, κρίνεται επίσης αναγκαίο να διευκρινιστεί. Ο ομηρικός τύπος του όρου είναι *ὄρχηθμός* και *ὄρχηστός* και εκφράζει το χορό και κυρίως τον παντομιμικό χορό². Η Lawler³, εξετάζοντας τη σημασία του ρήματος *ὄρχεῖσθαι* αναφέρει χαρακτηριστικά ότι χρησιμοποιείται, για να δηλώσει

¹ Για το θέμα αυτό βλ. Peponi 2007, 351-61.

² *LSJ*⁹ λ. *ὄρχησις*.

³ Lawler 1978, 11.

διαφόρων ειδών ρυθμικές κινήσεις, όπως των ποδιών, των χεριών, του κεφαλιού των ματιών και γενικά του σώματος. Η έννοια του χορού στην αρχαία Ελλάδα είναι επομένως ευρύτερη από την αντίστοιχη της σύγχρονης εποχής και συμπεριλαμβάνει και τη ρυθμική κίνηση του σώματος. Όπως παρατηρεί ο Λιγνάδης⁴ για την αρχαία ελληνική αντίληψη μπορεί κανείς να ορχείται ακόμη και στα πλαίσια μιας ομάδας που εκτελεί μια ρυθμική εργασία, για παράδειγμα το τράβηγμα των διχτύων της τράτας. Κατά τούτο, στα αποσπάσματα του σατυρικού δράματος *Δικτυουλκοί*, το τράβηγμα των διχτύων από τον Χορό⁵ των Σατύρων, θα πρέπει να ήταν μια αναπαραστατικά εκτελεσμένη *όρχηση*. Η *όρχησις* λοιπόν αναφέρεται μόνο στο χορό και τη ρυθμική κίνηση, ενώ ο αρχαιοελληνικός όρος *χορός* άλλοτε έχει στενότερη έννοια και λειτουργεί ως συνώνυμο της *όρχησης* και άλλοτε ευρύτερη και λειτουργεί ως συνώνυμο της *χορείας*. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (*Νόμοι* 816b) η *όρχηση* διακρίνεται σε ειρηνική (*ἐμμέλεια*) και πολεμική (*πυρρήχη*). Η *ἐμμέλεια* αντιδιαστέλλεται προς τη μίμηση των *αἰσχιόνων* [σωμάτων] *ἐπὶ τὸ φαῦλον* (814d)⁶. Το λεξικό *ΣΟΥΔΑ* αναφέρει με βεβαιότητα ότι η *ἐμμέλεια* που χαρακτηρίζει την τραγωδία περιλαμβάνει: α) χορό και β) τραγούδι και χορό μαζί σαν συνοδευτικό των λόγων, δηλαδή μιμητικές χειρονομίες που επεξηγούν τα όσα λέγονται⁷. Η μελωδική *όρχηση*, η *ἐμμέλεια*⁸, εκφραζόταν πλαστικά με κινήσεις στο χώρο (*φοραί*)⁹, κινήσεις επί τόπου (*σχήματα*)¹⁰ και κινήσεις των χεριών (*δείξεις*)¹¹.

⁴ Λιγνάδης 1988, 178.

⁵ Προκειμένου να διακριθεί η έννοια της χορευτικής ομάδας από την ενέργεια του χορού, κάθε φορά που η λέξη *χορός* έχει την έννοια του συνόλου των ατόμων που ορχούνται και τραγουδούν, ο όρος γράφεται, στην παρούσα μελέτη, με κεφαλαίο (*Χορός*).

⁶ *LSJ*⁹ λ. *ἐμμέλεια*. Ο Αθήναιος αναφέρει ότι η *γυμνοπαιδική* και η *ἐμμέλεια* είναι χοροί σοβαροί και σεμνοί (ΙΔ', 631D, 30). Βλ. επίσης Pickard-Cambridge 2011, 410-3.

⁷ *Ἐμμέλεια: χορική ὄρχησις, διχῶς ἐμμέλεια καὶ ἐμμελία, ἢ εὐρυθμία. οἶσθα γάρ, ὅπως διακείμεθα περὶ τὴν ἐμμελίαν τὴν σὴν καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγική ὄρχησις καὶ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.*

⁸ Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Lawler 1978, 82 και Σολωμός 1972, 81-4.

⁹ Η λέξη *φορά* προέρχεται από το ρήμα *φέρω*. Χρησιμοποιείται για την κίνηση των ουρανίων σωμάτων, για τον άνεμο, το ακόντιο ή τα κύματα της θάλασσας. Ο Αριστοτέλης ορίζει τη φορά ως: *κίνησις κατὰ τόπον* (*Φυσ.* 234a.8). Στα χωρία που αναφέρεται στο χορό βρίσκουμε μια ποικιλία χρήσεων. Η λέξη περιγράφει συχνά τις κινήσεις των ποδιών και ολόκληρου του σώματος. Η τονισμένη έννοια της *φοράς*

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αποκαλεί τα στοιχεία της *όρχησης* και της *μουσικής*, που συνθέτουν μαζί με το *λόγο* το δράμα, *ήδύσματα*, καθώς στον ορισμό της τραγωδίας αναφέρει ότι η μίμηση γίνεται *ήδυσμένω λόγω* και το επεξηγεί, αναφέροντας ότι: *λέγω δὲ ήδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ρύθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος* (1449b). Διακρίνει, χρησιμοποιώντας την επαγωγική μέθοδο, τα μέρη της τραγωδίας σε *εξωτερικά* (τα πρὸς τὴν αἴσθησιν), δηλαδή την *ᾠσιν*, το *μέλος* και την *λέξιν*¹² και όσα έχουν σχέση με το περιεχόμενο, δηλαδή τη *διάνοια*, το *ήθος* και το *μύθο*. Αυτά τα *εξωτερικά στοιχεία* αποτελούν κι εκείνα, κατά τον Αριστοτέλη, αναγκαστικά μέρη του έργου, τα οποία όμως θεωρεί ότι είναι διακοσμητικά στοιχεία (*κόσμος*), καθώς δεν ανήκουν στην ουσία του δράματος: *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόνιον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξεις* (1449b). Και ενώ αισθάνεται την ανάγκη να διευκρινίσει και να ορίσει τα υπόλοιπα μέρη της τραγωδίας, για τη *μελοποιία* δε δίνει ορισμό, ίσως επειδή πρόκειται για κάτι που θεωρεί πως είναι γνωστό: *λέγω δὲ ... μελοποιίαν ... ὃ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει*

φαίνεται να είναι μεταφορά, που δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο μεταφέρει ο χορευτής τον εαυτό του, ένας συνδυασμός των βημάτων και της κίνησης (Lawler 1954, 150).

¹⁰ Η λέξη *σχῆμα* σημαίνει αρχικά το σώμα, τη μορφή, την έκφραση ή τη χαρακτηριστική ιδιότητα ενός πράγματος. Χρησιμοποιείται όμως και ως ορχηστικός τεχνικός όρος, συνηθέστερα στον πληθυντικό αριθμό (*σχήματα*), ορίζοντας τις χειρονομίες, τις στάσεις του σώματος και τις παντομιμικές κινήσεις. (*LSJ*⁹ λ. *σχῆμα*). Ο Αθήναιος (1. 22a) παραδίδει ότι ο Φρύνιχος δίδασκε ο ίδιος τα *σχήματα* στους Χορούς του. Ο Πλούταρχος αναφέρει (*Hθ*. 747e): *φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ τὰς σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ σώματος γραφικῶς τοῖς εἰδεσιν ἐπιμένωσι*. Ονόματα των *σχημάτων*, που αποδίδονται στο χορό της τραγωδίας, έχουν συγκεντρωθεί από τη Lawler (1978, 82), τα οποία υπονοούν, κατά την άποψή της, μια ποικιλία ζωτανών χορών. Για τα *σχήματα* στο αρχαίο δράμα βλ. επίσης Pickard-Cambridge 2011, 405-7.

¹¹ Ο όρος *δείξις* έχει σχέση με το ρήμα *δείκνυμι*. Από τον Αθήναιο (1.22a) το ρήμα χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του *χειρονομῶ*. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη *χειρονομία* χρησιμοποιείται τουλάχιστον από τον πέμπτο αιώνα για να δηλώσει τις *χειρονομίες* των χορευτών (Lawler 1954, 154-6).

¹² Το *μέλος* είναι η αρμονία, δηλαδή η μουσική συνδυασμένη με λόγια. Η *λέξις* δεν έχει την ίδια σημασία με αυτή της νεοελληνικής γλώσσας, αλλά σημαίνει τη γλωσσική διατύπωση, αυτό που ονομάζεται στα Αγγλικά *style* (Συκουτρής 1936, 53-4).

pāsan (1449b). Με τον όρο *μελοποιία* βέβαια εννοεί τη μουσική σύνθεση των χορικών, καθώς και τα *ορχηστικά σχήματα* που τα συνοδεύουν¹³.

Εκτός από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη *χορεία* και την *όρχηση* μας δίνει ο Ξενοφώντας στο δικό του *Συμπόσιον* Β' 8-17, το οποίο μάλλον είναι μεταγενέστερο του *Συμποσίου* του Πλάτωνα¹⁴, όπου απεικονίζεται μια συντροφιά από επαγγελματίες μουσικούς, ακροβάτες, χορευτές και έναν μίμο του Διονύσου και της Αριάδνης. Επίσης, ο Πλούταρχος, στα *Προβλήματα Συμποσιακά* ΙΧ, 15 διενεργεί τεχνική ανάλυση των τριών μερών της *όρχησης*, δηλαδή της *φοράς*, του *σχήματος* και της *δείξης*.

Το θέμα της *όρχησης* πραγματεύεται και ο Λουκιανός στο έργο *Περί Ορχήσεως*. Πρόκειται για μια συγκρατημένη υπεράσπιση της τέχνης της παντομίμας, που παρουσιάζει την *όρχηση-υπόκριση* ως μια τέχνη αυτάρκη, η οποία συγκρινόμενη με την αττική τραγωδία, θεωρείται από το συγγραφέα ανώτερη. Στην εποχή του Λουκιανού¹⁵, η *όρχηση* – *υποκριτική* είναι μια τέχνη αυτοδύναμη, κατά την οποία αναπτύσσεται η υποκριτική σε βάρος του λογοτεχνικού στοιχείου του δράματος. Η *όρχηση-υποκριτική* είναι εκείνη που κυριαρχεί, ενώ ο *λόγος* καταντά επικουρικό στοιχείο¹⁶. Ακόμη, επιχειρείται από το συγγραφέα μια λεπτομερειακή εξέταση της τέχνης της *όρχησης* και της μεγάλης ηθικής και παιδευτικής αξίας της, ενώ περιλαμβάνεται και περιγραφή ορισμένων χορών. Στο ίδιο θέμα αναφέρεται ο Λιβάνιος στο έργο του *προς Αριστείδην υπέρ των ορχηστών ή υπέρ των μίμων*. Επίσης, σημαντικές πληροφορίες για την τέχνη της *όρχησης* παραδίδει ο Αθήναιος στο έργο του *Δειπνοσοφισταί* (ΙΔ') και ο Πολυδεύκης, στο *Ονομαστικόν* (IV. 14 *Περί ειδών ορχήσεως*).

¹³ Συκουτρής 1936, 54, Δρομάζος 1982, 224.

¹⁴ Bowersock 1990, 633-4.

¹⁵ Η γέννησή του τοποθετείται γύρω στο 120 μ. Χ. (Bowersock 1990, 883).

¹⁶ Lada-Richards 2007, Bowersock 1990, 883.

Παρά το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης, στην *Ποιητική* του, φαίνεται να αποδίδει δευτερεύοντα ρόλο στα *ηδύσματα*¹⁷, τον πέμπτο αιώνα π. Χ. οι δραματικοί ποιητές, οι οποίοι στα πρώτα δράματα ήταν παράλληλα μουσικοσυνθέτες, χορογράφοι, σκηνογράφοι, χοροδιδάσκαλοι και ερμηνευτές, έδιναν μάλλον ιδιαίτερη προσοχή στα στοιχεία του μέλους και της *όρχησης*¹⁸. Σύμφωνα με τον Αθήναιο, ο Φρύνιχος χρησιμοποιούσε πλήθος ορχηστικών σχημάτων και ο Αισχύλος έδινε ο ίδιος οδηγίες στη δωδεκαμελή ομάδα του Χορού και επινόησε τα δικά του *σχήματα* και φηγούρες, συμβάλλοντας αποφασιστικά στη βελτίωση της χορογραφίας¹⁹. Ο Σοφοκλής, εκπαιδευμένος ήδη από την παιδική του ηλικία στη μουσική και στο χορό, φρόντισε ιδιαίτερα τα στοιχεία αυτά στα δράματά του. Ο Ευριπίδης ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τη *χορεία* των έργων του, γι' αυτό και παρουσιάζουν μεγάλο πλούτο και ποικιλία χορών²⁰. Συχνά, οι τραγικοί ποιητές, προκειμένου να επιτύχουν ένα αρτιότερο και επιβλητικότερο αποτέλεσμα, κατέφευγαν σε ειδικούς, ιδιαίτερα προικισμένους, στη μουσική, στο χορό ή στη σκηνοθεσία. Ακόμη και ο Ευριπίδης, αν και θεωρείται μεγάλος γνώστης της χορικής τέχνης, έδινε να του συνθέσουν τα λυρικά μέρη των δραμάτων του ο Ιοφώντας ή ο Τιμοκράτης από το Άργος²¹.

Το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η παρούσα μελέτη, είναι η εποχή της ακμής του αττικού δράματος, με επίκεντρο στη σωζόμενη δραματική παραγωγή του

¹⁷ Ο Σηφάκης (Sifakis 2001, 56-8) αντιτίθεται στην άποψη αυτή, τονίζοντας τη σημασία που έχουν τα ηδύσματα τόσο στο γαστρονομικό αποτέλεσμα όσο και στην ποίηση. Θεωρεί ότι όσο καίρια είναι η χρήση των ηδυσμάτων στη μαγειρική άλλο τόσο είναι και στη μουσική. Αν δεν υπάρχει γευστικό αποτέλεσμα χωρίς τα ηδύσματα, χωρίς ρυθμό και μελωδία δεν υπάρχει λυρική ποίηση και μουσική (τουλάχιστον στην αρχαιότητα). Ο λόγος, ο ρυθμός και η μελωδία χρησιμοποιούνται από την τραγωδία και την κωμωδία σε διαφορετικούς συνδυασμούς. Ο λόγος και η μελοποιία αποτελούν τα μέσα της μίμησης.

¹⁸ Οι παλαιότεροι δραματουργοί, δηλαδή ο Θέσπης, ο Πρατίνας, ο Καρκίνος και ο Φρύνιχος ονομάζονταν *χορευτές* επειδή οι ίδιοι μετέφεραν τη δράση των έργων τους σε κινήσεις του Χορού, αλλά και έξω από το πλαίσιο του έργου τους δίδασκαν χορό σε όποιον το επιθυμούσε. Moretti, 2004, 188-9 και σημ. 47-8, όπου αναφέρει τις αρχαίες πηγές (Αθήναιος I. 21, d-e, 22 a, Πλούτ. *Συμποσιακῶν*, VIII 9).

¹⁹ Αθήν. I.21 e-f.

²⁰ Lawler 1974, 22.

²¹ Moretti, 2004, 188-9 και σημ. 48, 49. Ο Moretti δίδει αυτήν την πληροφορία βασιζόμενος στο *Γένος Ευριπίδου και Βίος*, 16-7 (έκδ. CUF).

Ευριπίδη. Η πρώτη του συμμετοχή σε δραματικό αγώνα τοποθετείται το 455 π. Χ., η τελευταία επιβεβαιωμένη συμμετοχή του, κατά τη διάρκεια της ζωής του, έγινε στα Διονύσια του 408 π. Χ., ενώ παρουσιάστηκε και μια τελευταία τριλογία του, λίγο μετά το θάνατό του. Ο ποιητής συμμετείχε στα μεγάλα Διονύσια είκοσι δύο φορές, ενώ οι αρχαίοι σχολιαστές του απέδωσαν ενενήντα δύο έργα, ορισμένα από τα οποία θεωρούνται αμφισβητούμενης πατρότητας²². Στην παρούσα μελέτη δε συμπεριλαμβάνεται ένα από αυτά τα έργα, δηλαδή ο *Ρήσος*, ο οποίος έχει υποστηριχτεί από ορισμένους μελετητές ότι είναι τραγωδία του τετάρτου αιώνα που γράφτηκε από έναν άγνωστο δραματικό ποιητή²³. Πάντως κανένα από τα σωζόμενα έργα δε χρονολογείται πριν από το 438 π. Χ., ενώ η παράδοση των έργων είναι πυκνότερη για την ποιητική παραγωγή του Ευριπίδη της περιόδου 430 π. Χ. κ. ε. Η *Άλκηστη* τοποθετείται περίπου στα 438, οι *Ηρακλείδες* στα 430, η *Μήδεια* στα 431, ο *Ιππόλυτος* στα 428, η *Ανδρομάχη* στα 425, η *Εκάβη* στα 425-4, οι *Ικέτιδες* στα 423, η *Ηλέκτρα* στα 420, ο *Ηρακλής* στα 416, οι *Τρωάδες* στα 415, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* στα 414, όπως και ο *Ιων*, η *Ελένη* στα 412, οι *Φοίνισσαι* στα 411-409, ο *Ορέστης* στα 408, ενώ για την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και τις *Βάκχες* μαρτυρείται ότι παραστάθηκαν μετά το θάνατο του Ευριπίδη²⁴. Παρά την επικέντρωση της μελέτης αυτής στο έργο του Ευριπίδη, στα κεφάλαια που ακολουθούν συνεξετάζονται και αισχύλεις και σοφόκλειες απεικονίσεις χορικών παραστάσεων, σε περιπτώσεις όπου η συγκριτική πραγμάτευση συμβάλλει στην πληρέστερη κατανόηση και ανασύνθεση της ευριπίδειας χορείας.

²² Mastronarde 2006, 14-17 και σημ. 1. Οι πληροφορίες που δίνει βασίζονται στις αρχαίες και μεσαιωνικές πηγές για τη ζωή του Ευριπίδη που παραθέτει στο έργο του ο Kovacs (1994, 2- 66).

²³ Mastronarde 2006 (ελληνική μετάφραση), 19, σημ. 15. Περιλαμβάνει βιβλιογραφικές παραπομπές για τους υποστηρικτές της γνησιότητας του έργου (Ritchie 1964) και για όσους την αμφισβητούν. Βλ. επίσης Scodel 2010, 6 και σημ. 2.

²⁴ Πολλές από τις χρονολογίες αυτές είναι αβέβαιες. Για τη χρονολόγηση των έργων του Ευριπίδη βλ. ενδεικτικά: Lesky 2000, 31-2 και σημ. 1-3, όπου παρατίθεται η σχετική βιβλιογραφία, Mastronarde 2006, 19 και Macurdy 1966.

Από το πλήθος των μελετών με θέμα τον Χορό στο αρχαίο δράμα και για τους σκοπούς της προκειμένης μελέτης ξεχωρίζει η μονογραφία της L.B. Lawler *The Dance of the Ancient Greek Theatre* που δημοσιεύθηκε το 1974, η οποία εξετάζει το χορό του αρχαίου ελληνικού δράματος, ξεκινώντας από το διθύραμβο, για να προχωρήσει έπειτα στο χορό της τραγωδίας, του σατυρικού δράματος και της κωμωδίας.²⁵ Στη μονογραφία αυτή επιχειρείται μια σύντομη και γενική παρουσίαση των όσων ήταν ως τότε γνωστά για το χορό του διθύραμβου και του δράματος, η οποία ωστόσο δε βασίζεται σε λεπτομερή ανάλυση των χωρίων από τα οποία αντλούνται οι σχετικές πληροφορίες, όπως γίνεται στην παρούσα μελέτη.

Από τις υπόλοιπες αξιολογες μελέτες²⁶ αναφέρω περιληπτικά στη συνέχεια μόνον όσες σχετίζονται ως ένα βαθμό με τη δική μου. Δύο μελέτες του 19^{ου} αι. επιχειρούν την ανασύνθεση της *χορείας* με γνώμονα το μέτρο. Ο Buchholtz²⁷, π.χ. μελέτησε προσεκτικά τα λυρικά μέτρα και ορισμένες ενδείξεις των κινήσεων (κυρίως των ποδιών και των χεριών) στο έργο του Ευριπίδη, προκειμένου να δώσει μια γενική εικόνα του τραγικού χορού.²⁸ Όμως, όπως παρατηρεί η Lawler²⁹, η ανασύνθεση της *χορείας* με μετρικά κριτήρια είναι επισφαλής. Παρατηρεί επίσης ότι τα λυρικά κείμενα των αρχαίων Ελλήνων δε χαρακτηρίζονται από ένα αυστηρά καθορισμένο μετρικό σύστημα, καθώς συχνά και με μεγάλη ευκολία χρησιμοποιούνται διάφορες μετρικές ποικιλίες και υποκατάστατα. Βέβαια, αυτό δε σημαίνει ότι οι μετρικές πηγές θα πρέπει

²⁵ Πέρα από τη συγκεκριμένη μελέτη το ερευνητικό έργο της Lawler επικεντρώνεται στη διερεύνηση των ειδών των χορών και των *σχημάτων* τους, ενώ παράλληλα μελετά τις ενδείξεις που μπορούν να μας δώσουν μια ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο κινούνταν οι χορευτές. Βλ. τα σχετικά λήμματα στη Γενική Βιβλιογραφία.

²⁶ Αξίζει να αναφερθούν ενδεικτικά Séchan (1930), Kitto (1955), Weege (1980), Lonsdale (1993). Ο Naerebout (1997) δίνει πολλές πληροφορίες για τον τρόπο προσέγγισης και τη μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού, σε όλες τις εποχές, από την αρχαιότητα ως σήμερα, παρέχοντας πλούσια βιβλιογραφία.

²⁷ Buchholtz 1871.

²⁸ Μετά τον Buchholtz (1871) ο Kirchhoff (1898) με βάση τη μετρική δομή των χορικών στον *Ιππόλυτο*, προσπάθησε να ανασυνθέσει το χορό της αρχαίας τραγωδίας. Δεν μπόρεσα δυστυχώς να εντοπίσω τη μελέτη αυτή, το περιεχόμενο της οποίας μου είναι γνωστό από την παρουσίαση και την κριτική της Lawler 1978, 16.

²⁹ Lawler 1978, 16.

να απαξιωθούν, αλλά αντιθέτως, είναι αναγκαίο να λειτουργήσουν παράλληλα και συμπληρωματικά σε σχέση με πληροφορίες που προέρχονται και από άλλες πηγές. Το μέτρο αναντίρρητα προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για το ρυθμό³⁰. Επιπλέον, η μορφή του μέτρου μας επιτρέπει να διακρίνουμε σε ποια μέρη της τραγωδίας ο Χορός τραγουδούσε και χόρευε ομαδικά, τότε συμμετείχε ο Κορυφαίος του Χορού στα διαλογικά μέρη, τότε τραγουδούσαν τα δραματικά πρόσωπα μόνα τους ή με τη συνοδεία του Χορού και τότε απάγγελαν τα διαλογικά μέρη. Ακόμη, τα μέτρα μας δίνουν τη δυνατότητα να διακρίνουμε την ένταση των συναισθημάτων των αδόντων προσώπων

Μια από τις πιο πρόσφατες μελέτες, σχετική με τον Χορό εν γένει στη δραματική παραγωγή του Ευριπίδη αποτελεί το έργο του Martin Hose *Studien zum Chor bei Euripides*³¹. Ο Hose εξετάζει τους διάφορους τύπους του Χορού, την αληθοφάνειά του και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ως δραματικό πρόσωπο. Επιπλέον πραγματεύεται τη σχέση των λυρικών μερών στο δράμα με τη δραματική πλοκή, αλλά και τον ξεχωριστό ρόλο που διαδραματίζουν ορισμένοι Χοροί στην υπόθεση του έργου, όπως είναι οι *Ικέτιδες*, οι *Τρωάδες* και οι *Βάκχες*. Ο Hose επιχειρεί επίσης την αποτίμηση της χορικής τεχνικής του Ευριπίδη, συγκρίνοντάς την με το έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή, ενώ παράλληλα παρακολουθεί και την εξέλιξή της.

³⁰ Τα κύρια μέτρα της τραγωδίας είναι οι *ιαμβικοί τρίμετροι*, οι *αναπαιστικοί δίμετροι* και οι *τροχαϊκοί καταληκτικοί τετράμετροι*. Ο *τροχαϊκός τετράμετρος* στίχος αποτελείται από τέσσερα τροχαϊκά μέτρα (- U - x). Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του (1408b 36) αναφέρει: *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερός (ελαφρός και γρήγορος) ῥυθμός τὰ τετράμετρα*. Στην *Ποιητική* του επίσης αναφερόμενος στις μεταβολές που χρειάστηκε η τραγωδία, προκειμένου να βρει την *αὐτῆς φύσιν*, δηλαδή το σοβαρό της χαρακτήρα, τονίζει τη μεταβολή της ως προς το μέτρο. Δηλαδή η ποίηση, επειδή στην αρχή ήταν σατυρική, μεταχειριζόταν το *τροχαϊκό τετράμετρο*, επειδή αυτό ταίριαζε περισσότερο στη χορευτική μορφή της. Με την ανάπτυξη όμως του διαλόγου, η ίδια η φύση βρήκε το μέτρο που της ταίριαζε, δηλαδή το *ιαμβικό τρίμετρο*, το οποίο ταιριάζει περισσότερο στο διάλογο: *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο, τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρω ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν και ὀρχηστικότεραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἢ φύσιν τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε* (1449a)³⁰. Οι *ανάπαιστοι* (U U - U U -) διακρίνονται στους *εμβατηριακούς* και *αδόμηνους* αναπαιστούς. Οι *εμβατηριακοί* ψάλλονταν μάλλον, παρά άδονταν και οφείλουν το όνομά τους στο γεγονός ότι συχνά συνόδευαν την είσοδο ή έξοδο του Χορού, καθώς και άλλες εισόδους ή εξόδους. Οι *ανάπαιστοι* ονομάζονται και *μελικοί*, *θρηνητικοί* ή *λυρικοί ανάπαιστοι* και μεταφέρουν έντονα συναισθήματα.

³¹ Hose 1990.

Πρόσφατα εκδόθηκε και η μελέτη της Laura Swift (*The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*)³², που εκπονήθηκε περίπου την ίδια χρονική περίοδο με την παρούσα εργασία, η οποία θίγει αρκετά θέματα, τα οποία συζητούνται κι εδώ, εστιάζοντας όμως σε ένα διαφορετικό ζήτημα, τις υπαινικτικές αναφορές των τραγικών ποιητών στα μελικά είδη (παιάνες, επινίκιες ωδές, υμέναιους και θρήνους) και την αξιοποίησή τους στην τραγωδία. Η Swift εξετάζει τη διάδραση της τραγωδίας με τα χορικά είδη και διαπιστώνει ότι είναι ευρύτερη απ' όσο έχει αναγνωριστεί. Ακόμη σημειώνει ότι σε άλλα χορικά είδη, όπως για παράδειγμα στο *διθύραμβο*, η διάδραση αυτή διαπιστώνεται ευκολότερα, ενώ σε άλλα δυσκολότερα και συζητά τις αντίστοιχες δυσκολίες ως προς τον προσδιορισμό των ειδών.

Η παρούσα εργασία υιοθετεί διαφορετική προσέγγιση. Κύριο ζητούμενό της είναι η συστηματική καταγραφή και πραγμάτευση όλων των απεικονίσεων των χορικών παραστάσεων στο ευριπίδειο δράμα με ταυτόχρονη αξιοποίηση συγκριτικού υλικού από το έργο των άλλων δύο μεγάλων τραγικών. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στο ζήτημα της *όρχησης*, την οποία προσπαθώ να ανασυνθέσω στις περιπτώσεις όπου υπάρχουν ικανές κειμενικές ενδείξεις. Συγκεκριμένα:

Αντικείμενο του Πρώτου Κεφαλαίου (Ορολογία) και ενός Επιμέτρου είναι η ορολογία. Το πρώτο μέρος του εν λόγω κεφαλαίου πραγματεύεται τη χρήση των όρων που απαντούν συχνότερα, δηλαδή των *χορεύειν*, *χορός* και *χόρευμα* με στόχο να διευκρινιστεί σε ποιες περιπτώσεις έχουν την ευρύτερη έννοια της *χορείας* ή τη στενότερη της *όρχησης*. Παράλληλα, εξετάζονται και σε σχέση με το είδος στο οποίο ανήκουν, δηλαδή αν πρόκειται για λατρευτικό χορό προς τιμήν ενός θεού, για βακχική όρχηση, για παρθένιο ή επίνικο. Ακόμη, μελετώνται και οι όροι που έχουν ως δεύτερο συνθετικό το ρήμα *χορεύειν* (*ἀναχορεύειν*, *ἐκχορεύειν*, και *προχορεύειν*), καθώς και τα

³² Swift 2010.

επίθετα: *καλλίχορος*, *φιλόχορος*, *ἀρχέχορος*, *χοροποιός*, *ἄχορος*, και *ἀχόρευτος*. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται επίσης οι όροι *μέλπειν* και *μέλπεσθαι*, οι οποίοι απαντούν συχνά στο ευριπίδειο έργο, με κύριο ζητούμενο το είδος της παράστασης που δηλώνουν, δηλαδή χορική η μονωδική³³. Στο δεύτερο και τρίτο μέρος συζητείται η ορολογία που χρησιμοποιείται για να δηλώσει κινησιολογικές λεπτομέρειες, δηλαδή την κίνηση των ποδιών, των χεριών και του κεφαλιού, καθώς και οι όροι που εκφράζουν την περιστροφική κίνηση αλλά και το κυκλικό σχήμα του χορού.

Το δεύτερο κεφάλαιο (Χορική αυτοαναφορικότητα και ευρύτερες απεικονίσεις Χορών στο έργο του Ευριπίδη) προχωρώντας πέρα από τη σημασιολογική διερεύνηση των όρων εξετάζει και κατηγοριοποιεί τα *αυτοαναφορικά* σχόλια του Χορού ή των δραματικών προσώπων, τα οποία περιγράφουν τη χορική τους πράξη, την ίδια στιγμή που την εκτελούν, ενώ περιλαμβάνονται και τα *ετεροαναφορικά* σχόλια που σχετίζονται με τη *χορεία* άλλων προσώπων ή ομάδων.

Το θέμα της *αυτοαναφορικότητας* είχε προσελκύσει, ήδη από την αρχαιότητα, το ενδιαφέρον των σχολιαστών των δραματικών κειμένων. Σε αυτό έχει στραφεί η προσοχή και νεότερων μελετητών, οι οποίοι έχουν εμβαθύνει ιδιαίτερα στο θέμα, αναζητώντας τα βαθύτερα κίνητρα που ωθούν τον ποιητή να θέτει τους συντελεστές της τραγωδίας να αναφέρονται στην ίδια τους την παράσταση. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στον Davidson, ο οποίος πρώιμα στο έργο του “The Circle and the Tragic Chorus” διακρίνει τους δραματικούς Χορούς που αναφέρονται στη *χορεία* τους την ίδια στιγμή που την εκτελούν (*αυτοαναφορικότητα*) από τους Χορούς που περιγράφουν μια *χορεία* που εκτελέστηκε σε ένα άλλο χοροστάσι, είτε από τους ίδιους, είτε συνηθέστερα από άλλους Χορούς³⁴. Σημαντική είναι και η συμβολή της Heikkilä³⁵. Στο άρθρο της “Now I

³³ *LSJ*⁹ λ. *μέλπειν* και *μέλπεσθαι*.

³⁴ Davidson 1986, 39-41. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Nikolaidou – Arabatzi 2011, 2-3, και σημ. 6.

³⁵ Heikkilä 1991, 51-68.

Have the Mind to Dance. The References of the Chorus to their own Dancing in Sophocles Tragedies” μελέτησε το θέμα της *αυτοαναφορικότητας* στις τραγωδίες του Σοφοκλή.

Το μεγάλο βήμα όμως έγινε από τον Henrichs με τη δημοσίευση δυο άρθρων το 1994 και 1996. Στο πρώτο που φέρει ως τίτλο ένα στίχο από τον *Οιδίποδα Τύραννο* (896) του Σοφοκλή, “Why Should I Dance?”, εξετάζει το θέμα της *αυτοαναφορικότητας* ενός Χορού μέσω της οποίας αναδεικνύεται ο τελετουργικός του ρόλος στο πλαίσιο των μεγάλων Διονυσίων. Παρατηρεί ότι το μοτίβο αυτό είναι περισσότερο τονισμένο στον Ευριπίδη, σε σχέση με τους άλλους δυο μεγάλους τραγικούς ποιητές και συνδέεται περισσότερο με τον Διόνυσο, παρά με οποιαδήποτε άλλη θεότητα³⁶. Στο δεύτερο άρθρο “Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides”³⁷ ασχολείται με ένα ενδιαφέρον τέχνασμα, μέσω του οποίου ο Χορός τοποθετεί τη χορική εκτέλεσή του στο παρελθόν ή στο μέλλον, σε αντίθεση με το *εδώ* και το *τώρα* της παράστασής του ή τα μέλη του προβάλλουν τη χορική τους ταυτότητα σε άλλες ομάδες χορευτών, μακριά από το χώρο της ορχήστρας, σε έναν Χορό του θελκτικού βασιλείου της δραματικής φαντασίας³⁸. Το τέχνασμα αυτό το οποίο ο Henrichs ονομάζει *choral projection* αναδεικνύει το λατρευτικό-τελετουργικό ρόλο του Χορού, χωρίς να υπονομεύει τη δραματική ψευδαίσθηση.

Με γνώμονα τις δύο αυτές σημαντικές μελέτες του Henrichs, ο οποίος εξετάζει μια σειρά από χαρακτηριστικά αυτοαναφορικά παραδείγματα, στο δεύτερο κεφάλαιο αποδελτιώνονται και εξετάζονται συνολικά όλα τα παραδείγματα που σχετίζονται όχι μόνον με την *αυτοαναφορική χορική πράξη*, αλλά και τις απεικονίσεις *χορικών παραστάσεων* που περιγράφονται τόσο από τα μέλη του Χορού όσο και από δραματικά πρόσωπα. Στην πραγμάτευση συμπεριλαμβάνονται και *ετεροαναφορικά* σχόλια, δηλαδή

³⁶ Henrichs 1994, 56-111.

³⁷ Henrichs 1996, 48-62.

³⁸ Henrichs 1996, 49.

περιγραφές ή αναφορές σε χορικές παραστάσεις (ομαδικές ή σόλο), οι οποίες εκτελούνται την ίδια στιγμή ή έχουν ήδη εκτελεστεί ή θα εκτελεστούν στο μέλλον. Η παρούσα μελέτη όμως επικεντρώνεται περισσότερο στην ενδοδραματική ταυτότητα του Χορού. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται σαν ένα κομμάτι του παζλ που συμπληρώνει και ολοκληρώνει την εικόνα και η εξέταση της απεικόνισης των παραστάσεων άλλων Χορών, οι οποίοι είναι παραδειγματικοί και αποτελούνται από θεές, υπερφυσικές οντότητες ή παρθένες. Συμπεριλαμβάνονται και τα χωρία που αφορούν στη λειτουργία του Χορού των Δηλιάδων παρθένων, που επιτελούν ένα θείο λειτούργημα, αντικείμενο με το οποίο έχει ήδη ασχοληθεί ο Henrichs³⁹. Ακόμη, παρατίθενται συγκριτικά και τα *αυτοαναφορικά* ορχηστικά χωρία των έργων του Αισχύλου και του Σοφοκλή.

Η μελέτη των *αυτοαναφορικών* και *ετεροαναφορικών* περιγραφών κατηγοριοποιείται με κριτήριο (α) το χρόνο εκτέλεσης της περιγραφόμενης χορικής πράξης σε σχέση με το δραματικό παρόν και (β) την ταυτότητα του δραματικού προσώπου (συλλογικού ή ατομικού) που την περιγράφει. Σε αντίθεση με τον Henrichs, που συσχετίζει τη δραματική με τη λατρευτική υπόσταση του Χορού, στόχος της πραγμάτευσής μου είναι η ερμηνεία της ενδοδραματικής λειτουργίας των χορικών αυτών. Η κατηγοριοποίηση με γνώμονα τα δύο προαναφερθέντα κριτήρια, δηλαδή τη χρονική σχέση του δραματικού παρόντος (*hic et nunc*) με το χρόνο εκτέλεσης της περιγραφόμενης χορείας και την ταυτότητα του προσώπου που περιγράφει την εν λόγω *χορεία*, δηλαδή τη χρονική σχέση του με τους συντελεστές της, αποσκοπεί στη διερεύνηση της σχέσης των δρωμένων στη σκηνή με μια παράσταση που καλείται να αναπλάσει ο θεατής νοερά. Ειδικότερα, εξετάζεται αν ο παραλληλισμός της

³⁹Henrichs 1996.

δραστηριότητας του Χορού ή του δραματικού προσώπου επί σκηνής με τη *χορεία* που ο θεατής καλείται να φανταστεί λειτουργεί επιτατικά ή ειρωνικά και αντιδιασταλτικά.

Το τρίτο Κεφάλαιο (Η Εκάβη *εξάρχουσα* του θρήνου στις *Τρωάδες*) επικεντρώνεται σε μία μόνο τραγωδία, η οποία παρουσιάζει πληθώρα και ποικιλία αυτοαναφορικών και ετεροαναφορικών χορικών απεικονίσεων. Στο εν λόγω κεφάλαιο εξετάζεται ο ρόλος της Εκάβης και η σχέση της με τον Χορό στον τελετουργικό *θρήνο* ο οποίος διατρέχει όλη την έκταση του δράματος. Υποστηρίζεται ότι (α) ο Ευριπίδης παρουσιάζει στη σκηνή του 415 π. Χ. ένα θρηνητικό δράμα με *εξάρχουσα* την Εκάβη με στόχο να υπερτονίσει το ευτυχισμένο παρελθόν, το οποίο αντιδιαστέλλει με το *δραματικό παρόν*, (β) ο επί σκηνής θρήνος της Εκάβης και του Χορού λειτουργεί ως εστιακό σημείο της επίτασης της ευτυχίας του παρελθόντος και της αντιδιαστολής της από τη δυστυχία του παρόντος, που επιτυγχάνονται μέσω απεικονίσεων ποικίλων παρελθοντικών χορικών παραστάσεων και (γ) διατυπώνεται η άποψη ότι η δεσπόζουσα θέση της Εκάβης ως *εξάρχουσας* στο δράμα αυτό σηματοδοτεί μια τάση επιστροφής στις απαρχές της τραγωδίας, τις οποίες ο Αριστοτέλης συσχετίζει με τους *εξάρχοντες* των διθυράμβων.

Τα Συμπεράσματα των επιμέρους κεφαλαίων παρουσιάζονται στο ομώνυμο καταληκτικό κεφάλαιο όπου επισημαίνεται επιπλέον ότι η ποικιλία και η πληθώρα χορικών απεικονίσεων στο έργο του Ευριπίδη συνιστούν αντεπιχείρημα στην άποψη ότι υποβάθμισε το ρόλο του χορού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΟΡΟΛΟΓΙΑ

1α. Η γλωσσική οικογένεια του *χορεύειν*: χρήσεις, απόδοση, σύνθεση, παραγωγή

Το ρήμα *χορεύειν*, απλό ή σύνθετο (και το μέσο *χορεύεσθαι*, που έχει την ίδια έννοια⁴⁰), είναι εκείνο που κυρίως χρησιμοποιείται για την περιγραφή της *όρχησης*, στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη. Ανάλογα με τα συμφραζόμενά του, παρουσιάζει ως προς τη σημασία του μικρές διαφοροποιήσεις. Το ρήμα σημαίνει, όπως και σήμερα, λαμβάνω μέρος σε κυκλικό χορό, συμμετέχω σε βακχικό χορό, είμαι μέλος ενός χορού, χορεύω προς τιμήν κάποιου (με δοτική προσωπική), ή γενικά χορεύω⁴¹. Ως προς το εύρος της σημασίας του, δυο είναι οι βασικότερες έννοιές του: α) συμμετέχω σε Χορό ορχούμενος και τραγουδώντας και β) χορεύω, ως συνώνυμο του *ὀρχοῦμαι*. Πρόκειται δηλαδή στην πρώτη περίπτωση για μια ευρύτερη σημασία που ταυτίζεται με την έννοια της *χορείας* και στη δεύτερη για μια στενότερη που δε συμπεριλαμβάνει το τραγούδι. Για αυτήν τη δεύτερη σημασία, αξίζει να σημειωθεί ότι το ρήμα *χορεύω* της Νέας Ελληνικής δεν έχει τη νοηματική έκταση που έχει το ρήμα *ὀρχεῖσθαι* της Αρχαίας, το οποίο είναι μιμητικής και αναπαραστατικής σημασιολογίας και εκφράζει κάθε μιμητική κίνηση που διαθέτει ρυθμό⁴². Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα χωρία στα οποία το *χορεύειν*, ως ρήμα

⁴⁰ *LSJ*⁹ λ. *χορεύειν*.

⁴¹ *LSJ*⁹ λ. *χορεύειν*.

⁴² Το ίδιο συμβαίνει και με τους όρους *χορός* και *χόρευμα*.

αιτιακής σημασίας (causative), χρησιμοποιείται με την έννοια κάνω κάποιον να χορέψει, γι' αυτό και οι σχετικές αναφορές εξετάζονται χωριστά. Μάλιστα, απαντά στο έργο του Ευριπίδη και με μεταφορική σημασία, για να περιγράψει παραστατικότερα τη μετάδοση της τρέλας. Πέρα από το *χορεύειν* αρκετά είναι και τα χωρία στα οποία απαντά το ουσιαστικό *χορός*, που έχει ανάλογη σημασία με αυτήν της Νέας Ελληνικής: είναι ο χορός που συνοδεύεται από μουσική, εκτελείται με κανονικά βήματα και εμμελείς χειρονομίες, σημαίνει όμως και τη χορευτική ομάδα, το δραματικό Χορό για παράδειγμα⁴³. Αξίζει να σημειωθεί ότι *χορός* ήταν αρχικά ο χώρος όπου χόρευαν, αργότερα ο χορός που εκτελείτο σε αυτόν, καθώς και η ίδια η ομάδα των χορευτών⁴⁴. Εναλλακτικά προς τον όρο *χορός* χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη και το ουσιαστικό *χόρευμα*, το οποίο σημαίνει χορός ή χορευτική κίνηση⁴⁵.

Παρακάτω, όλοι αυτοί οι όροι εξετάζονται εντός των συμφραζομένων τους. Πολλές αναφορές, λόγω του θέματος και της φύσης της τραγωδίας απαντούν στις *Βάκχες*, όπου οι όροι έχουν την ιδιαίτερη σημασία του λατρευτικού χορού προς τιμήν του Διόνυσου, ενώ στη συνέχεια εξετάζεται η παρουσία των ορχηστικών όρων, ανάλογα με το είδος των λυρικών χωρίων, στα οποία αναφέρονται. Εξετάζονται δηλαδή οι λεκτικές εκφορές που περιγράφουν το χορό ορισμένων θεοτήτων ή υπερφυσικών οντοτήτων, το χορό των παρθένων, και τον επινίκιο χορό⁴⁶. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον

⁴³ Ο *δραματικός Χορός* διακρινόταν σε δυο κύρια είδη: ο *τραγικός Χορός* που αποτελείται από δεκαπέντε πρόσωπα και ο *κωμικός* που ονομαζόταν και *τρυγικός* ή *τρυγωδικός* (Αθήν. 40B). Όταν ένας δραματικός ποιητής επιθυμούσε να παρουσιάσει ένα έργο, έπρεπε πρώτα να ζητήσει από τον Άρχοντα χορό, ο οποίος συνήθως τον παρείχε και αναζητούσε τους εύπορους πολίτες που θα επωμίζονταν τα έξοδα της *χορηγίας* (Wilson 2003).

⁴⁴ Neubecker 2006, 191, σημ.89 και *LSJ*⁹ λ. *χορός*, Frisk 1973, λ. *χορός* και Naerebout 1997, 174-89.

⁴⁵ *LSJ*⁹ λ. *χόρευμα*.

⁴⁶ Έχουν γίνει αρκετές και διαφορετικές ταξινομήσεις των μελικών ειδών. Μια από τις παλαιότερες και εγκυρότερες είναι εκείνη που έγινε από τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο, ο οποίος διακρίνει το έργο του Πινδάρου στα ακόλουθα είδη: *ύμνοι*, *παιάνες*, *διθύραμβοι*, *προσόδια*, *παρθένια*, *υπορχήματα*, *επινίκια*, *εγκώμια* και *θρήνοι*. Στην περίληψη της *Χρηστομάθειας* του Πρόκλου που συντάχθηκε από τον Φώτιο (*Βιβλιοθήκη* 318b-322a), τα μελικά είδη κατηγοριοποιούνται ανάλογα με τη λειτουργία τους σε τέσσερις ευρείες κατηγορίες, οι οποίες συμπεριλαμβάνουν είκοσι εννέα είδη: α) *εις θεούς*, που περιλαμβάνουν τον *ύμνο*, το *προσόδιον*, τον *παιάνα* το *διθύραμβο*, το *νόμο*, το *αδωνίδιον*, τον *ιόβακχο* και το *υπόρχημα*: β) *εις ανθρώπους*, που εμπεριέχουν τα *εγκώμια*, τον *επινικό*, το *σκόλιον*, το *ερωτικόν*, το *επιθαλάμιον*,

παρουσιάζουν τα χωρία τα οποία εκφράζουν τη ρυθμική κίνηση των ζώων και το χορό των ουρανίων σωμάτων.

χορεύειν, χορός, χορεία και χόρευμα στο έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή

Προκειμένου να αποκτήσουμε μια πιο ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με τη συχνότητα και τον τρόπο χρήσης των ορχηστικών όρων στο έργο του Ευριπίδη κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά προηγουμένως, στις περιπτώσεις που απαντούν τέτοιοι όροι στο έργο και των άλλων μεγάλων τραγικών ποιητών της κλασικής περιόδου, του Αισχύλου και του Σοφοκλή.

Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου εκφράζεται η πρόθεση για έναρξη του χορού, με τη χρήση του όρου *χορεύεσθαι*⁴⁷. Ο φρουρός υπόσχεται να ανοίξει ο ίδιος το χορό της γιορτής, αν φτάσει η είδηση ότι οι Έλληνες πήραν την Τροία: *αὐτός τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι* (31). Το ρήμα, σε συνδυασμό με το *φροίμιον* (συνηρ. αντί *προοίμιον*⁴⁸), το οποίο είναι το προανάκρουσμα σε ποίημα ή μουσική, σημαίνει εδώ αρχίζω το χορό. Δηλαδή, εγώ ο ίδιος θα χορέψω πρώτος, σαν προανάκρουσμα της γιορτής⁴⁹, στους χορούς της νίκης που προαναγγέλλει η φλόγα που φαίνεται να καίει από μακριά, σημάδι της είδησης του θριάμβου των Ελλήνων: *νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγῆ πόνων / εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός. / ᾧ χαῖρε λαμπτήρ νυκτός, ἡμερήσιον / φάος*

τον υμέναιο, τον σίλλο, το θρήνο και τον επικήδειο· γ) εἰς θεοὺς καὶ ἀνθρώπους, με τα παρθένεια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ωσχοφορικά, ευκτικά και δ) εἰς τὰς προσπίπτουσας περιστάσεις, που περιλαμβάνουν τα πραγματικά, εμπορικά, αποστολικά, γνωμολογικά, γεωργικά και επισταλτικά. Ο ύμνος αντιτίθεται στο θρήνο και ο παιάνας στο διθύραμβο. Για το θέμα της ταξινόμησης και τα προβλήματα της βλ. Harvey 1955, 159-75, Αθανασάκη 2009, 25-8 και σημ. 20-32, Πεπονή 2002, 1-9 και σημ. 1-8 και Lefkowitz, 1988, 1-2.

⁴⁷ Ο Fraenkel 1950 σχόλ. στ. 31: “ I myself will dance by way of prelude”. Θεωρεί ότι το μέσο *χορεύσομαι* δε θα πρέπει βεβιασμένα να λάβει μια ειδική σημασία, παραθέτοντας τις απόψεις των μελετητών που είχαν δώσει διαφορετική σημασία στο ρήμα.

⁴⁸ *LSJ*⁹ λ *φροίμιον*.

⁴⁹ Χατζηανέστης 2000, σχόλ. στ. 31.

πιφάυσκων και χορῶν κατάστασιν / πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν. / ἰοῦ ἰοῦ·
(20-5). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συνδυασμός του όρου *χορός* με το ουσιαστικό *κατάστασις*⁵⁰, το οποίο στο χωρίο αυτό σημαίνει την εγκαθίδρυση, τον ορισμό⁵¹. Επομένως η φράση *πιφάυσκων χορῶν κατάστασιν* μπορεί να μεταφραστεί: δίνοντας το σύνθημα για πανηγυρισμούς με χορό⁵².

Στο στίχο 1186 της ίδιας τραγωδίας, στην προφητεία της Κασσάνδρας, ο όρος *χορός* αναφέρεται στη χορευτική ομάδα των Ερινύων, μέσα από τη μεταφορική εικόνα του *κόμου*: *τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔ ποτ' ἐκλείπει χορὸς / ζύμφθογγοσ οὐκ εὐφωνοσ· οὐ γὰρ εὖ λέγει. / καὶ μὴν πεπωκὼσ γ', ὡσ θρασύνεσθαι πλέον, / βρότειον αἶμα κῶμοσ ἐν δόμοισ μένει, / δύσπεμπτοσ ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων* (1186-90). Η εικόνα του *κόμου*, της πιο ευχάριστης συνήθειας της ζωής, μεταμορφώνεται σε αντικείμενο τρόμου. Δε γυρίζει από πόρτα σε πόρτα αλλά παραμένει στον οίκο των Ατρείδων, δεν πίνει κρασί αλλά αίμα και η *χορεία* του είναι *σύμφθογγοσ* και όχι *εὐφωνοσ*⁵³, δηλαδή ομόηχη αλλά όχι αρμονική⁵⁴.

Σε ένα απόσπασμα του Αισχύλου (*TrGF* 204b), από το σατυρικό δράμα *Προμηθεὺσ Πυρκαεὺσ* το ρήμα *χορεύειν* είναι αιτιακής σημασίας. Το δώρο του θεού (*χάρις*), η φωτιά αποτελεί την κινητήριο δύναμη που κάνει τον Σειληνό, ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα είναι το *ομιλούν πρόσωπο* στο συγκεκριμένο χωρίο, να χορέψει με τη θέλησή του: *...σῖα δέ μ' εὐμενῆσ χορεύει χάρισ*. Η *χάρις* λειτουργεί ως υποκείμενο στο μεταβατικό *χορεύειν*, στο οποίο τίθεται ως αντικείμενο το *με*, που ενεργοποιείται να

⁵⁰ Πέρα από το ουσιαστικό *κατάστασις*, συνδυαστικά με το *χορός* απαντά και το ρήμα *ἴστημι* (Σοφ. *Ηλ.* 278-80, Ευρ. *Αлк.* 1154-5). Βλ. Χατζηανέστησ 2000, σχόλ. στ. 23.

⁵¹ *LSJ*⁹ λ. *κατάστασις*. Για τον όρο *στάσις* σε σχέση με τη χορική πράξη βλ. Kanoulaki 2011, 371-3.

⁵² Χατζηανέστησ 2000, σχόλ. στ. 23.

⁵³ Fraenkel 1950 σχόλ. στ. 1187.

⁵⁴ *LSJ*⁹ λ. *σύμφθογγοσ*.

χορέψει και μάλιστα με τη θέλησή του (*έκου/σία*⁵⁵). Υπάρχει δηλαδή διάδραση, καθώς χορός εκτελείται ως ανταπόδοση στην παράδοση της φωτιάς από τον Προμηθέα στους Σατύρους.

Στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου το ουσιαστικό *χορός* απαντά σε συνδυασμό με το ρήμα *ἄπτειν*, έκφραση που προφανώς παρακινεί για το πιάσιμο των χεριών, προκειμένου ο Χορός να παρουσιάσει τη *χορεία* του⁵⁶: *ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μοῦσαν στυγεράν / ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν* (307-9). Η φράση *χορὸν ἄψωμεν* μπορεί να μεταφραστεί: *ας πιαστούμε στο χορό*.

Στον Σοφοκλή απαντά ο όρος *χορεύειν* με την έννοια λαμβάνω μέρος σε ιερό χορό, λατρεύω το θεό με χορούς⁵⁷, στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος*, όπου ο Χορός αναρωτιέται για ποιο λόγο θα πρέπει να συμμετέχει στους λατρευτικούς χορούς, αν οι ασεβείς πράξεις θεωρούνται άξιες τιμής: *εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμαι, / τι δεῖ με χορεύειν;* (895-6). Το *χορεύειν* σημαίνει στο χωρίο αυτό υπηρετώ - λατρεύω τους θεούς μέσω του χορού, καθώς η λατρεία των θεών είναι άρρηκτα συνυφασμένη με αυτόν. Το να λαμβάνει κανείς μέρος στο χορό σήμαινε ότι αφοσιώνεται σε ένα θεό. Από εκεί μάλιστα προέρχεται και η σημασία αφοσιωμένος ή οπαδός που συναρτάται με τη λέξη χορευτής⁵⁸. Στο δεύτερο στάσιμο του *Αίαντα* του Σοφοκλή, ο Χορός εκφράζει την πρόθεσή του να χορέψει: *νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλλει χορεῦσαι* (701). Αφού πρώτα καλεῖ τον Πάνα να κατέβει από τα όρη της Κυλλήνης και να στήσει μαζί του χορό Κρητικό, πολεμικό (*Κνώσι' ὀρχήματα*), εκφράζει με σαφήνεια την πρόθεσή του άμεσα να εκτελέσει αυτόν το χορό (*ἐμοὶ μέλλει χορεῦσαι*), θέλοντας να μεταφέρει μέσα από την ομορφιά του λόγου και τη διάθεσή του την ελπίδα στους

⁵⁵ Βλ. *TrGF* 204b (κριτικό υπόμνημα).

⁵⁶ Peponi 2007, 359, Sommerstein 2000, σχόλ. στ. 307.

⁵⁷ Μαρκαντωνάτος 1984, σχόλ. στ. 896.

⁵⁸ Dawe 1991, σχόλ. στ. 896.

θεατές, οι οποίοι όμως δε φαίνεται να συμμερίζονται την αυταπάτη του και εξακολουθούν να είναι ανήσυχοι⁵⁹. Έτσι αυτή η πανηγυρική διάθεση του Χορού συμβάλλει στην επίταση της τραγικής ειρωνείας. Ο ίδιος όρος (*χορεύειν*) απαντά ακόμη σε δύο αποσπάσματα: *θυμῶ οὔτις φαιδρὰ χορεύει* (TrGF 766), *κάπι Κορβάντεσσι χορεύσατε* (TrGF 862).

Στον *Οιδίποδα Τύραννο*, στο τρίτο στάσιμο απαντά και το παθητικό *χορεύεσθαι*, το οποίο έχει τη σημασία εκείνου που τιμάται με χορούς. Το βουνό Κιθαιρώνας έχει αποδειχτεί συμπατριώτης του Οιδίποδα, γι' αυτό θα τον τιμήσουν με χορούς, καθώς φέρει ευχάριστες ειδήσεις στους βασιλείς της Θήβας: *εἶπερ ἐγὼ μάντις εἶ / μὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις, / οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, / ᾧ Κιθαιρών, οὐκ ἔση τὰν αὔριον / πανσέληνον μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίπου / καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν, / καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡ / μῶν* (1086-94)⁶⁰.

Οι σεβάσμιοι γέροντες Θηβαῖοι που αποτελούν τον Χορό στην πάροδο της *Αντιγόνης*, χρησιμοποιώντας το ουσιαστικό *χορός*, προτρέπουν να αφήσουν οι πολίτες το ταραγμένο παρελθόν στη λήθη και να ριχτούν σε ολονύκτιο χορό για τη νίκη της Θήβας: *ἐκ μὲν δὴ πολέμων / τῶν νῦν θέσθε λημοσύναν, / θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς / παννύχοις πάντας ἐπέλ / θωμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελί / χθων Βάκχιος ἄρχοι* (150-4). Επίσης στην *Ηλέκτρα* απαντά το ουσιαστικό σε συνδυασμό με το ρήμα *ἴστημι*, του οποίου αποτελεί το αντικείμενο και χρησιμοποιείται με τη σημασία στήνω το χορό⁶¹. Η ηρωίδα κατηγορεί τη μητέρα της ότι γιορτάζει με χορούς και θυσίες τη μέρα που σκότωσε τον πατέρα της: *εὐροῦσ' ἐκείνην ἡμέραν, ἐν ἧ τότε / πατέρα τὸν ἀμὸν ἐκ δόλου κατέκτανεν, / ταύτη χοροὺς ἴστησι καὶ μηλοσφαγεῖ* (278-80).

⁵⁹ Garvie 2010, σχόλ. στ. 693-718.

⁶⁰ Μαρκαντωνάτος 1984, σχόλ. στ. 1092.

⁶¹ Για τη σημασία του *ἴστημι χορόν* βλ. Kavoulaki 2011, 371-3.

Στο πρώτο στάσιμο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, τα μέλη του Χορού, τραγουδώντας για την ομορφιά της φύσης του Κολωνού, χρησιμοποιούν τον όρο *χορός*, για να αναφερθούν στον όμιλο των Μουσών ως ομάδα που χορεύει και τραγουδά, οι οποίες δε μίσησαν αυτόν τον όμορφο τόπο: ...*οὐδὲ Μου / σᾶν χοροί νιν ἀπεστύγησαν, οὐδ' αὖθ' / ἄ χρυσάνιος Ἀφροδίτα* (691-3). Ο όρος απαντά σε τρία ακόμη αποσπάσματα προφανώς με την έννοια της ομάδας: *ὁ πινοτήρης τοῦδε μάντεως χοροῦ* (*TrGF* 113), *λιποῦσα μὲν / Νηρηϊδων ᾠρουσα πόντιον χορόν* (*TrGF* 562) και *χορός δ' ἀναύδων ἰχθύων ἐπερρόθει, / σαίνοντες οὐραίοισι* (*TrGF* 762).

χορεύειν, χορός, χορεία και χόρευμα στο έργο του Ευριπίδη

Οι όροι αυτοί υπάρχουν στο ευριπίδιο έργο σε πολύ μεγαλύτερη έκταση, με δεδομένο το μεγαλύτερο δείγμα και το ύφος του σωζόμενου έργου του. Αρχικά διερευνάται η σημασιολογική τους απόχρωση, με βάση τα συμφραζόμενά τους, ενώ παράλληλα γίνεται κατηγοριοποίηση του υλικού, ανάλογα με το περιεχόμενο και την ιδιαίτερη σημασία των όρων⁶². Επιπλέον, διευκρινίζεται και η στενότερη (μόνο χορός) ή η ευρύτερη (χορός και τραγούδι) έννοιά τους. Το κριτήριο γι' αυτόν το διαχωρισμό είναι το συγκείμενο, δηλαδή αν υπάρχουν αναφορές που παραπέμπουν σε χορό και τραγούδι μαζί, καθώς και το μελικό είδος στο οποίο αναφέρονται.

⁶² Η ποσοτική υπεροχή της χρήσης των ορχηστικών όρων στο έργο του Ευριπίδη αποδεικνύεται στους πίνακες του επιμέτρου, στο οποίο υπάρχουν κατηγοριοποιημένες όλες οι αναφορές, ακόμη και αυτές που απαντούν στο αποσπασματικά σωζόμενο τμήμα του έργου του Ευριπίδη.

Το αιτιακής σημασίας χορεύειν

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τρία χωρία, όπου απαντά το αιτιακής σημασίας *χορεύειν*. Στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, ο Χορός των γερόντων Θηβαίων, παριστάνει, στην πόλη της Θήβας, ένα επινίκιο εγκώμιο με αποδέκτη τον ήρωα, εκμεταλλευόμενος μια από τις παραδοσιακές ιδιότητες του Ηρακλή, την αιώνια νεότητα. Βρίσκει έτσι την ευκαιρία να εκφράσει τον πανανθρώπινο πόθο της καταπολέμησης των γηρατειών. Στη δεύτερη στροφή, η ζωή παρουσιάζεται ανυπόφορη χωρίς *όρχηση* και τραγούδι (676-84) και ο Χορός εκφράζει σαφώς την πρόθεσή του να μη σταματήσει να τιμά τον Ηρακλή, χορεύοντας και τραγουδώντας, υπό τον ήχο της λύρας και του αυλού. Τέλος, τονίζει ότι ποτέ δε θα πάψει να τιμά τις Μούσες που τον καθοδήγησαν στο χορό του.

...μή ζώην μετ' ἀμουσίας

αἶει δ' ἐν στεφάνοισιν εἶην·

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς

κελαδῶ Μναμοσύναν·

ἔτι τὰν Ἡρακλέους

καλλίνικον ἀείδω

παρά τε Βρόμιον οἶνοδόταν

παρά τε χέλυος ἑπτατόνου

μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν·

οὐπω καταπαύσομεν

Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν. (676-86).

Το ρήμα *χορεύειν*, στο επινίκιο αυτό άσμα, είναι αιτιακής σημασίας και παίρνει αντικείμενο (μ'), το οποίο συμμετέχει στο χορό με την καθοδήγηση των Μουσών. Χρησιμοποιείται λοιπόν με τη σημασία κάνω κάποιον να χορέψει, παρακινώ κάποιον σε *χορεία*⁶³. Αυτή η μεταβατική χρήση του ρήματος αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του Ευριπίδη, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα τολμηρός στη χρήση αμετάβατων ρημάτων με μεταβατική σημασία⁶⁴. Το υποκείμενο που ενεργοποιεί τη *χορεία* έχει θεϊκή υπόσταση (*οὐπω καταπαύσομεν / Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν*). Η *χορεία* στην κλασική αρχαιότητα δεν αποτελεί απλώς μια καλλιτεχνική έκφραση, αλλά κάτι πολύ περισσότερο και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λατρεία των θεών και τις Μούσες που παρακινούν τους ανθρώπους να τραγουδήσουν και να χορέψουν⁶⁵. Δίδεται έτσι έμφαση στη θεϊκή διάσταση και προέλευση του χορού, ενώ παράλληλα τονίζεται η σπουδαιότητά του στη ζωή των ανθρώπων αλλά κατ' επέκταση και στο ίδιο το έργο του Ευριπίδη, καθώς οι γέροι Θηβαίοι που αποτελούν τον Χορό αναφέρονται στη *χορεία* τους, επικαλούμενοι τη Μνημοσύνη, τον Διόνυσο και τις Μούσες ως θεϊκές δυνάμεις, προκειμένου να τους δώσουν έμπνευση για την παράσταση του άσματός τους⁶⁶. Ο Bond παρατηρεί ότι το ρήμα *χορεύειν* στο χωρίο αυτό είναι αιτιακής σημασίας (causative), χρήση που, όπως υποστηρίζει, απαντά μόνο στον Ευριπίδη: “No other author uses *χορεύειν* in this causative sense, except *lyr. Adesp.* Fr. 36.17 Powell: ἄστυα διφρηλάτᾳ / πάντα δι’

⁶³ *LSJ*⁹ λ. *χορεύειν*.

⁶⁴ Εκτός από τη χρήση του ρήματος *χορεύειν*, (*HM* 686 και 781) πρβλ. επίσης τα εξής παράλληλα χωρία που προσκομίζει ο Bond (1981 σχόλ. στ. 871, 686): *γαῖαν βοᾷσθαι* (*Ελ.* 1434), *ὀλολύζεται πᾶν δῶμα* (*Ελ.* 691), *αὐλεῖται δὲ πᾶν μέλαθρον* (*IT* 367), *θηηπολεῖται δ' ἄστυ* (*Ηρακλ.* 401). Ο Wilamowitz (1959) παραβάλλει τη μεταβατική χρήση του *χορεύειν* με το μεταβατικό *βακχεύειν* στο στίχο 966 και ο Paley (1872) θεωρεί μεταβατικό το *θιασεύειν* στον *Ιωνα* 552. Βλ. επίσης Allan 2008, *Eur. Hel.* 1431-5.

⁶⁵ Ήδη από την προκλασική εποχή, πολλές ποιητικές συνθέσεις αρχίζουν με μια επίκληση σε θεότητες, Μούσες ή Χάριτες να έρθουν να παρακολουθήσουν ή να συμμετάσχουν στους χορούς που τα συνοδεύουν. Βλ. σχετικά Lawler 1978, 98.

⁶⁶ Εκτενέστερα γίνεται λόγος για το θέμα αυτό στο Β' κεφάλαιο.

ἀνακτόρων / ἴσιδι χορεύεται”⁶⁷. Στο σχόλιό του βέβαια δε συμπεριλαμβάνει το απόσπασμα του Αισχύλου (*TrGF* 204b) που εξετάστηκε παραπάνω, στο οποίο η σημασία του ρήματος είναι επίσης αιτιακή. Τα συμφραζόμενα που καθορίζουν την ευρύτερη σημασία του *χορεύειν* (με την έννοια της *χορείας*) στο στίχο 676 του *Ηρακλή* είναι πρώτα το ουσιαστικό *στεφάνοισιν* που αναφέρεται στα στεφανωμένα μέλη του Χορού⁶⁸ και έπειτα τα: *γέρων ἀοιδὸς κελαδῶ / αἰείδω / μολπᾶν*.

Το αιτιακής σημασίας *χορεύειν* απαντά και στο στίχο 21 των *Βακχών*. Στον πρόλογο, ο Διόνυσος, στο μονόλογο του, δηλώνει το όνομα και την προέλευσή του, καθώς και ότι πήρε ανθρώπινη μορφή για να πραγματοποιήσει την εκδίκησή του. Το *χορεύειν* ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία που περιλαμβάνει τη συμμετοχή σε χορό και τραγούδι. Μάλιστα, εδώ περιγράφει το χορό και το τραγούδι (*ἀνωλόλυξα*⁶⁹) προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Συγκεκριμένα αναφέρεται σε μια περιπλάνησή του στην Ασία, πριν από την άφιξή του στη Θήβα. Έφτασε λοιπόν στην πόλη, αφού καθιέρωσε εκεί τις τελετές της λατρείας του, για να φανερωθεί στους ανθρώπους ότι είναι θεός. Και από τη γη των Ελλήνων επισκέφτηκε πρώτα τη Θήβα, προκαλώντας κραυγή χαράς στους θιασώτες του, αφού τους έδωσε να φορέσουν δέρμα ελαφιού και να κρατήσουν το θύρσο στο χέρι:

ἔς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,

⁶⁷ Bond, 1981, σχόλ. στ. 686 Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* το ρήμα απαντά με την ίδια χρήση δύο ακόμη φορές: *τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ* (Dodds 1960, σχόλ. στ. 20-2: *χορεύσας*: causative as at *Her* 871) και *ἀποκείρεται / σὸν ἄνθος πόλεως, ὁ Διὸς ἔκγονος, / μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν / ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοισ* (875-9). Πρβλ. επίσης *Βάκχ.* 21-2: *τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς / τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς*.

⁶⁸ Barlow 1996, 154.

⁶⁹ Κραυγάζω, φωνάζω μεγαλόφωνα, θρηνώ γοερά. Με ενεργητική σημασία το ρήμα στο συγκεκριμένο χωρίο (*Θήβας... ἀνωλόλυξα*) σημαίνει: εξεγείρω με βακχικές κραυγές. *LSJ*⁹ λ. *ἀνωλόλυζειν*.

τάκεῑ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμάς
τελετάς, ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς
πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς
θήρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (20-5).

Ἡ αιτιακῆς σημασίας μετοχὴ *χορεύσας* παίρνει ὡς αντικείμενο τὸ *τάκεῑ* καὶ ἡ μετοχὴ *καταστήσας* που ἀκολουθεῖ συνδεόμενη παρατακτικὰ δέχεται ὡς αντικείμενο τὸ *τελετάς*. Ἡ λέξις *τελετή*⁷⁰, ἡ ὁποία ἀρχικὰ περιέγραφε πολλὰ εἶδη τελετουργίας, στὸν ὀψιμο πέμπτο αἰῶνα χρησιμοποιεῖται κυρίως γιὰ τελετές που σχετίζονται με μυστηριακὲς λατρεῖες⁷¹. Ὅπως ἔχει ἤδη ἀναφερθεῖ, στὸ χωρίο αὐτό, σύμφωνα με τὴν ἄποψη τοῦ Dodds καὶ τοῦ Bond ἡ χρῆση τοῦ *χορεύειν* εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια με αὐτὴν τοῦ στίχου 871 στὸν *Ἡρακλή*. Δικαιολογεῖ τὴ μετάβαση τοῦ θεοῦ στὴ Θήβα, μετὰ τὴ διάδοση τῆς θρησκείας τοῦ στὴν Ἀνατολή καὶ προοικονομεῖ τὴν ἐπιβολὴς τῆς καὶ ἐδῶ. Μεταβατικὸ καὶ με αιτιακὴ σημασία εἶναι πιθανότατα τὸ *χορεύειν* καὶ στὸ στίχο 567, στὸ δεῦτερο στάσιμο τῶν *Βακχῶν*: *μάκαρ ᾧ Πιερία / σέβεταιί σ' Εὐῖος, ἥξει / τε χορεύσων ἅμα βακχεύ / μασι* (565-8), ὁπότε ὁ ὅρος πρέπει νὰ μεταφραστεῖ: γιὰ νὰ σε κάνει νὰ πάρεις μέρος στὸ χορὸ⁷²: Εὐτυχισμένη Πιερία σε σέβεται ὁ Εὐῖος καὶ θὰ ἐρθεῖ γιὰ νὰ σε κάνει νὰ πάρεις μέρος στὸν χορὸ με βακχικὰ ὄργια.

Αιτιακῆς σημασίας εἶναι ὁ ὅρος καὶ στὸ στίχο 871 τοῦ *Ἡρακλή*, ὅπου ἐκφράζει τὴ μετάδοση τῆς τρέλας στὸν ἥρωα, ἡ ὁποία συνοδεύεται ἀπὸ τὸν ἦχο τοῦ αὐλοῦ που

⁷⁰ *Τελετή* εἶναι ἡ τελείωση ἢ τελειοποίηση, περισσότερο μέσα ἀπὸ τὴ μύηση στα μυστήρια. Στὸν πληθυντικὸ σημαίνει κυρίως τὶς εορτὲς που τελοῦνται με τέτοιου εἶδους τελετές (*LSJ*⁹ λ. *τελετή*).

⁷¹ Dodds 1960, σχόλ. στ. 72-5.

⁷² Dodds 1960, σχόλ. στ. 567.

προκαλεί τρόμο: *τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φοβῶ*. Με το ρήμα *χορεύειν* δίδεται αριστοτεχνικά και με μεταφορική χρήση της γλώσσας η μανία που θα κυριεύσει τον Ηρακλή. Η έννοια του ρήματος, που είναι δύσκολο να αποδοθεί στα Νέα Ελληνικά (ίσως *θα σε κάνω να χορέψεις, θα σε χορέψω*) είναι ουσιαστικά «θα σε παιδέψω - θα σε εκδικηθώ». Το αντικείμενο του (σ') προηγείται εμφατικά σε αυτόν το χορό του οποίου τα νήματα κινεί ως υποκείμενο (*ἐγὼ*) η Λύσσα. Το συναισθηματικό φορτίο της λέξης είναι έντονο και σε συνδυασμό με το *καταυλήσω* δημιουργεί μεγάλη τραγική ένταση, οδηγώντας το θεατή μέσω του οίκτου και του φόβου για το μέλλον του ήρωα στην *οἰκειᾶν ἡδονήν*⁷³. Το ρήμα *καταυλεῖν*, με αιτιατική που υποδηλώνει πρόσωπο (σε) σημαίνει στο συγκεκριμένο χωρίο: εκφοβίζω κάποιον, παίζοντας αδιάκοπα τον αυλό⁷⁴. Η χρήση του *χορεύειν* και η λειτουργία του αυλού, στο στίχο αυτό, είναι έντονα μεταφορική, και τονίζεται επιπλέον από την ηχώ αναλόγων λέξεων: *ἐναύλοισ*⁷⁵ (879) και *ἐπαυλεῖται* (895). Η παρουσία του αυλού σε αυτό το τμήμα της τραγωδίας είναι πολύ έντονη και θα πρέπει να φανταστούμε ότι η παράστασή του συνοδεύεται από τον υποβλητικό του ήχο, όπως υποδηλώνει η χρήση του ρήματος *ἐπαυλεῖται* στον στίχο 895⁷⁶.

⁷³ «οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονήν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκειᾶν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονήν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν» Αριστ. *Ποιητ.* 1453b.

⁷⁴ *LSJ*⁹ λ. *καταυλεῖν*: παίζω τον αυλό σε κάποιον, ευχαριστώ κάποιον με το παίξιμο του αυλού, με άσμα και μελωδία. Με αιτιατική που υποδηλώνει πρόσωπο (σε) σημαίνει στο συγκεκριμένο χωρίο: καταβάλλω κάποιον, παίζοντας τον αυλό, εκφοβίζω κάποιον παίζοντας αδιάκοπα τον αυλό.

⁷⁵ *LSJ*⁹ λ. *ἐναυλος*: Πρόκειται για στενό και χειμαρρώδη τόπο, κατοικία, ενδιαίτημα των αγροτικών θεών. Επική λέξη που χρησιμοποιείται σε λυρικά χωρία από τον Ευριπίδη.

⁷⁶ Barlow 1996, 163.

Ο βακχικός χορός

Το ρήμα *χορεύειν* χρησιμοποιείται για να περιγράψει επίσης το λατρευτικό χορό προς τιμήν κάποιου θεού, ο οποίος είναι και ο αποδέκτης της λατρευτικής εκδήλωσης. Θα εξεταστούν χωριστά τα χωρία που αφορούν στη λατρεία του θεού Διονύσου, εξαιτίας της πληθώρας αναφορών στη *χορεία* προς τιμήν του θεού, στην τραγωδία *Βάκχες*, όπου η χρήση των όρων *χορεύειν* και *χορός* απαντούν κυρίως με αυτήν τη σημασία, δηλαδή της συμμετοχής στην οργιαστική βακχική λατρεία.

Στο χωρίο των Βακχών 21-5, το οποίο εξετάστηκε παραπάνω, ο όρος *χορεύειν* έχει τη σημασία της συμμετοχής με χορό και τραγούδι στα βακχικά όργια. Από τους στίχους αυτούς, καθώς και από τους 34, 80-1, 106-14, 929 και 941 της ίδιας τραγωδίας δίνονται παράλληλα πληροφορίες σχετικά με την *όψιν*, των ακολούθων του θεού (γυναίκες Ασιάτισσες από τη Λυδία) που εκτελούν οργιαστική *χορεία*⁷⁷. Πρόκειται για ένα θίασο⁷⁸ (66), μια οργανωμένη ομάδα της θρησκείας του Διονύσου, τις Μαινάδες, οι οποίες λάτρευαν το θεό σε κατάσταση ψυχικής έκστασης και *ενθουσιασμού* (*εν- θεός-ιασμός*)⁷⁹. Η στολή των Βακχών, όπως περιγράφεται στους παραπάνω στίχους, αποτελείται από τη *νεβρίδα*, δηλαδή δέρμα νεαρού ελαφιού που σκεπάζει το σώμα, το στεφάνι από κισσό στα μαλλιά ή *την μίτραν* και *τον θύρσον*⁸⁰ στο χέρι, τον οποίο υψώνουν βίαια οι μαινάδες και χορεύουν διθυραμβικό χορό (24-5), διαιρεμένες σε χορευτικές ομάδες. Πιστευόταν ότι ο θεός είχε καταλάβει αυτές τις γυναίκες, κατακτώντας το σώμα και τη σκέψη τους, ορίζοντας παράλληλα και τις πράξεις τους.

⁷⁷ Για τη σκηνική παρουσίαση και το ρόλο του χορού στις *Βάκχες* του Ευριπίδη βλ. περαιτέρω Δεδούση 1975. Για το *μαιναδισμό* γενικότερα βλ. Dodds 1978, 223-233, και Seaford 1996, 30-7.

⁷⁸ Dodds 1960, 67-8.

⁷⁹ Lawler 1978, 80-1.

⁸⁰ Πρόκειται για μια δέσμη φύλλων κισσού στο κούφιο άκρο μιας βέργας από μάραθο. Ο *θύρσος* είναι ένα ραβδί, το οποίο μπορεί να κάνει ένα θαύμα, να τραυματίσει κάποιον ή να προκαλέσει τρέλα (*θυρσοπλήξ*). Όποιος κρατά θύρσο φέρει το πνεύμα του θεού. Στις εικόνες του πέμπτου αιώνα φαίνεται να έχει αντικατασταθεί από το νάρθηκα (είδος καλαμιού). Βλ. σχετικά Dodds 1960, σχόλ. στ. 25 και 113, καθώς και Segal 1997, 191.

Συμμετοχή σε χορό, προς τιμήν του Διονύσου, με την ευρύτερη έννοιά του, σημαίνει το ρήμα και στον στίχο 195 των *Βακχών*, όπου μάλιστα δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες για το είδος αυτό του χορού. Θεωρώ ότι είναι διευρυμένη η σημασία του και εδώ και στα χωρία που θα μελετηθούν αμέσως παρακάτω (*Βάκχ.* 204-8, 323-4, 511 και 565-70), λαμβάνοντας υπόψη και το προηγούμενο χωρίο που εξετάστηκε (*Βάκχ.* 21-5), και τους στίχους 126-9, όπου οι θιασώτες του χορού, στις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του Βάκχου συνοδεύουν την *όρχησή* τους με ευάσματα⁸¹. Στο πρώτο επεισόδιο, οι δύο γέροντες, Τειρεσίας και Κάδμος, σαν να υπάκουσαν κίολας στην προτροπή του Χορού προς τη Θήβα, φόρεσαν τη βακχική σκευή και ξεκινούν για το βουνό, όπου θα βρουν τις Βάκχες, προκειμένου να λάβουν μέρος στις λατρευτικές τελετές του Διονύσου (195). Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Κάδμου, ο οποίος αναρωτιέται πού πρέπει να πάει να χορέψει, να στήσει το πόδι και να σείσει το γέρικο κεφάλι. Ζητά από τον επίσης γέροντα και σοφό Τειρεσία να του εξηγήσει και δηλώνει ότι δε θα κουραζόταν ποτέ ούτε νύκτα ούτε ημέρα να κρούει τη γη με το θύρσο, καθώς, με χαρά, έχουν ξεχάσει ότι είναι γέροι.

ποῑ δεῖ̄ χορεύειν, ποῑ καθιστάναι πόδα

καὶ κρᾶτα σεί̄σαι πολιόν; ἐξηγοῦ̄ σύ μοι

γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός.

ὡς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν

⁸¹ «*βακχείᾳ δ' ἄνὰ συντόνω / κέρασαν ἄδυβόα Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ρέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν*». Δηλαδή, στον ορμητικό εκστατικό χορό τους έσμιζαν το τύμπανο με το γλυκό ήχο των Φρυγικών αυλών και το έβαλαν στο χέρι της Μητέρας Ρέας, για να κρατά το ρυθμό στις κραυγές αγαλλίασης των γυναικών ακολούθων της. Στον *Κύκλωπα*, αντί για ευάσματα το ρήμα *χορεύειν* συνοδεύει το επιφώνημα *ᾶ ᾶ ᾶ* το οποίο παραπέμπει σε έντονη βακχική *όρχηση* με κραυγές, οπότε η έννοια του *χορεύειν* και στο συγκεκριμένο χωρίο είναι διευρυμένη: *βαβαί· χορεύσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος ᾶ ᾶ ᾶ* (156-7).

θύρσω κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ' ἠδέως

γέροντες ὄντες. (184-89).

Το ερωτηματικό επίρρημα *ποιῖ* σημαίνει «προς ποιο μέρος» και σε συνδυασμό με το *χορεύειν*, δε δηλώνει, όπως δείχνει ο στίχος 191⁸², την πρόθεση των γερόντων να χορέψουν από τις Θήβες ως τον Κιθαιρώνα, αλλά έχει την έννοια: πού πρέπει να (πάω και να) χορέψω⁸³. Πρόκειται για αναφορά σε ένα μελλοντικό χορό, τον οποίο θα στήσουν, μόνοι αυτοί από όλη την πόλη (195-6), όταν θα φτάσουν στο βουνό, όπου βρίσκονται οι Μαινάδες. Επιπλέον, αυτό που προφανώς εκφράζεται με το *κράτα σεῖσαι*⁸⁴ είναι το στρίψιμο και η ρυθμική κίνηση του κεφαλιού από τη μία πλευρά στην άλλη. Τα λόγια του Τειρεσία: *κἀγὼ γὰρ ἤβῳ κἀπιχειρήσω χοροῖς* (190) δηλώνουν ότι ο Διόνυσος δίνει τη δυνατότητα στους θιασώτες του να ξεπεράσουν τα φυσικά εμπόδια (στη συγκεκριμένη περίπτωση τα γηρατειά) και να συμμετάσχουν στη λατρεία του θεού με μια μικρή έστω προσπάθεια, η οποία δεν είναι κουραστική αλλά διασκεδαστική και ευχάριστη⁸⁵.

Το ρήμα *χορεύειν* χρησιμοποιείται και λίγο παρακάτω, στο στίχο 207, όπου ο Τειρεσίας εξηγεί γιατί και αυτός παρά τα γκρίζα μαλλιά του, σκοπεύει να πάρει μέρος σε χορούς προς τιμήν του Διονύσου, καθώς καμιά ηλικία δεν αποκλείεται από τις

⁸² Βάκχ. 191: *οὐκοῦν ὄχοισιν εἰς ὄρος περάσομεν*; (λοιπόν με αμάξι θα φτάσουμε στο βουνό;).

⁸³ Dodds 1960, σχόλ. στ. 184: Μετά το *ποιῖ* εννοείται ένα ρήμα κίνησης σημαντικό. Ο Dodds παραθέτει και άλλα χωρία με ανάλογη χρήση του *ποιῖ* (Αλκ. 863, Ηρ. 74).

⁸⁴ Leinieks 1996, 61.

⁸⁵ Kirk 1979, 45. Η Δεδούση (1975, 15), ακολουθώντας την άποψη του Dodds (1960, 87) παρατηρεί ότι η σκηνή αυτή πρέπει να σταθεί στα όρια της ευθυμίας και να μη γίνει κωμική με τον τρόπο σκηνικής παρουσιάσεως. Ο Lesky (1989, 362-3) αναφέρει ότι από παλιά παρατηρήθηκε πως η έκδηλη κωμικότητα της εμφάνισης των δύο υπέργηρων θιασωτών, που η αδυναμία τους βρίσκεται σε τέλεια αντίθεση με το βακχικό ενθουσιασμό τους, αποτελεί στοιχείο αποφασιστικό.

οργιαστικές τελετές του⁸⁶. Η αναφορά γίνεται πάλι στο χορό, με τον οποίο θα τιμήσει το θεό⁸⁷. Παρατηρεί ότι θα πει κάποιος πως δεν ντρέπεται τα γηρατειά, καθώς πρόκειται να χορέψει, στεφανώνοντας το κεφάλι του με κισσό. Κάτι τέτοιο όμως είναι άκαιρο, γιατί δεν κάνει διάκριση ο θεός για το αν θα πρέπει να χορεύει ο νέος ή ο γεροντότερος, αλλά από όλους επιθυμεί να έχει τιμές.

*ἔρει τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;
οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον
εἰ χρή χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν... (204-8).*

Ανάλογα στους στίχους 323-4 ο Τειρεσία, μετά τη χρήση του ρήματος *χορεύειν*, αναφέρεται emphatically στην αναγκαιότητα του χορού προς τιμήν του Βάκχου με τη χρήση ρηματικού επιθέτου (*χορευτέον*). Το γέρικο ζευγάρι θα στεφανωθεί με κισσό και θα χορέψει, γιατί αυτό πρέπει να κάνει. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του επαναλαμβανόμενου ρήματος στο ίδιο σημείο, δηλαδή στο τέλος του στίχου:

*κισσῶ τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν,
πολιὰ ζυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον. (323-4).*

⁸⁶ Νεότεροι εκδότες αποδίδουν τους στίχους 204-5 στον Κάδμο και όχι στον Τειρεσία. Βλ. σχετικά: Woodruff 1998, σχόλ. στ. 204-5.

⁸⁷ Ο Wecklein διόρθωσε τον ενεστῶτα *χορεύειν* του στίχου 207 σε μέλλοντα (*χορεύσειν*), επειδή, όταν το ρήμα *μέλλειν* (205) υποδηλώνει πρόθεση, οι τραγικοί ποιητές, αν το επιτρέπει το μέτρο, χρησιμοποιούν απαρέμφατο μέλλοντος. Βλ. σχετικά: Dodds 1960, σχόλ. στ. 205.

Οι τρεις αυτές αναφορές στο χορό που θα εκτελέσουν οι δύο γέροντες, παρά την προχωρημένη ηλικία τους, τονίζουν πέρα από τη μυστηριώδη δύναμη της βακχείας και τη σπουδαιότητα της *χορείας* στη λατρεία του Βάκχου και στρέφουν περισσότερο την προσοχή του κοινού σ' αυτό το στοιχείο της παράστασης, που τόσο σημαντικό ρόλο κατέχει, στη συγκεκριμένη τραγωδία.

Τέλος, το ρήμα απαντά και στο δεύτερο στάσιμο της ίδιας τραγωδίας. Στην *επωδό*, ο Χορός καλεί το θεό να έρθει, αφήνοντας τους τόπους που προτιμά ιδιαίτερα. Η φαντασία του τον απομακρύνει από το *δραματικό χώρο* της Θήβας και τον οδηγεί στην Πιερία. Περιγράφει το χορό που θα στήσει ως *εξάρχων* των Βακχών ο Εύιος⁸⁸ και το πέρασμα του στον Λουδία, όπου θα οδηγήσει τις Μαινάδες, που θα επιδοθούν περιστρεφόμενες (*είλισσομένας*) σε βακχικό χορό. Η διευρυμένη σημασία του ρήματος *χορεύειν* συνάγεται από τη χρήση της λέξης *βακχεύμασι*, δηλαδή τις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού, τα βακχικά όργια⁸⁹, που περιλαμβάνουν στα ευρύτερα δρώμενά τους ξέφρενο χορό και τραγούδι:

*μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταιί σ' Εὖιος, ἤζει
τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-
μασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀζιὸν εἰλισ-
σομένας Μαινάδας ἄζει... (565-70).*

⁸⁸ *Εύιος* είναι ένα επώνυμο του Βάκχου από την κραυγή *ευαί - ευοί* που συνόδευε την *όρχηση* των θιασωτών του.

⁸⁹ Στον πληθυντικό αριθμό η λέξη *βάκχευμα* σημαίνει τα βακχικά όργια. *LSJ*⁹ λ. *βάκχευμα*.

Ο όρος απαντά και σε ένα απόσπασμα της *Υψιπύλης*, όπου παρουσιάζεται ο Διόνυσος, εφοδιασμένος με δέρματα ελαφιού και θύρσους, να πηδά χορεύοντας με τις παρθένες των Δελφών, στα πεύκα του Παρνασού.

Διόνυσος, ὄς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς

καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασὸν κάτα

πηδᾶ χορεύων παρθένοις σὺν Δελφίσιν (TrGF 752).

Το απόσπασμα αυτό, το οποίο ανήκει προφανώς στην αρχή της τραγωδίας και αποδίδεται στην *Υψιπύλη*⁹⁰ αποτελεί μέρος της γενεαλογίας της ηρωίδας, καθώς ο πατέρας της ο Θόας κατάγεται από τον Διόνυσο. Ο θεός παρουσιάζεται με τη γνωστή του περιβολή, γεμάτος ορμή, να πηδά, χορεύοντας, οδηγώντας παράλληλα ως *ἐξάρχων* σε εκστατική χορεία τις παρθένες (μάλλον τις Βάκχες ιέρειες) στους Δελφούς. Η εικόνα του Διόνυσου που χορεύει στους Δελφούς προφανώς ήταν κοινός τόπος και αναφέρεται και σε άλλα έργα του Ευριπίδη⁹¹.

Το ρήμα με την έννοια χορεύω προς τιμήν κάποιου συντάσσεται και με δοτική προσωπική, η οποία προσδιορίζει το θεό προς τιμήν του οποίου κάποιος χορεύει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα λόγια του Κάδμου στο πρώτο επεισόδιο των *Βακχών*, όταν αναφέρεται στον χορό που θα χορέψει με τον Τειρεσία για τον Διόνυσο: *μόνοι δὲ πόλεως Βακχίῳ χορεύσομεν; (195).*

⁹⁰ Bond 1969, 54.

⁹¹ Bond 1969, 53. Ρούσσοις 1997, 161. Για παράδειγμα στις *Βάκχες* (306-9), όταν ο Τειρεσίας προφητεύει την υποδοχή του θεού στους Δελφούς που θα τον κάνει μεγάλο σε όλη την Ελλάδα: *ἔτ' αὐτὸν ὄψη καπὶ Δελφίσιν πέτραις / πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα, / πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον (Βάκχ. 306-8)*. Ανάλογα στον *Ιωνά* (714-7): *ὶὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας / ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἔδραν, / ἴνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας / λαιμηρὰ πηδᾶ νυκτιπόλις ἅμα σὺν Βάκχαις*. Για το θέμα του διονυσιακού χορού στη Δήλο και στην Αθήνα και την αυτοαναφορική σημασία των αναφορών αυτών στο έργο του Ευριπίδη βλ. Henrichs 1996, 48-62.

Ακόμη, το ρήμα απαντά και ως μέσο και μάλιστα με την σημασία με πανηγυρίζουν με χορούς και ύμνους⁹². Ένα τέτοιο παράδειγμα απαντά στο έργο του Ευριπίδη, στην τραγωδία *Ηρακλής*. Μετά την είσοδο της Λύσσας στο παλάτι, ο Χορός απευθυνόμενος στον εαυτό του προτρέπει για την έναρξη ενός *θρήνου*, καθώς αποκόπτεται το άνθος της πόλης, ο γιος του Δία και η δυστυχισμένη Ελλάδα θα χάσει τον ευεργέτη της, που πιάστηκε στον οργιαστικό χορό της Λύσσας, ο οποίος συνοδεύεται από τη μανία και τον ήχο του αυλού.

ὄτοτοτοῖ, στέναζον· ἀποκείρεται
σὸν ἄνθος πόλεως, ὁ Διὸς ἔκγονος,
μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις
χορευθέντ' ἐναύλοις (875-9).

Η χρήση του ρήματος *χορεύεσθαι*, στο παραπάνω απόσπασμα, είναι νοηματικά ανάλογη με αυτή του στίχου 871, της ίδιας τραγωδίας, που έχει εξεταστεί παραπάνω και παρουσιάζει με μεταφορικό τρόπο τη μετάδοση της τρέλας στον Ηρακλή, παραλληλίζοντας την με το βακχικό χορό του έξαλλου ενθουσιασμού⁹³ που χορεύει η μανιασμένη Λύσσα. Επομένως, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι έχει την ευρύτερη σημασία του χορού που συνοδεύεται και από τραγούδι. Εδώ το ρήμα είναι παθητικό (όπως στο στίχο 871) και σημαίνει καθίσταμαι χορευτής. Το *χορεύεσθαι* απαντά και στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Ιων* (1084), για το οποίο θα γίνει λόγος αναλυτικότερα, λίγο παρακάτω.

⁹² *LSJ*⁹ λ. *χορεύειν*. (*Ιων* 463).

⁹³ Η Barlow (1996, 164) θεωρεί ότι η σημασία του ρήματος *χορεύειν* στους στίχους του *Ηρακλή* 879, 836 και 871 είναι ανάλογη.

Η χρήση του ουσιαστικού *χορός* για την περιγραφή οργιαστικού χορού, όπως έχει ήδη σημειωθεί, αριθμεί περισσότερες αναφορές στην *Βάκχες*. Ήδη στον πρόλογο της τραγωδίας, ο θεός ανακοινώνει την πρόθεσή του να πάει στα βουνά του Κιθαιρώνα, όπου βρίσκονται οι Βάκχες, για να λάβει μέρος μαζί τους στους βακχικούς χορούς (62-3). Έτσι, ήδη από την αρχή του δράματος, προβάλλει το στοιχείο της *όρχησης* και προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού σε αυτό το κομμάτι της παράστασης, το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν εξαιρετικά εντυπωσιακό. Το ρήμα *χορεύειν* και το ουσιαστικό *χορός*, όταν περιγράφουν τον εκστατικό χορό του Βάκχου, έχουν την ευρύτερη σημασία του άσματος και της *όρχησης* μαζί, η οποία είναι και η συνήθης σημασία των όρων.

ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχᾶς

ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχῆσω χορῶν (62-3).

Μετά τον πρόλογο, ακολουθεί ένας λατρευτικός ύμνος στη θέση της παρόδου (στ. 64-169) του Χορού. Το περιεχόμενό του ακολουθεί την παράδοση, με στοιχεία όπως: μακαρισμός, δόγμα, μύθος, τελετουργία⁹⁴. Κυριαρχεί το ιωνικό μέτρο⁹⁵ που τονίζει το ασιατικό χρώμα του χορού, πράγμα που δηλώνεται ενδεχομένως και οπτικά, με τις ενδυμασίες. Η *επωδός*⁹⁶ περιέχει ένα εγκώμιο της βακχικής έκστασης με όλα τα σχετικά στοιχεία της λατρείας, δηλαδή την *ορειβασία*, το *σπαραγμό* και την *ωμοφαγία*, καθώς και το διαμελισμό του ζώου, όπου κατοικεί η δύναμη του θεού. Στην περιγραφή

⁹⁴ Δεδούση 1975, 13-4.

⁹⁵ Ο Dodds 1960, 72 κ. ε. δίνει αναλυτικά τη μετρική του ανάλυση. Περιλαμβάνει ένα προίμιο, δύο στροφικά ζεύγη και μία *επωδό*. Ως το τέλος της πρώτης αντιστροφής τα μέτρα είναι ιωνικά. Ιωνικοί εμφανίζονται και στα υπόλοιπα μέρη. Ο Lesky 1989, 360-1, αναφέρει ότι είναι σαν να δημιουργείται ένα είδος κυρίαρχου μοτίβου, το οποίο επαναλαμβάνεται κατόπιν σε όλα τα χορικά των *Βακχών* και θεωρεί ότι είναι πολύ φυσική η εικασία πως τα πρότυπα προέρχονταν από λατρευτικά άσματα.

⁹⁶ Το κείμενο της *επωδού*, η ερμηνεία του και η πολύπλοκη μετρική του παρουσιάζουν ανυπέβλητα προβλήματα, για τα οποία έχουν προταθεί διάφορες λύσεις. Βλ. σχετικά Dodds 1960, 70.

της ορειβασίας, όπου ηγέτης είναι ο *ἐξάρχων* του θιάσου, ο Βακχεύς (κατά την άποψη του Dodds ο θεός ενσαρκωμένος προσωρινά στο πρόσωπο του ιερέα⁹⁷) απεικονίζεται ο εκστατικός χορός του. Κρατώντας δηλαδή στο χέρι του και σηκώνοντας ψηλά το νάρθηκα που βγάζει φλόγες και τον ακολουθεί, καθώς τρέχει, κεντρίζει με το τρέξιμο και τους χορούς του τους βραδυπορούντες και τους ξεσηκώνει με το κάλεσμά του, ερεθίζοντάς τους, ώστε να αναφωνούν ευοί – *ευάν*⁹⁸, ενώ οι μακριοί πλόκαμοί του κυματίζουν στον άνεμο:

*Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων
πυρσῶδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος αἴσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν
πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,*

τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων. (στ.144-50).

Η επωδική τριάδα του τρίτου στάσιμου της ίδιας τραγωδίας (862-911) είναι αξιοσημείωτη τόσο για την εξαιρετική ποιητική ομορφιά της, όσο και για το περιεχόμενό της. Οι γυναίκες του Χορού εκφράζουν την αγαλλίασή τους, γιατί απέφυγαν τον κίνδυνο, ανέκτησαν τις ελπίδες τους και οραματίζονται μελλοντικές ολονύκτιες εκστατικές βακχικές τελετουργίες, στις οποίες θα λάβουν μέρος, χορεύοντας

⁹⁷ Dodds 1960, σχόλ. στ. 144-50.

⁹⁸ Πρόκειται για μια κραυγή έκστασης που χρησιμοποιείται μόνο για τον Διόνυσο και κανέναν άλλο θεό. Βλ. Kirk 1979, 42.

με γυμνά πόδια ολονύκτιους χορούς, γέρνοντας εκστασιασμένες πίσω το κεφάλι, στο δροσερό αέρα. Η λέξη *χορός* προσδιορίζεται από το επίθετο *παννυχίους*. Ο κυρίαρχος ρυθμός στο χορικό αυτό είναι *γλυκόνειος*⁹⁹, που εκφράζει την έντονη συναισθηματική διάθεση των γυναικών του Χορού:

ἄρ' ἐν παννυχίους χοροῖς

θήσω ποτὲ λευκὸν

πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν

αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ' (862-5).

Το ουσιαστικό *χορός*, χρησιμοποιείται ξανά από τον αγγελιαφόρο στο πέμπτο επεισόδιο, και αυτή τη φορά με ένα ακόμη επίθετο που εκφράζει την ποιότητα των βακχικών χορών (*κρυφαίους*): *Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω / πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην / θῆρ' ὡς ἔλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ / χορούς κρυφαίους* (1106-9: Εμπρός σταθείτε γύρω μου, πιαστείτε από το κλαδί, Μαινάδες, να πιάσουμε σαν θήραμα τον αναβάτη, για να μη φανερώσει τους κρυφούς χορούς του θεού).

Το ουσιαστικό *χορός* απαντά και στην πάροδο του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ*, εκφράζοντας τη βακχική *ὄρχηση*. Ο Χορός των Σατύρων, χορεύοντας τη Σίκινη και οδηγώντας στη σκηνή ένα κοπάδι από πρόβατα, αναπολεί τη βακχική *χορεία* και εκφράζει τη δυσφορία του, καθώς δεν είναι κοντά του ο Διόνυσος, δε στήνονται χοροί ούτε υπάρχουν Βάκχες που κρατούν το θύρσο, δεν ακούγεται ο

⁹⁹ Στον *αιολικό* στίχο, τα *κάλα* περιλαμβάνουν ένα διπλό βραχύ *χορίαμβο* (- U U -) που αποτελεί τη βάση τους. Μια παραλλαγή του *αιολικού* είναι ο *γλυκόνειος* στίχος, ο οποίος έχει τη μορφή ο ο - U U - U - και είναι οκτασύλλαβος και συμμετρικός. Το σύμβολο ο ο δηλώνει ότι οι δύο αυτές συλλαβές υπολογίζονται είτε ως - -, είτε ως - U, είτε ως U -, αλλά όχι ως U U. Λυπουρλής 1975, 85, σημ. 2 και Mastronarde 2006, 164. Για τους *γλυκόνειους* στο ελληνικό δράμα βλ. Itsumi 1984, 66-82.

αλαλαγμός τυμπάνων, στις κρήνες που αναβλύζει το νερό, δεν υπάρχουν φρέσκιες σταγόνες του κρασιού, ούτε χορεύει στη Νύσα με τις Νύμφες τραγουδώντας *Ίακχος*, *Ίακχος* στην Αφροδίτη.

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ

Βάκχαι τε θυρσοφόροι,

οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ

οὐκ οἴνου γλωραι σταγόνες

κρήναις παρ' ὑδροχύτοις·

οὐδ' ἐν Νύσα μετὰ Νυμ-

φᾶν ἴακχον ἴακχον ᾠ-

δὴν μέλπω πρὸς τὴν Ἀφροδί-

ταν ... (63-71).

Ο όρος περιγράφει βακχική *όρχηση* και έχει τη διευρυμένη έννοια της *χορείας*, καθώς συνοδεύεται από τον έντονο θόρυβο των τυμπάνων και την *ἴακχον ᾠδὴν* προς τιμὴν της Αφροδίτης. *Ίακχος* είναι το μυστικό όνομα του Βάκχου καθώς και ο ύμνος προς τιμὴν του. Στο συγκεκριμένο χωρίο βέβαια απαντά ως επίθετο που προσδιορίζει τη λέξη *ᾠδὴν*¹⁰⁰.

Ο όρος *χόρευμα* (χορός – χορευτική κίνηση) στα σωζόμενα κείμενα του Ευριπίδη, χρησιμοποιείται στα περισσότερα αποσπάσματα, κυρίως για να εκφράσει βακχικό χορό¹⁰¹. Στην πάροδο των *Βακχών* υπάρχει αναφορά στους καθαρμούς (στ. 77),

¹⁰⁰ LSJ⁹ λ. *Ίακχος*.

¹⁰¹ Απαντά και με την έννοια του γαμήλιου χορού, στον *Ιωνα* (1473-6).

τους οποίους ο Πλάτων συνδέει με τους διονυσιακούς χορούς: *καθαρούς τε και τελετάς τινας*¹⁰². Στη δεύτερη αντιστροφή (120-34) γίνεται λόγος για τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες¹⁰³, που κατασκεύασαν στην Κρήτη, τον τόπο, όπου γεννήθηκε ο Δίας, τα τύμπανα για τη μεγάλη μητέρα που ονομάζεται Ρέα. Από αυτήν πήραν οι Σάτυροι τα βροντερά όργανα¹⁰⁴, που χαίρεται ο Διόνυσος και τώρα χρησιμοποιεί ο Χορός, ως βοηθητικά μέσα για την *όρχησή* του:

ἔς δὲ χορεύματα

συνῆψαν τριετηρίδων,

αἷς χαίρει Διόνυσος. (132-4).

Ο όρος *χόρευμα* απαντά και στο πρώτο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*¹⁰⁵, όπου ο Χορός τραγουδάει την ίδρυση της Θήβας από τον Κάδμο και τη γέννηση του Διονύσου από τη σπορά του Δία. Και αμέσως, ενώ ήταν ακόμη βρέφος τον τύλιξε κισσός με σκιερούς πλούσιους βλαστούς, αφού τον κατέστησε μακάριο, ενώ οι παρθένες της Θήβας χόρευαν σε έκσταση χορό προς τιμήν του. Το στάσιμο αυτό ανοίγει έναν κύκλο χορικών που συνδέουν το παρελθόν της Θήβας με τα γεγονότα του δράματος. Η αιτιατική *χόρευμα* λειτουργεί παραθετικά στην πρόταση που προηγείται¹⁰⁶:

Βρόμιον ἔνθα τέκετο +μάτηρ

Διὸς γάμοισι+,

¹⁰² *Νόμοι* 815c

¹⁰³ Οι Κουρήτες ήταν ιερείς της Κρητικής Κυβέλης (Ρέας). Η λατρεία τη Φρυγικής «μεγάλης θεάς» ή Κυβέλης συγχύστηκε με τη λατρεία της Κρητικής Ρέας. Οι Κορύβαντες ήταν ακόλουθοι της Κυβέλης. Για τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες βλ. Fitton 1973, 255-6.

¹⁰⁴ Η Lawler (1942, 356) αναφερόμενη στο χωρίο αυτό, παρατηρεί ότι η ζωντάνια αποτελεί ένα από τα διακριτικά στοιχεία του κρητικού χορού.

¹⁰⁵ Βλ. σχετικά Lesky 2000, 298.

¹⁰⁶ Powell 1979, 181.

κισσὸς ὄν περιστεφῆς
ἔλικος εὐθύς ἔτι βρέφος
χλοηφόροισιν ἔρνεσιν
κατασκίοισιν ὀλβίσας ἐνώτισεν,
βάκχιον χόρευμα παρθέ-
νοισι Θηβαΐαισι
καὶ γυναιξίν ἐύοις (649-57).

Εξαιρετικά ενδιαφέροντα είναι η χρήση της λέξης *χόρευμα* στον *Ηρακλή*, όπου τα λόγια του Χορού διακόπτονται από τις απελπισμένες κραυγές του Αμφιτρώνα από το εσωτερικό και ο φόνος των παιδιών του παρουσιάζεται ως διαστρεβλωμένη βακχική θυσία¹⁰⁷. Ο Χορός παρατηρεί ότι αρχίζει ο βακχικός χορός, χωρίς τύμπανα και χωρίς τον αγαπημένο βακχικό θύρσο. Η *χορεία* αυτή είναι για αίμα και όχι για σπονδές από το χυμό των σταφυλιών του Διονύσου. Ο Αμφιτρώων παρακινεί τα παιδιά να φύγουν και ο Χορός παρουσιάζει μεταφορικά τον Ηρακλή να παίζει με τον αυλό καταστροφικό τραγούδι, καθώς τρέχει και κυνηγά τα παιδιά, ενώ η Λύσσα μέσα στο παλάτι δε θα μεταδώσει ανώφελα τη βακχική μανία.

Χο: *κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυμπάνων,*

οὐ βρομίου κεχαρισμένα θύρσω.

Αμ: *ὶὼ δόμοι.*

Χο: *πρὸς αἵματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος*

βοτρώων ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς.

¹⁰⁷ Καράμπελα 2003, 206.

<Αμ:> φυγή τέκν', ἐξορμᾶτε. <Χο:> δάιον τόδε

δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.

κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν· οὔποτ' ἄκραντα δόμοισι

Λύσσα βακχεύσει. (892-9).

Η κορυφαία στιγμή του δράματος, η σφαγή των παιδιών, παρουσιάζεται με τον πιο ειρωνικό και παράλληλα τον πιο ποιητικό τρόπο. Η θυσία τους παίρνει τη μορφή ματαιωμένου βακχικού χορού και η λέξη *χόρευμα* είναι εκείνη που μεταφορικά την εκφράζει. Όπως παρατηρεί η Καράμπελα¹⁰⁸, ακούγονται κραυγές (*ιώ*) στη θέση της μουσικής. Χύνεται το αίμα των παιδιών (*πρὸς αἵματ'*) αντί για σπονδές κρασιού. Ο χορός δεν είναι για τον Διόνυσο στο ρυθμό των τυμπάνων, αλλά για τη Λύσσα, στο ρυθμό του αυλού. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας, η χρήση οξύμωρων και αντιθέσεων πετυχαίνει να κάνει πολύ έντονη τη σκηνή, να ενεργοποιήσει στο έπακρο τη φαντασία του θεατή και να οδηγήσει στην υπέρτατη δραματική συγκίνηση.

Ο όρος *χόρευμα*, με τη διευρυμένη σημασία της *χορείας*, απαντά και στον *Ίωνα*, πάλι σε μια στιγμή κορύφωσης του δράματος, όπου η Κρέουσα εξηγεί στο γιο της τον τρόπο της γέννησής του. Ο Ερμής είχε ήδη διηγηθεί στον πρόλογο την ένωση του Απόλλωνα με την Κρέουσα, στη βόρεια πλαγιά της Ακρόπολης, στις Μακρές Πέτρες¹⁰⁹. Εκείνη περιγράφει το γάμο από τον οποίο γεννήθηκε ο Ίων στερημένο από λαμπάδες και χορούς (*χορευμάτων*). Το *χόρευμα* αυτή τη φορά δεν αναφέρεται σε βακχική γιορτή, όπως στα παραδείγματα που εξετάστηκαν παραπάνω, αλλά στην τελετή του γάμου, η

¹⁰⁸ Καράμπελα 2003, 206 κ. ε.

¹⁰⁹ οὐ παῖδ' Ἐρεχθέως Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις / βία Κρέουσαν ἔνθα προσβόρρους πέτρας / Παλλάδος ὑπ' ὄχθῳ τῆς Ἀθηναίων χθονὸς / Μακρὰς καλοῦσι γῆς ἄνακτες Ἀτθίδος (10-3). Η αναφορά στις Μακρές Πέτρες επανέρχεται στο στίχο 283, όταν ο Ίων ρωτά την Κρέουσα γι' αυτό το μέρος και εκείνη τονίζει την προτίμησή του Απόλλωνα γι' αυτόν τον τόπο, τον οποίο όμως η ίδια θυμάται με οδύνη, εξαιτίας της ντροπής που κρύβουν οι σπηλιές τους (τη συνένωσή της με το θεό).

οποία συνοδεύεται από λαμπάδες, χορούς και τον *υμέναιο*, δηλαδή το γαμήλιο άσμα που τραγουδούσαν οι θεράπαινες και οι φίλες της νύφης, οδηγώντας την στο σπίτι του άνδρα της:

οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων

ύμέναιος ἐμός,

τέκνον, ἔτικτε σὸν κάρα (1473-6).

Στην περιγραφή του Υμέναιου που χορεύει όμως με εκστατικό τρόπο η Κασσάνδρα στο πρώτο επεισόδιο των *Τρωάδων* χρησιμοποιείται ο όρος *χόρευμα*: *Υμήν ὦ Υμέναι' Υμήν. / χόρευε, μάτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλάταν βάσιν (331-4).*

Χοροί ζώων

Ο όρος *χορεύειν*, με τη στενότερη έννοια (της *όρχησης*), χρησιμοποιείται για να περιγράψει την ιδιαίτερη ρυθμική κίνηση ορισμένων ζώων. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην αρχαιότητα αναπτύχθηκε μια ιδιαίτερη ομάδα χορών, οι χοροί που σχετίζονται με τα ζώα, οι οποίοι όπως παρατηρεί η Lawler, πέρα από το ότι είναι πολυάριθμοι είναι και πολύ παλιοί. Το σημαντικό στοιχείο αυτών των χορών, είναι ότι δίνουν την έμπνευση για πολλούς από τους χορούς της κλασικής περιόδου¹¹⁰.

Στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Άλκηστις*, το οποίο έχει άμεση σχέση με τη δράση, καθώς ο Χορός εγκωμιάζει το βασιλιά που πρόσφερε φιλοξενία σε ένα θεό, με λυρικό τρόπο, παρουσιάζει ένα ζαρκάδι να χορεύει υπό τους ήχους της λύρας¹¹¹ του Φοίβου. Φυσικά, τα ζώα δε χορεύουν, όμως οι πηδηχτές κινήσεις ορισμένων ζώων και οι σχηματισμοί των πουλιών είναι φυσικό να ανακαλούν συνειρμικά τον ανθρώπινο χορό. Ο Ευριπίδης λοιπόν, στο χωρίο αυτό, συλλαμβάνει την κίνησή του ζαρκαδιού ως αντίστοιχη και παρόμοια αυτής του χορού των ανθρώπων¹¹². Ο Χορός περιγράφει ένα ζαρκάδι που περπατούσε με ανάλαφρο βήμα, κάτω από τα έλατα με το υψηλό φύλλωμα, να χορεύει γύρω από τη λύρα του Φοίβου, καθώς χαιρόταν με το γλυκό τραγούδι.

χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν,

Φοῖβε, ποικιλόθριζ

νεβρὸς ὑψικόμων πέραν

¹¹⁰ Lawler 1978, 58.

¹¹¹ Η πρόθεση *ἀμφί* θεωρείται ισοδύναμη της *πρός* ή της *ὑπό*, στο συγκεκριμένο χωρίο. Βλ. σχετικά Ιακώβ 2012, σχόλ. στ 582.

¹¹² Ο πρωτόγονος άνθρωπος πάντοτε έδινε μεγάλη σημασία στα ζώα και παρατηρούσε τις κινήσεις τους. Στους πρωτόγονους λαούς οι χοροί ζώων αποτελούσαν σημαντικές τελετουργίες. Σε αυτούς χρησιμοποιούνταν μάσκες ή δέρματα ζώων και υπήρχε η πίστη ότι φέρουν ισχυρές μαγικές ιδιότητες. Χορευτές που παίρνουν μέρος σε εκδηλώσεις προς τιμήν της Άρτεμης και του Διόνυσου απεικονίζονται, φορώντας δέρμα ζώου. Στη Θράκη, γυναίκες που έπαιρναν μέρος σε διονυσιακούς χορούς συχνά φορούσαν δέρματα αλεπούς. Για τους χορούς των ζώων βλ. περαιτέρω Lawler 1978, 58-73.

βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῶ κούφω,

χαίρουσ' εὐφροني μολπᾶ. (583-7).

Καθώς λοιπόν περιγράφει την ανάλαφρη κίνηση του ζαρκαδιού, κατά πάσα πιθανότητα, ο Χορός κάνει και ο ίδιος ορισμένα ελαφρά χορευτικά βήματα¹¹³. Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι οι Έλληνες, όπως και άλλοι αρχαίοι λαοί, πίστευαν ότι ορισμένα ζώα πραγματικά χορεύουν, όπως για παράδειγμα ο ελέφαντας, η γάτα, το δελφίνι, οι μέλισσες, τα πουλιά¹¹⁴. Συχνά μάλιστα ο τρόπος *όρχησης* των ανθρώπων παραλληλίζεται με τον τρόπο που κινούνται τα ζώα¹¹⁵.

Αρκετές είναι οι εικόνες ζώων που χορεύουν, στο έργο του Ευριπίδη. Στην *Ελένη*, με μεταφορικό τρόπο, περιγράφεται ως χορευτική η κίνηση των δελφινιών, το χορό των οποίων παρουσιάζεται να οδηγεί ένα γρήγορο φοινικικό καράβι¹¹⁶. Και στην *Ηλέκτρα*, δελφίνια συνόδευαν τους χορούς των Νηρηίδων, μεθυσμένα από τη μουσική του αυλού, ξεπροβοδίζοντας τον ελληνικό στρατό προς την Τροία. Η κίνησή τους, η οποία εκλαμβάνεται ως *όρχηση* με περιστροφικές κινήσεις, περιγράφεται εδώ με τον όρο *είλισσεν*¹¹⁷. Υπάρχουν επίσης και οι χοροί των φιδιών, οι οποίοι ήταν τρομακτικοί στη θέα, καθώς οι χορευτές κρατούσαν φίδια. Δύο τέτοιες αναφορές υπάρχουν στις *Βάκχες*, όπου παρουσιάζονται οι Μαινάδες, στις οργιαστικές τελετές, να κρατούν φίδια που γλείφουν τα μάγουλά τους¹¹⁸.

¹¹³ Lawler 1974, 53.

¹¹⁴ Lawler 1978, 58-9.

¹¹⁵ Στην πάροδο των *Βακχών* η ελευθερία των κινήσεων στο χαρούμενο βακχικό χορό παρομοιάζεται με τις κινήσεις του μικρού πουλαριού που αναπηδά ελεύθερα, στο λιβάδι, κοντά στη φοράδα: 164-7: ... *ήδομέ / να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἄμα ματέρι / φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.*

¹¹⁶ *Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ / ταχεῖα κῶπα ῥοθίοισι Νηρέως / εἰρεσία φίλα, / χοραγέ τῶν καλλιχόρων / δελφίνων* (1451-5).

¹¹⁷ *κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβατε Τροίαν / τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς / πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων, / ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ / φῖς πῶραις κυανεμβόλοι / σιν εἰλισσόμενος ...* (432-7).

¹¹⁸ *ὄφεισι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γέννυ (698), νίψαντο δ' αἶμα, σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων / γλώσση δράκοντες ἔξεφαιδρυνον χροός* (767-8). Ο Dodds (1978, 228) αναφέρει ότι το κράτημα των φιδιών αποτελεί

Ακόμη, στο τρίτο στάσιμο των *Βακχών* ο ολονύκτιος εκστατικός χορός των ακολούθων του θεού (862-76), που εξετάστηκε παραπάνω, με τη χρήση μιας εκπληκτικής παρομοίωσης, περιγράφεται ανάλογος με την κίνηση ενός ελαφιού¹¹⁹, που όπως οι Μαινάδες, έχοντας ξεφύγει από τον κίνδυνο, αναπηδά γεμάτο ανακούφιση και χαρά, με γρήγορο τρέξιμο στο δάσος, σε δυσπρόσιτα μέρη για τον άνθρωπο.

πρωτόγονο στοιχείο και στα κλασικά χρόνια μονάχα στην πρωτόγονη λατρεία του Σαβάζιου και ίσως στο μακεδονικό Βακχισμό κρατούσαν πράγματι ένα ζωντανό φίδι, το οποίο ήταν φορέας του θεού στη διάρκεια των τελετών.

¹¹⁹ ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσ' / ὡς νεβρός χλοεραῖς ἐμπαί / ζουσα λείμακος ἡδοναῖς, / ἤνικ' ἂν φοβερὰν φύγη / θήραν ἔξω φυλακᾶς / εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων, / θωῦσσαν δὲ κυναγέτας / συντείνη δράμημα κυνῶν· / μόχθοις τ' ὠκυροδρόμοις τ' ἀέλ / λαις θρώσκει πεδίον / παραποτάμιον, ἡδομένα / βροτῶν ἐρημίαις σκιαρο / κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας (862-76). Πιστεύουν ότι θα έρθει καιρός που με πόδι γυμνό θα χορέψουν στους ολονύκτιους χορούς, γέρνοντας εκστασιασμένες πίσω το κεφάλι στο δροσερό αέρα, σαν το ελάφι που παίζει στις χλοερές απολαύσεις του λιβαδιού, έχοντας ξεφύγει από το φοβερό κυνηγό, μακριά από το παραφύλαγμα, πηδώντας πάνω από τα καλοπλεγμένα δίχτυα. Και ο κυνηγός, φωνάζοντας ενισχύει το τρέξιμο των σκυλιών. Με κόπο, με γρήγορο τρέξιμο, πηδά στην παραποτάμια πεδιάδα, χαρούμενο σε μέρη που δεν πατά άνθρωπος και σε βλαστάρια που ανθούν κάτω από τα σκιερά κλαδιά του δάσους. Η απόδοση των στίχων έγινε βάσει της μετάφρασης του Dodds 1960, (σχόλ. στ. 862-76) και της απόδοσής της στα Ελληνικά (Dodds 2004 σχόλ. στ. 862-76).

Ο χορός των ουρανίων σωμάτων

Η Lawler¹²⁰ θεωρεί ότι μια από τις παλαιότερες μορφές μεταφοράς που σχετίζεται με το χορό είναι εκείνη που περιγράφει την κίνηση των ουρανίων σωμάτων. Με το θέμα του *απεικάσματος* των χορών των αστεριών στις τραγικές χορικές ωδές ασχολείται σε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του ο Eric Csapo¹²¹, όπου παρατηρεί ότι στην όψιμη αρχαιότητα ο «χορός των αστεριών είχε μια αδιαμφισβήτητη σύνδεση με τη μυστηριακή λατρεία»¹²². Στο λεξικό των Liddel-Scott-Jones¹²³ αναφέρεται ότι το ρήμα *χορεύειν* χρησιμοποιείται ακόμη, για να δηλώσει κάθε είδους κυκλική κίνηση, όπως για παράδειγμα των ουρανίων σωμάτων. Ο Weege παρατηρεί ότι υπήρχαν πολλοί συμπαντικοί χοροί σε αρκετούς λαούς, στην αρχαιότητα¹²⁴. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική αντίληψη, οι κινήσεις των πλανητών αντιστοιχούν σε έναν ουράνιο χορό¹²⁵. Η Μούσα Ουρανία, η προστάτιδα της αστρονομίας είναι ταυτόχρονα και προστάτιδα του χορού.¹²⁶

Χαρακτηριστικό παράδειγμα γι' αυτήν τη χρήση του όρου αποτελούν δύο στίχοι από τη δεύτερη στροφή του τρίτου στάσιμου του *Ιωνα*, όπου εκφράζεται η ντροπή που θα φέρει ο Ξένος (Ιων) στις γιορτές της Αθήνας, που γίνονται προς τιμήν της Δήμητρας και της Περσεφόνης, όπου χόρεψε από χαρά ο αιθέρας, χορεύει και η σελήνη και οι πενήντα κόρες του Νηρέα, οι οποίες πάνε χορεύοντας, στη θάλασσα και στις

¹²⁰ Lawler 1950-1. Στην *Αντιγόνη* (1146-52) του Σοφοκλή επίσης σε ένα υπορχηματικό στάσιμο, ο θεός Διόνυσος ενώνει, στη βακχική μανία του, τον πύρινο χορό των άστρων με τον παράφορο Χορό των θνητών λατρευτών του: *ἰὼ πῦρ πνεόντων / χοράγ' ἄστρων, νυχίων / φθεγμάτων ἐπίσκοπε, / Ζηνὸς γένεθλον προφάνηθ', / ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις / Θίαισι, αἶ σε μαινόμεναι πάννουχοι / χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον.*

¹²¹ Csapo 2008, 262-90.

¹²² Csapo 2008, 263.

¹²³ *LSJ*⁹ λ. *χορεύειν*.

¹²⁴ Weege 1980, 19.

¹²⁵ Λουκ. *Περί Ορχήσεως 7*: *ἡ γοῦν χορεία τῶν ἀστέρων καὶ ἡ πρὸς τοὺς ἀπλανεῖς τῶν πλανήτων συμπλοκὴ καὶ εὐρυθμὸς αὐτῶν κοινωνία καὶ εὐτάλτος ἄρμονία τῆς πρωτογόνου ὀρχήσεως δείγματα ἐστίν.* Για το θέμα αυτό βλ. Vries 1976, 471-4.

¹²⁶ Lawler 1978, 12-3.

αστείρευτες κυκλικές περιστροφές των ποταμών, για τη χρυσοστέφανη κόρη και τη σεβαστή της μητέρα:

*ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,
χορεύει δὲ σελάνα.
καὶ πενήκοντα κόραι
+Νηρέος, αἱ κατὰ πόντον
ἀενάων τε ποταμῶν+
δίνας, χορευόμεναι
τὰν χρυσοστέφανον κόραν
καὶ ματέρα σεμνάν· (1079-86).*

Η επανάληψη του ρήματος *χορεύειν* στο χωρίο αυτό δεν είναι τυχαία (*ἀνεχόρευσεν, χορεύει, χορευόμεναι*)¹²⁷. Χρησιμοποιείται για να προβάλλει τη σπουδαιότητα των Ελευσίνιων μυστηρίων, καθώς όλα τα στοιχεία της φύσης κινούνται για να συμμετάσχουν στις τελετές¹²⁸. Πρώτα ο αέρας (*αἰθήρ*), έπειτα η ουράνια σφαίρα, την οποία αντιπροσωπεύει η σελήνη (*σελάνα*) και τέλος το υγρό στοιχείο, το οποίο αντιπροσωπεύουν σε όλες του τις μορφές οι Νηρηίδες. Έτσι, το ρήμα αυτό ενώνει την κίνηση όλων των στοιχείων της φύσης για τη μεγάλη γιορτή των Ελευσινίων¹²⁹.

¹²⁷ Στη θέση του *χορευόμεναι* ορισμένοι μελετητές δέχονται το *κορευόμεναι*, αμφισβητώντας την τριπλή επανάληψη του ρήματος. Ο Owen 1990 (σχόλ. στ. 84) υποστηρίζει τη γραφή *χορευόμεναι* και θεωρεί ότι ένα από τα δύο, το *ἀνεχόρευσεν* ή το *χορεύει* θα πρέπει να είναι μεταβατικό ή ακόμη και τα δύο μαζί. Στο *LSJ*⁹ (λ. *ἀναχορεύειν*) αναφέρεται ότι το *ἀναχορεύειν* στο συγκεκριμένο χωρίο δεν είναι μεταβατικό.

¹²⁸ Πρβλ. *Βάκχες* 726: *πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος...*

¹²⁹ Lee 1997, σχόλ. στ. 1078-84 και Wilamowitz 1969, 137-9.

Με αντίστοιχο τρόπο και η γη παρουσιάζεται να χορεύει στην πάροδο των *Βακχών*: *αὐτίκα γὰ πᾶσα χορεύσει* (114: Ολόκληρη η χώρα αυτή¹³⁰ (ο λαός της) αμέσως θα χορέψει). Βέβαια εδώ πρόκειται για *μετωνυμία*, καθώς το ρήμα μάλλον δεν αναφέρεται στην κίνηση του πλανήτη αλλά στους ανθρώπους που κατοικούν σ' αυτόν¹³¹. Το ρήμα, με αυτήν την ερμηνεία, έχει την ευρύτερη έννοια της *όρχησης* και του τραγουδιού, καθώς στη στροφή αυτή (105-19) δίδεται η εξωτερική εμφάνιση των Βακχών την ώρα του οργίου και ο χορός που χορεύουν διαιρεμένες σε χορευτικές ομάδες (*θιάσους*), και αμέσως μετά στην αντιστροφή αναφέρονται το τύμπανο και ο φρυγικός αυλός που συνοδεύουν τις *ιαχές εσοί – εβάν* των Βακχών, καθώς χορεύουν.¹³²

Επιπλέον, στο Πρώτο στάσιμο της *Ηλέκτρας*, στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *χορός* για να περιγράψει τη χορευτική ομάδα των άστρων. Ο Χορός που έχει μείνει μόνος πια στην ορχήστρα τραγουδά για τη μεγαλοπρεπή εκστρατεία στην Τροία. Μετά την προσφώνηση στα πλοία που κάποτε έφεραν στην Τροία τον Αγαμέμνονα και τον Αχιλλέα, το τραγούδι γυρίζει πίσω στο ταξίδι των Νηρηίδων, που προσέφεραν στον Αχιλλέα τα εξάισια όπλα που περιγράφονται στη συνέχεια, ένα από τα οποία είναι και η ασπίδα, στην οποία παριστάνεται η παρακάτω εικόνα: Στη μέση της ασπίδας έλαμπε ο λαμπερός κύκλος του ήλιου πάνω σε άρμα που το σέρναν άλογα φτερωτά και οι ουράνιοι χοροί των αστεριών, Πλειάδες, Υάδες, τρόμος για του Έκτορα τα μάτια:

¹³⁰ Dodds 1960, σχόλ. στ. 114.

¹³¹ Ο Segal (2001, σχόλ. στ. 114) αναφέρει ότι ο στίχος αυτός αποτελεί χαρακτηριστική έκφραση της συγχώνευσης ανάμεσα στο ανθρώπινο γένος και τη φύση, στη διονυσιακή λατρεία. Βλ. επίσης Dodds (1960, σχόλ. στ. 114). Και αλλού στο έργο του Ευριπίδη παρουσιάζεται με ποιητικό τρόπο η φύση να συμμετάσχει στους χορούς των ανθρώπων. Πρβλ. *IT* 1240-9 και *HM* 781-93, όπου τα ποτάμια των Θηβών χορεύουν και ο Παρνασσός τραγουδά για τη νίκη του Ηρακλή (Cropp 2000, 250).

¹³² ὦ θαλάμειμα Κουρή / των ζᾶθεοί τε Κρήτας / Διογενέτορες ἔναυλοι, / ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις / βυρσότονον κύκλωμα τόδε / μοι Κορύβαντες ἠῦρον· / βακχείᾳ δ' ἅμα συντόνω / κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν· (120-9).

ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων

κύκλος ἀλίιοιο

ἵπποις ἄμ πτεροέσσαις

ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί,

Πλειάδες, Υάδες, + Ἔκτορος

ᾠμασι + τροπαῖοι· (464-9).

Γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω ότι τα αστέρια εύκολα προσωποποιούνται. Εξάλλου υπήρχε στην αρχαία ελληνική σκέψη η πεποίθηση ότι οι άνθρωποι όταν πεθαίνουν μεταμορφώνονται σε αστέρια. Είναι ακόμη γνωστό ότι οι αρχαίοι είχαν ορισμένους χορούς που μιμούνταν τις κινήσεις των ουρανίων σωμάτων. Έτσι η γρήγορη κυκλική φιγούρα μπορεί να αναπαριστά τις κινήσεις των πλανητών στον ουρανό¹³³. Ο όρος *χορός* μπορεί να θεωρηθεί ότι στα παραπάνω χωρία¹³⁴, έχει τη στενότερη έννοια της *όρχησης* και της χορικής ομάδας, αν και το στοιχείο πάνω στο οποίο βασίζεται ο παραλληλισμός της κίνησης των ουρανίων σωμάτων με το χορό είναι η αρμονία, η οποία υπάρχει και στη μουσική.

¹³³ Lawler 1978, 46.

¹³⁴ Με εξαίρεση ίσως *Βάκχ.* 114. Βλ. παραπάνω.

Χορός θεοτήτων

Στην ενότητα αυτή θα εξετάσω τις αναφορές του ρήματος *χορεύειν* στο πλαίσιο χορών θεοτήτων και υπερφυσικών οντοτήτων. Στην αρχαιότητα είναι διάχυτη η αντίληψη ότι οι χαρές των ανθρώπων μιμούνται τις χαρές των θεών και οι παρθένες εκτελούσαν παρόμοιους χορούς με αυτούς των Μουσών, των Χαρίτων, των Νυμφών και των Ωρών. Αυτοί οι θεϊκοί χοροί λειτουργούν ως παράδειγμα για τους ανθρώπους¹³⁵.

Το δεύτερο στάσιμο της *Ελένης* αφηγείται την αγωνιώδη αναζήτηση της Περσεφόνης από τη Δήμητρα-Κυβέλη¹³⁶. Ο Χορός καλεί τις Χάριτες και τις Μούσες¹³⁷ να πάνε με ύμνους, χορούς και αλαλαγμούς να διώξουν τη λύπη από τη θεά Δήμητρα που είναι θυμωμένη για την αρπαγή της κόρης της. Η μουσική και ο χορός αποτελούν τη φυσική έκφραση αυτών των θεοτήτων. Η *όρχησή* τους δε θα είναι απλή, αλλά θα συνοδεύεται από τραγούδι και κραυγές¹³⁸ (*ἀλαλᾶ ὕμνοισι χορῶν*), άρα στο χωρίο αυτό απαντά το ουσιαστικό με τη διευρυμένη του σημασία:

Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,

ἴτε, τὰν περὶ παρθένῳ

¹³⁵ Calame 1997, 90.

¹³⁶ Το χορικό αυτό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, διότι μαρτυρεί το μεγάλο ενδιαφέρον που έδειξε ο Ευριπίδης στα τελευταία χρόνια της ζωής του για τις οργανιστικές λατρείες. Lesky 2000, 252.

¹³⁷ Ο Ησίοδος στη *Θεογονία* τοποθετεί τις Χάριτες να κατοικούν πλάι στις Μούσες. Ακόμη παρουσιάζονται μαζί και σε ένα απόσπασμα (Fr. 128) της Σαπφούς (Allan 2008, σχόλ. στ. 1341). Οι Χάριτες ήταν αρχαίες θεές των Μινύων (Πίνδ. *Ολ.* 14.4) και η λατρεία τους είχε προηγουμένως συνδεθεί με αυτήν του Διονύσου (Dodds 1960, σχόλ. στ. 409-14). Ακόμη, στην Ολυμπία υπήρχε κοινός βωμός των Χαρίτων και του Διονύσου (Πανσ. 5.14). Πρβλ. επίσης *Βάκχες* 409-16: *Περία μούσειος ἔδρα, / σεμνὰ κλειτὺς Ὀλύμπου, / ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε, / πρόβακχ' εὔιε δαῖμον. / ἐκεῖ Χάριτες, / ἐκεῖ δὲ Πόθος· ἐκεῖ δὲ βᾶκ / χαις θέμις ὀργιάζειν*. Η συσχέτιση του Διονύσου με τις Μούσες απαντά και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (965).

¹³⁸ Η γραφή του Murray *ἀλαλᾶ* αμφισβητήθηκε από τον Hermann και την αντικατέστησε με την ακατανόητη λέξη *ἄλας*, επειδή δεν ταιριάζει στις σεμνές Χάριτες να αλαλάζουν. Θα πρέπει όμως να συμφωνήσουμε με τον Χατζηανέστη (1989, 387) που θεωρεί ότι η γραφή του Murray είναι πιο κοντά στη σύνταξη και στο πνεύμα του Ευριπίδη.

Δηὼ θυμωσαμέναν

+λύπαν ἐξάλλάξατ'+ ἀλαλαῖ,

Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν (1341-5).

Ανάλογα και στο τρίτο στάσιμο της ίδιας τραγωδίας, ο Χορός αναφέρεται στη *χορεία* της Ελένης με τις Λευκιπίδες, τις συζύγους των Διόσκουρων, οι οποίες λατρεύονταν ως θεές: *ἡ που κόρας ἄν ποταμοῦ / παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἢ πρὸ ναοῦ / Παλλάδος ἄν λάβοις / χρόνω ξυνελθοῦσα χοροῖς* (1465-8), χωρίο για το οποίο γίνεται λόγος εκτενέστερα στο Β' κεφάλαιο.

Οι Μούσες και οι Χάριτες μαζί εμφανίζονται και στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*: *οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / ταῖς Μούσαισιν συγκαταμει / γνύς, ἠδίσταν συζυγίαν* (673-5). Στην περίπτωση αυτή έχουμε μια σίγουρή μαρτυρία για τη σχέση των Μουσών με την τραγική ποίηση¹³⁹. Ο χορός των γερόντων στον *Ηρακλή*, παρά τη βιολογική του κάμψη, θα επιθυμούσε να μην του απολείψει ποτέ η δύναμη του λυρικού τραγουδιού, που προστατεύουν και εμπνέουν οι Μούσες και οι Χάριτες. Ο Ιακώβ παρατηρεί ότι οι παλαιότεροι τραγικοί ποιητές κάνουν ελάχιστες αναφορές στις Μούσες. Ο Ευριπίδης όμως χρησιμοποιεί πολύ συχνά και το προσηγορικό *μουῦσα* που δηλώνει το τραγούδι, τη μουσική ή την ποιητική καλλιέργεια¹⁴⁰.

Ο χορός συνδέεται και με τις Νηρηίδες¹⁴¹, θεότητες που αντιπροσωπεύουν την ευεργετική και θελκτική όψη της θάλασσας. Στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν*

¹³⁹ Ιακώβ 1998, 28.

¹⁴⁰ *Ιων* 757, 884, 1091, 1097. *Τρ* 120-1, 608-9, 1244-5. *Άλκ.* 342-3, 962-3 κ.α. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Ιακώβ 1998, 25-6.

¹⁴¹ Ο χορός των Νηρηίδων παρουσιάζεται και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Στην αγγελική ρήση του πρώτου επεισοδίου, δίδεται η πληροφορία για την ανακάλυψη δύο ξένων, τους οποίους ένας θεοσεβούμενος πίστεψε για θεούς, δηλαδή ότι είναι είτε οι Διόσκουροι είτε οι Νηρηίδες: *ὦ ποντίας παῖ Λευκοθέας, νεῶν φύλαξ, / δέσποτα Παλαῖμον, ἔλεως ἡμῖν γενοῦ, / εἶτ' οὖν ἐπ' ἄκταις θάσσετον Διοσκόρω, / ἢ Νηρέως ἀγάλαμθ', ὄς τὸν εὐγενῆ / ἔτικτε πεντήκοντα Νηρηῶν χορόν* (270-4). Ακόμη, στον *Κύκλωπα* ο

Αυλίδι, σε ένα χορικό, που δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με την υπόθεση της τραγωδίας, γίνεται μια αναδρομή στους μεγαλοπρεπείς γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας, τους οποίους τίμησαν με την παρουσία τους οι θεοί. Ο Χορός περιγράφει τον κυκλικό χορό που χόρευαν στην αστραφτερή άμμο γι' αυτούς οι Νηρηίδες.

παρὰ δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον

εἰλίσσόμεναι κύκλια

πεντήκοντα κόραι Νηρέως

γάμους ἐχόρευσαν (1054-7).

Το *χορεύειν* στο παραπάνω χωρίο κατά πάσα πιθανότητα έχει τη διευρυμένη έννοια της *χορείας*, όπως διαφαίνεται από την προηγούμενη στροφή του ίδιου στάσιμου, όπου υπάρχει αναφορά στον *Υμέναιο*, και στο συνδυασμό του χορού με το γαμήλιο τραγούδι από τις Μούσες (1036-9: *τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος / μετά τε φιλοχόρου κιθάρας / συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ / σᾶν ἔστασεν ἰαχάν*). Ως ορχηστικός όρος που παραπέμπει στον κρότο των ποδιών που κρατούν το ρυθμό μαζί με τη μουσική χρησιμοποιείται η έκφραση: *χρυσεοσάνδαλον ἴχνος ἐν γᾶ κρούειν* (1042-3: *χρυσεοσάνδαλον ἴχνος / ἐν γᾶ κρούουσαι*).

Στους πρώτους στίχους των *Τρωάδων* ο Ποσειδώνας αναφέρεται στη χορική ομάδα των Νηρηίδων, με τη σημασία μάλλον της ομάδας των θεοτήτων που επιδίδεται σε εκπληκτική όρχηση. Οι Νηρηίδες αφήνουν πολύ ωραία ίχνη στην άμμο (*κάλλιστον ἴχνος*), καθώς ορχούνται με περιστροφικές ίσως κινήσεις των ποδιών (*ἐξελίσσουσιν*

Σιληνός ορκίζεται στις κόρες του Νηρέα (264) και ο Μενέλαος στην *Ελένη* τις επικαλείται για βοήθεια στην ευδόωση του σχεδίου του (1585). Στον πρόλογο της ίδιας τραγωδίας ο ποιητής αναφέρεται στις Νηρηίδες με τη φράση: *τῶν κατ' οἶδμα παρθένων* (6).

ποδός). Στο χωρίο αυτό δίδεται μεγαλύτερη έμφαση στην παρουσίαση λεπτομερειών της *όρχησης*, την οποία εκτελεί η χορική ομάδα των Νηρηίδων.

*Ἦκω λιπῶν Αἰγαῖον ἄλμυρον βάθος
πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ
κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός. (1-3).*

Το ουσιαστικό *χορός* και σ' αυτήν την περίπτωση συνοδεύεται από μια διευκρινιστική ποιητική έκφραση *κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός* που περιγράφει τη γρήγορη, μάλλον κυκλική, χορευτική κίνηση των ποδιών¹⁴², τη γεμάτη χάρη, όπως υποδεικνύει το επίθετο *κάλλιστον*¹⁴³.

Ανάλογα, στο τρίτο στάσιμο του *Ιωνα* (1079-86), σε ένα χωρίο που εξετάστηκε λίγο παραπάνω, με τη χρήση του *χορεύεσθαι*, παρουσιάζεται ο χορός των Νηρηίδων προς τιμήν των δύο θεοτήτων, της Δήμητρας και της Περσεφόνης, που τιμώνται στα Ελευσίνια μυστήρια¹⁴⁴. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εορτής αυτής αποτελούν οι νυχτερινοί χοροί των μυστών με δαυλούς, αρκετά εντυπωσιακή εμπειρία, όπως παρατηρεί ο Λουκιανός¹⁴⁵: *αἰσχύνομαι τὸν πολὺν / μνον θεόν, εἰ παρὰ καλλιχόροισι παγαῖς / λαμπάδα θεωρὸν εἰκάδων / ἐννύχιος ἄνπνος ὄψεται, / ὅτε καὶ Διὸς ἄστερωπὸς / ἀνεχόρευσεν αἰθήρ, / χορεύει δὲ σελάνα / καὶ πενήκοντα κόραι /+ Νηρέος αἰ κατὰ*

¹⁴² Το ρήμα *ἐξελίσσειν* σημαίνει εκτυλίσσω, ανοίγω. Χρησιμοποιείται επίσης για κάθε είδους γρήγορη κίνηση. Συχνά ως αμετάβατο σημαίνει και περιστρέφομαι (*LSJ*⁹ λ. *ἐξελίσσειν*).

¹⁴³ Lee 1976, 66.

¹⁴⁴ Τα Ελευσίνια αποτελούσαν τα μεγαλύτερα και σημαντικότερα μυστήρια. Διαρκούσαν τρεις μέρες και νύχτες και αφορούσαν την επιστροφή της Περσεφόνης από τον Άδη, για να μείνει για ορισμένο χρονικό διάστημα κοντά στη μητέρα της. Lawler 1978, 93-4 και Di-Piero - Burian 1996, 92.

¹⁴⁵ Λουκ. *Περί Χοροῦ* 15.

*πόντον / ἀενάων τε ποταμῶν+ / δίνας, χορευόμεναι / τὰν χρυσεοστέφανον κόραν / καὶ
ματέρα σεμνάν.*

Ο χορός των Νηρηίδων αναφέρεται και στην *Ανδρομάχη* από τη Θέτιδα, η οποία είναι η *δέσποινα πενήκοντα Νηρηίδων*. Η θεά υπόσχεται στον Πηλέα αθανασία και τον καλεί να κατοικήσει στο παλάτι του Νηρέα, λέγοντάς του να μείνει έως ότου, αφού λάβει από τη θάλασσα τον Χορό των πενήντα Νηρηίδων, τον οδηγό του, να έλθει πάλι πίσω: ... *μίμνε δ', ἔστ' ἂν ἐξ ἄλως / λαβοῦσα πενήκοντα Νηρηίδων χορὸν / ἔλθω κομιστήν σου* (1266-8). Όμως, εδώ η λέξη *χορός*, πέρα από τη *χορεία*, σημαίνει και τη χορευτική ομάδα που θα συνοδέψει τον Πηλέα (*κομιστήν*)¹⁴⁶ στο θαλασσινό του ταξίδι, με κίνηση προφανώς χορευτική.

Ένας πολύ ενδιαφέρων χορός (μάλιστα χορός παρθένων) είναι αυτός που περιγράφεται στο πρώτο στάσιμο του *Ίωνα*. Ο Χορός αναφέρεται στις Μακρές Πέτρες, όπου κατοικούν ο Παν και οι Αγλαυρίδες¹⁴⁷. Εκεί κινούν με ρυθμό τα πόδια τους οι τρεις κόρες, στους πράσινους τόπους, μπροστά από τους ναούς της Παλλάδας, με τις ιαχές των ύμνων, όταν παίζει τη σύριγγα ο Πάνας, στην ανήλιαγη σπηλιά του. Η *ὄρχησῆ* τους διατυπώνεται περιφραστικά με την έκφραση *χοροὺς στείβουσι ποδοῖν*, που σημαίνει: κινούν ρυθμικά τα πόδια¹⁴⁸ και δε θα πρέπει να συνδεθεί με τη λέξη *στάδια* που ακολουθεί, με την έννοια των τόπων, όπου γίνονταν χοροί, γιατί αυτή η σημασία της λέξης *χορός* φαίνεται ότι ήταν ήδη απαρχαιωμένη την εποχή του Ευριπίδη¹⁴⁹. Ο

¹⁴⁶ Ο αρχαίος σχολιαστής ερμηνεύοντας τη λέξη *κομιστήν* αναφέρει: *τὸν ἀποκομιοῦντα σε εἰς τὸν βυθὸν ἐπὶ τῶ συνοικεῖν μοι.*

¹⁴⁷ Οι Αγλαυρίδες ήταν κόρες της Αγλαύρου και του Κέκροπα. Μετά την αυτοκτονία τους, δε σταμάτησαν να χορεύουν, αλλά επέστρεφαν ως σκιές και έστηναν κάτω από την Ακρόπολη χορό για να τιμήσουν τη θεά Αθηνά, όπως έκαναν και όταν ήταν ζωντανές. Μπορεί εδώ να υπάρχει αναφορά στην αναβίωση της ιστορίας τους, στην τελετή της καλοκαιρινής πομπής στην Αθήνα που είναι γνωστή ως *αρρηφορία*. Lee 1997, σχόλ. στ. 496.

¹⁴⁸ *LSJ*⁹ λ. *στείβειν*.

¹⁴⁹ Owen 1990, 105.

όρος *χορός*, στο χωρίο αυτό, τονίζει νοηματικά περισσότερο την *όρχηση*, καθώς τα συμφραζόμενα δίδουν έμφαση στα πόδια:

ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν

Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι

στάδια χλοερά πρὸ Παλλάδος

ναῶν συρίγγων

ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς

+ῦμνων+ ὄτ' ἀναλίους

συρίζεις, ὦ Πάν

τοῖσι σοῖς ἐν ἄντροις (495-502).

Παρθένια

Τα *Παρθένια* ήταν χορολυρικά ποιήματα που ψάλλονταν από παρθένες, ιδίως στις δωρικές πόλεις, όπου οι γυναίκες έχαιραν μεγαλύτερης ελευθερίας, σε εορταστικές εκδηλώσεις, κυρίως προς τιμήν του Απόλλωνα. Το χορό εκτελούσαν ομάδες όμορφων κοριτσιών, τα οποία, όπως διαπιστώνεται από σχετικές παραστάσεις αγγείων, ήταν ντυμένα με φαρδιές, εντυπωσιακές ενδυμασίες, η κίνηση των οποίων, κατά τη διάρκεια της *όρχησης*, έκανε το χορό ακόμη εντυπωσιακότερο. Πρόκειται για ένα είδος, το οποίο εστιάζει στο φύλο, στην ηλικία και στην ταυτότητα των μελών του, ενώ συχνά οι Χοροί των παρθένων αναφέρουν τα ονόματα των *εξαρχουσών* και των μελών τους¹⁵⁰. Οι

¹⁵⁰ Swift 2010, 175. Η Swift συγκεντρώνει ορισμένα χωρία, στα οποία αναφέρονται τα ονόματα των παρθένων που συγκροτούν τον Χορό.

αποδέκτες των χορών αυτών ήταν οι τιμώμενες θεότητες ή διάφοροι μυθικοί ήρωες¹⁵¹. Αναφορές σε τέτοιους χορούς υπάρχουν και στα δράματα του Ευριπίδη και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, ο Χορός, που αποτελείται από Ελληνίδες αιχμάλωτες στη χώρα των Ταύρων, με ιδιαίτερα λυρικό τόνο, μακαρίζει την Ιφιγένεια για την επιστροφή της στο Άργος, την οποία θα συνοδεύει στο ταξίδι της η φλογέρα του Πάνα και η λύρα του Φοίβου. Μεταφέρεται νοερά, συμπαρασύροντας και το θεατή του δράματος στην πατρίδα του, στο χοροστάσι του παρθενικού χορού που ο είχε γευτεί κάποτε και τώρα νοσταλγεί. Εύχεται να έστηνε χορούς εκεί, όπου ως παρθένα που αξίζει έναν επιτυχημένο γάμο, με την αγαπημένη της μητέρα, οδηγούσε τους χορευτικούς ομίλους των συνομηλίκων της, συναγωνιζόμενη σε διαγωνισμό χαρίτων, με όμορφα μαλλιά ριγμένα στην πλάτη, στολισμένα με πλουμιστές κορδέλες.

χοροῖς δ' ἔνσταίην, ὄθι καὶ
+παρθένος, εὐδοκίμων γάμων,
παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας
ματέρος ἡλικῶν θιάσους
ἔς ἀμίλλας χαρίτων
ἄβροπλούτοιο χαίτας εἰς ἔριν,
ὀρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα
καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα
γένυσιν ἐσκίαζον+ (1143-51).

¹⁵¹ Lawler, 1978, 102-4.

Πρόκειται για έναν παρθενικό χορό που αποτελούσε ένα είδος διαγωνισμού ομορφιάς (ἐς ἀμίλλας χαρίτων), όπου οι κοπέλες μέσω της *χορείας* επεδείκνυαν την ομορφιά τους και τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες, με τη βοήθεια και της εντυπωσιακής ενδυμασίας¹⁵². Το ουσιαστικό *χοροῖς* συνοδεύεται από το ρήμα *ἐσταίην* (στήνω το χορό) και σε συνδυασμό με τη φράση *εἰλίσσουσα θιάσους*, που σημαίνει οδηγώ τους χορευτικούς ομίλους¹⁵³, δηλώνει όχι μόνο απλή συμμετοχή, αλλά ηγετική παρουσία, στη *χορεία*. Ακόμη, η λέξη *χορός* (διευρυμένη σημασία) προσδιορίζεται περαιτέρω από το *πόδ' εἰλίσσουσα*, καθώς ως κορυφαία του χορού πρέπει να επιδείξει μεγαλύτερη τέχνη και χάρη.

Η μουσική, ο χορός και το τραγούδι είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη θρησκεία και το τυπικό της λατρείας, όπως εκφράζεται στο πρώτο και στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Τρωάδες*. Ο Χορός των αιχμάλωτων γυναικών αφηγείται την άλωση της Τροίας. Ανατρέχοντας στο παρελθόν, περιγράφει ένα ολονύκτιο (*νύχιον*) πανηγύρι χαράς προς τιμήν της Ἄρτεμης, με συμμετοχή παρθενικών χορών (545-7: *παρθένοι δ' / ἄειρον ἄμα κρότον ποδῶν / βοὰν τ' ἔμελλον εὐφρον'*), γύρω από τα σπίτια (*ἀμφὶ μέλαθρα*). Σ' αυτούς τους χορούς συμμετείχαν και οι Τρωάδες με *ὄρχηση* και τραγούδι (διευρυμένη σημασία του ουσιαστικού *χορός*), λίγο πριν από το ξέσπασμα του αιφνίδιου τρόμου:

ἐγὼ δὲ τὰν ὄρεστέραν

τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον

¹⁵² Έχει σωθεί ένα μεγάλο μέρος από *παρθένια* που είχε συνθέσει Αλκμάν, σε γρήγορο ρυθμό, στα οποία οι τραγουδίστριες αρχικά αφηγούνται μια ιστορία από τη μυθολογία και έπειτα επαινούν τις προικισμένες κορυφαίες και αναφέρουν ονομαστικά και αρετές από τις υπόλοιπες. Βλ. σχετικά: Clay 1991, 47-67, Peponi, 2004, 295-341, Calame 1997, Lawler 1978, 102-4, Δάλλας 2003, 70-3, Stehle 1997, 81-3.

¹⁵³ *LSJ*⁹ λ. *εἰλίσσειν*.

Διὸς κόραν ἐμελπόμαν
χοροῖσι· φοινία δ' ἀνά
πτόλιν βοὰ κατέσχε Περ-
γάμων ἔδρας... (551-7).

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του πρώτου προσώπου (*ἐμελπόμαν*) και η έμφαση στην προσωπική αντωνυμία (*ἐγώ*) που τίθεται στην αρχή του στίχου. Η *μολπή* που συνοδεύει το χορό, στους δύο επόμενους στίχους αντικαθίσταται από τη *βοά*, η οποία ονομάζεται *φοινία*, επειδή θα έφερνε το θάνατο και τον όλεθρο στους Τρώες και στην πόλη τους¹⁵⁴. Λίγο αργότερα οι ίδιες γυναίκες κατηγορούν τον Δία, επειδή δε νοιάζεται για τη συμφορά της Τροίας, αξιοποιώντας ξανά την αναφορά στους ολονύκτιους λατρευτικούς του χορούς και τα ευοίωνα τραγούδια, εκφράζοντας παράλληλα τη ματαιότητά τους, καθώς θεωρούν ότι πήγαν άδικα οι θυσίες και οι χοροί και τα ευοίωνα τραγούδια και οι ολονύκτιες εορτές προς τιμήν των θεών: *φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ' / εὐφημοὶ κέλαδοι κατ' ὄρ / φναν τε παννυχίδες θεῶν* (1071-3).

Στην τραγωδία *Ελένη* επίσης αναφέρεται ο κυκλικός χορός των παρθένων, στον οποίο συμμετέχει η Περσεφόνη. Στο δεύτερο στάσιμο, ο Χορός αφηγείται την αναζήτηση από την Κυβέλη - Δήμητρα της χαμένης κόρης της, την οποία είχαν αρπάξει από τον κυκλικό χορό των παρθένων. Η επιλογή αυτής της ευχάριστης και ανέμελης δραστηριότητας την ώρα της αρπαγής επιτείνει τη δραματικότητα και εμμέσως προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στη χαρά της ζωής και το ζοφερό περιβάλλον του Άδη. Το ουσιαστικό *χορός* στο χωρίο αυτό δε συνοδεύεται από συμφραζόμενα τραγουδιού, μπορεί όμως να θεωρηθεί ότι φέρει την ευρύτερη έννοια της *χορείας*,

¹⁵⁴ Lee 1976, 172.

καθώς η παράσταση των παρθένων περιελάμβανε χορό και τραγούδι μαζί: ...ζυγίους / ζεύξασα θεᾶ σατίνας / τὰν ἀρπασθειῖσαν κυκλίων / χορῶν ἔξω παρθενίων (1310-3).

Στην ίδια τραγωδία, στο τρίτο στάσιμο, ο Χορός φαντάζεται την αίσια έκβαση του ταξιδιού της Ελένης και του Μενελάου πίσω στη Σπάρτη και τη συμμετοχή της πρώτης, μετά από πολύ καιρό, σε παρθενικό χορό ή στα νυχτερινά εύθυμα πανηγυρικά τραγούδια του Υακίνθου, μαζί με τις κόρες του Λεύκιππου, κοντά στο ρέμα του ποταμού ή μπροστά στο ναό της Παλλάδας¹⁵⁵:

*ἧ που κόρας ἄν ποταμοῦ
παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἧ πρό ναοῦ
Παλλάδος ἄν λάβοι
χρόνω ξυνελθοῦσα χοροῖς
ἧ κόμοις Ὑακίν-
θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν (1465-70).*

Η Ελένη, όπως και οι Λευκιπίδες πιθανότατα συνδέονται με τη μετάβαση των κοριτσιών της Σπάρτης στο γάμο και στην ενηλικίωση¹⁵⁶. Τα δύο συνθετικά του ονόματός τους (λευκός και ἵππος) παραπέμπουν στα ακτινοβολούντα ἄλογα τα οποία αποτελούν ιερό σύμβολο για την αυγή, μια τοπική σπαρτιατική λατρεία που συνδέει την Ελένη με τις Λευκιπίδες, τις συζύγους των δίδυμων αδελφών της, των Διόσκουρων¹⁵⁷. Ο μύθος και η λατρεία τοποθετούν τόσο τις κόρες του Λεύκιππου όσο και τις ιέρειες

¹⁵⁵ Οι Διόσκουροι, τα αδέλφια της Ελένης, απήγαγαν τις Λευκιπίδες, ενώ ήταν μνηστευμένες (Θεόκρ. *Ειδύλλ.* 22, 140). Για όλες τις εκδοχές του μύθου βλ. Calame 1997, 186-8. Χατζηανέστης 1989, σχόλ. στ. 1466).

¹⁵⁶ Calame 1997, 185-91.

¹⁵⁷ Για το θέμα αυτό βλ. Nagy, 1990, 346-7 και σημ. 42.

που τις υπηρετούσαν, όταν λατρεύονταν ως θεές, που και αυτές ονομάζονταν Λευκιπίδες, στον κύκλο των νεαρών κοριτσιών και στον κύκλο των παντρεμένων γυναικών¹⁵⁸ (το χωρίο αυτό αναφέρεται στις ίδιες τις κόρες του Λεύκιππου)¹⁵⁹. Πρόκειται βέβαια για κορίτσια που, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές εποχιακά επαναλαμβανόμενων λατρευτικών εκδηλώσεων, εκτελούν τα λατρευτικά τους καθήκοντα, μέσω της χορικής τους παράστασης¹⁶⁰. Ο όρος *χοροῖς*, εκφράζει τη συμμετοχή σε χορό παρθένων και έχει την ευρύτερη έννοια της *χορείας*, όπως υποδηλώνεται από τη φράση *κώμοις Υακίνθου*, η οποία στο σημείο αυτό, όπως παρατηρεί ο Allan¹⁶¹, σε συνδυασμό με το *χοροῖς*, έχει την έννοια του πανηγυρικού τραγουδιού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα απόσπασμα από την τραγωδία *Ανδρομέδα*, της οποίας ο θρήνος για την επικείμενη τραγική της μοίρα έχει έντονη συναισθηματική χροιά. Αυτό επιτυγχάνεται με την προβολή της ισχυρής αντίθεσης του παρθένιου χορού, που υπό κανονικές συνθήκες θα αποτελούσε την αναμενόμενη ασχολία για μια νέα κοπέλα, ιδιαίτερα δε την κόρη του βασιλιά, καθώς και του γαμήλιου τραγουδιού, τη μεγαλύτερη προσδοκία για μια παρθένο, με το *θρήνο* για τον αναμενόμενο θάνατό της. Δε στέκεται εδώ για να χορέψει με συνομήλικες κοπέλες. Αλλά δεμένη με δυνατά δεσμά είναι τοποθετημένη ως βορά για το θαλάσσιο τέρας. Ζητά από τις γυναίκες να μην πουν γι' αυτήν, που τώρα είναι αλυσοδεμένη, νυφικό τραγούδι, ούτε να τη μοιρολογήσουν.

¹⁵⁸ Calame 1997, 185.

¹⁵⁹ Calame 1997, 186.

¹⁶⁰ O Nagy, 1990, 346-7, συνδέει τις Λευκιπίδες με την Αγησιχώρα και την Αγιδώ του πρώτου παρθένιου του Αλκμάνος, τις οποίες παρουσιάζει ως χαρακτήρες σε μια ιερή μίμηση, μέσα από το τυπικό της χορικής παράστασης των λατρευτικών χαρακτήρων που μας είναι γνωστές από τον Παυσανία (3.16.1) ως Λευκιπίδες.

¹⁶¹ Allan 2008, σχόλ. στ. 1469-70.

ὄρᾱς; οὐ χοροῖσιν οὐ-
δ' ὕφ' ἡλίκων νεανίδων
κημὸν ἔστηκ' ἔχου-
σ', ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη
κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι.
γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῦν
παιῶνι, δεσμίῳ δε.
γοᾶσθέ μ' ὦ γυναῖκες... (TrGF 122)

Ο ὅρος *χορός* στο παραπάνω απόσπασμα μάλλον έχει τη διευρυμένη σημασία της *χορείας*, λαμβάνοντας υπόψη και τα συμφραζόμενα που παραπέμπουν στο ἄσμα, τα οποία ακολουθούν (*γαμηλίῳ μὲν οὐ ζῦν παιῶνι, ... γοᾶσθέ μ' ὦ γυναῖκες*).

Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η χρήση του ὀρου *χορεία* (μοναδική στην τραγωδία) στις *Φοίνισσες*. Στο τέλος του τρίτου επεισοδίου, η Ιοκάστη, γεμάτη ταραχή, στην προσπάθειά της να εμποδίσει τη μονομαχία ανάμεσα στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, καλεί την Αντιγόνη να βγει από το παλάτι, με τα εξής λόγια: Παιδί μου Αντιγόνη, βγες μπροστά στο σπίτι. Όχι για χορούς και τραγούδια ούτε για τις ασχολίες των παρθένων. Η τύχη που καθορίζεται από τους θεούς, τώρα περνά στα χέρια σου. Όμως δυο ἄριστοι ἄνδρες και δικά σου ἀδέλφια οδηγούνται προς το θάνατο και εσύ πρέπει να τους εμποδίσεις μαζί με τη μητέρα σου να μην αλληλοσκοτωθούν:

ὦ τέκνον ἔξελθ' Ἀντιγόνη δόμων πάρος·

[οὐκ ἐν χορείαις οὐδὲ παρθελεύμασι

νῦν σοι προχωρεῖ δαιμόνων κατάστασις,
ἀλλ' ἄνδρ' ἀρίστω καὶ κασιγνήτῳ σέθεν
εἰς θάνατον ἐκνεύοντε κωλύσαι σε δεῖ
ζῦν μητρὶ τῇ σῇ μὴ πρὸς ἀλλήλοιν θανεῖν] (1264-9).

Οἱ στίχοι 1265-9 οβελίζονται ἀπὸ τον Diggle καὶ τον Fraenkel. Ο Mastronarde διαφωνεῖ με τον οβελισμό των στίχων¹⁶² καὶ παρατηρεῖ ὅτι ἡ ἀναφορὰ τῆς *χορείας* στο συγκεκριμένο χωρίο ἐπιτελεῖ διπλὴ λειτουργία¹⁶³. Ἀφενὸς προκαλεῖ τον κόσμον των ἀπομονωμένων παρθένων, των οποίων ἡ δημόσια ἐμφάνιση εἶναι κανονικά περιορισμένη σε ορισμένες ἱεροτελεστίες εορτῶν που περιλαμβάνουν χορούς παρθένων, προετοιμάζοντας τὴν ἀνατροπὴ του μοτίβου τῆς περιορισμένης παρθένου στὴν ἐξοδο (1485-91) καὶ ἀφετέρου παίζει με τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στο χορό, τὴ χαρὰ καὶ τὴν εἰρηνικὴ μουσικὴ ἀπέναντι στὴ δυσαρμονία του πολέμου, ἡ οποία ἀναπτύχθηκε στὴν πάροδο καὶ στο δεῦτερο στάσιμον.

Ο ἐπινίκιος χορός

Ἡ σύνθεση καὶ ἡ παράσταση ἐνὸς χορικοῦ ἄσματος στὴν προκλασικὴ ἐποχὴ γινόταν μονάχα ὅταν προέκυπτε ἡ ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα κοινωνικό, κατὰ κανόνα θρησκευτικό περιστατικό. Σιγά - σιγά ὅμως ὁ λατρευτικὸς ὕμνος ἐξελίχθηκε καὶ ἄρχισε νὰ ἐκτελεῖται ὡς *Ἐγκώμιον* καὶ γιὰ ἐπιφανεῖς ἀνθρώπους που βρίσκονταν ἀκόμη στὴ ζωὴ¹⁶⁴. Ἐνας κλάδος του *Ἐγκωμίου* εἶναι καὶ ὁ *Ἐπίνικος*, ὁ οποίος χαρακτηρίζεται ἀπὸ

¹⁶² Βλ. τὴ σχετικὴ ἐπιχειρηματολογία, σχόλ. στ. 1265-9.

¹⁶³ Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 1265.

¹⁶⁴ Ἡ Ἀθανασάκη (2005, 42-3) παρατηρεῖ ὅτι: ἀν διακρίνομε τὶς χορικές συνθέσεις με βάση τον ἀποδέκτη τους προκύπτουν δύο μεγάλες κατηγορίες: λατρευτικὲς χορικές παραστάσεις με ἀποδέκτες τους θεοὺς καὶ παραστάσεις πρὸς τιμὴν ἐπιφανῶν θνητῶν. Παρὰ τὴ γενίκευση που ἐπιβάλλει μιὰ τόσο

σοβαρότητα και ιεροπρέπεια, λόγω της καταγωγής του¹⁶⁵. Ο όρος *επινίκιον* χρησιμοποιείται ήδη από τον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη, προκειμένου να περιγράψει ένα άσμα που εγκωμιάζει τη νίκη θνητών σε αθλητικούς ή μουσικούς αγώνες, παρόλο που δεν ήταν ο μόνος όρος που χρησιμοποιείτο¹⁶⁶. Το επινίκιο άσμα αποτελείται συνήθως από ένα σύνολο επωδικών τριάδων (στροφή, αντιστροφή, επωδός) και περιλαμβάνει αναφορά στη νίκη του αθλητή, ένα μύθο, ο οποίος αποτελεί το κυριότερο μέρος του *επινίκου* και συνδέει τη νίκη με το ηρωικό παρελθόν της οικογένειας του, έναν επίλογο – εγκώμιο προς τον νικητή και το γνωμολογικό στοιχείο που περιλαμβάνει ευχές ή παραινέσεις. Το επινίκιο άσμα παριστανόταν από έναν Χορό, συνήθως στην πόλη του νικητή και είχε δημόσιο χαρακτήρα¹⁶⁷. Στην τραγωδία μπορεί να εντοπίσει κανείς αρκετά παραδείγματα αθλητικής εικονοποιίας, καθώς οι αγώνες αποτελούσαν γεγονός με ιδιαίτερη προσωπική και πολιτική σημασία¹⁶⁸.

Στο έργο του Ευριπίδη υπάρχουν ορισμένες εξαιρετικά ενδιαφέρουσες αναφορές στην παράσταση επινίκιου χορού¹⁶⁹. Το γεγονός ότι το δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή* (637-700), που εξετάστηκε στην αρχή του κεφαλαίου, περιέχει επινίκιο λεξιλόγιο αναγνωρίστηκε από τον Parry, ο οποίος υποστήριξε τη θεματική σύνδεση του με το έργο, αρκεί να την προσεγγίσει κανείς μέσα από τις συμβάσεις και τη γλώσσα της εγκωμιαστικής ποίησης, καθώς αποτελεί μέρος του εγκωμίου του ήρωα που διατρέχει

ευρεία διάκριση, καθώς παραμερίζει τις διαφορετικές συνθήκες εκτέλεσης, είναι χρήσιμη για την ανάδειξη των παραστατικών ιδιαιτεροτήτων των επιμέρους χορικών ειδών. Ενώ τα λατρευτικά άσματα έχουν ένα καθολικό και διαχρονικό χαρακτήρα, εκείνα που συντίθενται προς τιμήν των θνητών έχουν έναν πιο παροδικό χαρακτήρα.

¹⁶⁵ Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Heath – Lefkowitz 1991, 173-92 Carey 1989, 545-65, Λεκατσάς χ. χ. 31.

¹⁶⁶ Πίνδ. *Νεμ.* 4.78, *Βάκχ.* 2.13. Βλ. σχετικά Swift 2010, 104-5 και σημ. 1.

¹⁶⁷ Swift 2010, 105.

¹⁶⁸ Η Swift 2010, 119-172 εξετάζει τα χωρία της τραγωδίας, τα οποία αποτελούν επινίκια άσματα ή απηγούν επιδράσεις από την επινίκια εικονοποιία.

¹⁶⁹ Η Αθανασάκη (2005, 44) παρατηρεί ότι οι αντιδράσεις του κοινού ήταν ιδιαίτερα σημαντικές τόσο για τους τραγικούς όσο και για τους χορικούς ποιητές. Η ταυτότητα και η σύστασή του, καθώς και οι όροι του συναγωνισμού επέβαλλαν διαφορετικά κριτήρια στις θεματικές επιλογές, οι οποίες γίνονταν με σκοπό τη διαχρονικότητα και την πανελλήνια υποδοχή, λαμβάνονταν όμως υπόψη από τους τραγικούς ποιητές και οι ιδιαιτερότητες του αθηναϊκού κοινού, καθώς ο επώνυμος άρχοντας αποφάσιζε ποιι ποιητές θα συμμετείχαν στους δραματικούς αγώνες και κληρωτοί Αθηναίοι κριτές επέλεγαν το νικητή. Για το θέμα αυτό βλ.: Wilson 2003, 50-103.

ολόκληρο το δράμα.¹⁷⁰ Η Swift¹⁷¹ παρατηρεί ότι η επινίκια εικονοποιία εντοπίζεται σε όλο το έργο και δεν περιορίζεται σε μια χορική ωδή, καθώς ο Ηρακλής αποτελεί έναν ήρωα που παραπέμπει τόσο σε αθλητή νικητή όσο και σε τραγικό ήρωα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εξετάζει αναλυτικά τα χωρία 119-23, 348-58, 637-700, 763-814, εντοπίζοντας σε αυτά λεξιλόγιο και μοτίβα της εγκωμιαστικής ποίησης.

Επινίκιος είναι και ο χορός στην τραγωδία *Ηλέκτρα*, που εκτελείται από τις γυναίκες του Άργους, οι οποίες χορεύουν και τραγουδούν χαρούμενες για την ευχάριστη είδηση του φόνου του Αίγισθου και καλούν την Ηλέκτρα να συμμετάσχει και η ίδια. Την καλούν να σύρει το χορό χαρούμενη σαν ελάφι με ανάλαφρο ουράνιο αναπήδημα, γιατί νίκησε ο αδελφός της, παίρνοντας στεφάνι πιο ακριβό από εκείνα που κερδίζουν οι αθλητές, πλάι στα νερά του Αλφειού και την προτρέπουν να συνοδεύσει το ένδοξο νικητήριο τραγούδι στο χορό τους¹⁷².

Χο: θεὸς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον

πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ

νικᾶ στεφανοφόρα κρείσσω τοῖς παρ' Ἀλφειοῦ

ρέέθροισι τελέσσας

κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ὑπάειδε

καλλίνικον ᾠδὴν ἐμῶ χορῶ (859-65)

¹⁷⁰ Parry 1965.

¹⁷¹ Swift 2010, 121-33.

¹⁷² Το χωρίο αυτό εξετάζεται διεξοδικά παρακάτω, στο Β' κεφάλαιο.

Οι στίχοι είναι *δακτυλεπίτριτοι*¹⁷³, οι οποίοι χρησιμοποιούνται στο επινίκιο άσμα. Ο φόνος του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζεται στο δράμα με τη χρήση αθλητικού λεξιλογίου¹⁷⁴. Η πράξη αυτή καλείται νίκη (590-1: *θεός αὖ θεός ἀμετέραν τις ἄγει / νίκαν, ᾧ φίλα*, 675: *νίκην δὸς ἡμῖν*), *στέφανος* (614: *ἦκω 'πι τόνδε στέφανον*), *ἀγών* (751: *πῶς ἀγῶνος ἦκομεν;*), και *ἀγώνισμα* (987: *πικρὸν δὲ οὐχ ἦδὺν τὰγώνισμά μοι*). Η λέξη *χορός* προσλαμβάνει την ευρύτερη σημασία της *χορείας*, όπως υπαγορεύουν τα συμφραζόμενα: *ἐπάειδε / καλλίνικον ᾠδάν*. Στο τέλος της αντιστροφής μάλιστα καλείται η φλογέρα να συνοδεύσει τις εκστατικές φωνές του χορού: *ἀλλ' ἴτω ζύναυλος βοὰ χαρᾶ* (879). Ο χορός σχετίζεται με μυθικά τελετουργικά γεγονότα, τα οποία αποτελούν μέρη της δράσης: μια γιορτή των Αργείων και η γιορτή για τη νίκη του Ορέστη¹⁷⁵. Πρόκειται για έναν υποχρηματικό και εύθυμο χορό που εκφράζει την εκστατική χαρά με πιο ζωηρές από τις μεγαλοπρεπείς κινήσεις που χαρακτηρίζουν συνήθως το χορό της τραγωδίας¹⁷⁶.

Ο χορός είναι περισσότερο επινίκιος, παρά διονυσιακός¹⁷⁷. Δίδεται έμφαση στο τραγούδι της νίκης, στα στεφάνια και στο χορό προς τιμήν του Ορέστη, τον οποίο υποδέχονται όπως το νικητή των αγώνων με το τραγούδι και το χορό του *κόμου*. Η Ηλέκτρα δεν αποδέχεται την πρόσκληση συμμετοχής¹⁷⁸, όμως θα προσφέρει το στεφάνι της νίκης στον αδελφό της (866-72). Ο Χορός των γυναικών δίνει ένα τελετουργικό

¹⁷³ *Επίτριτος πούς* είναι η μετρική ενότητα που αποτελείται από ένα σπονδείο (– –) και έναν ιαμβικό ή τροχαϊκό πόδα (– υ, – υ). Πρόκειται δηλαδή για μια μετρική ενότητα που αποτελείται από τρεις μακρές και μια βραχεία συλλαβή. Λυπουρλής 1975, 110.

¹⁷⁴ Swift 2010, 157.

¹⁷⁵ Henrichs 1995, 86.

¹⁷⁶ Denniston 1979, σχόλ. στ. 862-3.

¹⁷⁷ Ο Denniston (1979,155), σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χωρίο, αναφέρει ότι ο νικητής, όταν επέστρεφε από τους αγώνες, συνοδευόταν από χορούς και τραγούδι (*καλλίνικος ᾠδή*). Τέτοιες σκηνές ήταν ιδιαίτερα οικείες και η νίκη του Ορέστη μπορεί να παραλληλιστεί με μια αθλητική νίκη. Για το χωρίο αυτό βλ. επίσης Zeitlin 1970, 656-7 και Lawler 1956, 64.

¹⁷⁸ Σχετικά με αυτήν την άρνηση, η Zeitlin (1970, 649) αναφέρει ότι σε μας σήμερα μπορεί να φαντάζει ανεξήγητη, υπερβολική ή μη αληθοφανής. Όμως η εξαίρεσή της από τη δημόσια γιορτή ταιριάζει με το ατομικό της πένθος και το αίσθημα της αποξένωσής της από την κοινωνία των ανθρώπων.

περιεχόμενο στη στέψη του νικητή¹⁷⁹. Στην αντιστροφή που ακολουθεί, καλούν την Ηλέκτρα να τοποθετήσει στο κεφάλι του Ορέστη το στεφάνι της δόξας. Χρησιμοποιώντας τον όρο *χόρευμα*, δηλώνουν ότι δε θα σταματήσουν να χορεύουν, εκφράζοντας έτσι το μεγάλο τους ενθουσιασμό: *σὺ μὲν νῦν ἀγάλματ' ἄειρε κρατί· τὸ δ' ἀμέτερον / χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον* (873-5).

Επινίκιο χαρακτήρα έχει και το τέταρτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδες*¹⁸⁰. Στα δύο πρώτα στροφικά του ζεύγη πανηγυρίζεται η νίκη του Ιόλαου, που έχει προηγηθεί, με συγκρατημένο τρόπο. Ο Χορός εκφράζει στον πρώτο στίχο την προτεραιότητα και την άμεση προτίμησή του που δεν είναι τίποτε άλλο από το χορό, που συνοδεύεται από το γλυκό ήχο της φλογέρας και τις άλλες απολαύσεις της ζωής, το φαγοπότι και τον έρωτα:

ἔμοι χορὸς μὲν ἠδύς, εἰ λίγεια λω-

τοῦ χάρις + ἐνὶ δαΐ + ·

εἶη δ' εὐχαρις Ἀφροδί-

τα... (892-5).

Αν και δεν υπάρχουν στο συγκεκριμένο χωρίο συμφραζόμενα που να δείχνουν ότι ο χορός συνοδεύεται και από τραγούδι, η αναφορά στη μουσική (*λωτοῦ χάρις*) και στο συμπόσιο παραπέμπει σε μια ευρύτερη σημασία του ουσιαστικού.

¹⁷⁹ Henrichs 1995, 87.

¹⁸⁰ Διεξοδικότερη διερεύνηση του χωρίου γίνεται παρακάτω, στο Β' κεφάλαιο.

Επίθετα ομόρριζα προς το *χορεύειν*

Το ρήμα *χορεύειν* απαντά και σύνθετο ως ορχηστικός όρος. Το *ἀναχορεύειν*, αποτελεί έναν προσφιλή όρο στο έργο του Ευριπίδη και χρησιμοποιείται αρκετά συχνά. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, σημαίνει αρχίζω το χορό¹⁸¹. Έχει γίνει ήδη λόγος για την επιλογή του στο το στίχο 1079 του *Ίωνα*, στην εξέταση της χρήσης του ρήματος *χορεύειν* για να εκφράσει το χορό των ουρανίων σωμάτων, προκειμένου να περιγραφεί η κίνηση του αιθέρα (*ἀνεχόρευσεν αἰθήρη*). Ο όρος *ἀναχορεύειν*, στο συγκεκριμένο χωρίο, αποκτά από τα συμφραζόμενα την έννοια: χορεύω από χαρά.

Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί και η Αντιγόνη στην τραγωδία *Φοίνισσαι*, σε ένα αμφισβητούμενο χωρίο¹⁸², για να εκφράσει το χορό προς τιμήν του Βάκχου, που κάποτε χόρευσε, πρωτοστατώντας σ' αυτόν¹⁸³ και μάλιστα χωρίς να λάβει την εύνοια που προσδοκούσε από τον θεό, για τη λατρευτική τιμή που του προσέφερε (*χάριν ἀχάριτον*).

Καδμείαν ᾧ νεβρίδα

στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας

θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσα

χάριν ἀχάριτον ἐς θεοῦς διδοῦσα; (1754-7)

Το ρήμα παίρνει ως αντικείμενο το *Σεμέλας θίασον*. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά στη βακχική αμφίεση και στη Σεμέλη, τη μητέρα του Διονύσου, καθώς ήταν

¹⁸¹ Mastronarde 1994, 642.

¹⁸² Ο Diggle οβελίζει τους στίχους 1582-1766. Για τη συζήτηση σχετικά με την αυθεντικότητα της σκηνής της εξόδου βλ. Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 1582-1709.

¹⁸³ Ο Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 1756. Παρατηρεί ότι το ρήμα *ἀναχορεύειν* στο χωρίο αυτό σημαίνει στήνω το χορό, ως *αγησίχορος*.

φυσικό για ένα θίασο που τιμά τον Διόνυσο να την συμπεριλαμβάνει στις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του¹⁸⁴.

Το αιτιακής σημασίας *ἀναχορεύειν*, με τη έννοια: με κάνει κάποιος να χορεύω ιερό οργιαστικό χορό, στην τραγωδία *Ορέστης*, λειτουργεί μεταφορικά, για να παρουσιάσει το μανιασμένο χορό των Ερινύων, στον οποίο θα τον έριχνε να χορεύει παγιδευμένος παρά τη θέλησή του¹⁸⁵ η οργή του σκοτωμένου πατέρα του, αν σιωπούσε, επαινώντας την πράξη της μητέρας του: *εἰ δὲ δὴ τὰ μητέρος / σιγῶν ἐπήνουν τί μ' ἂν ἔδρασ' ὁ κατθανῶν; / οὐκ ἂν με μισῶν ἀνεχορευ' Ἐρινύσιν;* (580-2). Είναι προσφιλές στον Ευριπίδη η σύνδεση του θέματος της τρέλας με τον οργιαστικό χορό. Στο συγκεκριμένο χωρίο δίδεται η περιγραφή της μεταφοράς της τρέλας στον άνθρωπο με μεταφορική χρήση της γλώσσας, καθώς λειτουργεί κατ' αναλογία με έναν οργιαστικό χορό που μεταφέρει τη μανία στο άτομο - αντικείμενο (με), το οποίο προηγείται του ρήματος, δίδοντας έμφαση στο *πάσχον* πρόσωπο¹⁸⁶. Με τον τρόπο αυτό αισθητοποιείται η εκδήλωση της μανίας πολύ παραστατικά, επιτυγχάνοντας παράλληλα δραματικό αποτέλεσμα.

Ο όρος *ἀναχορεύειν*, με σύστοιχο αντικείμενο αυτή τη φορά, απαντά και στην τραγωδία *Βάκχες*, όπου παρουσιάζονται όλοι οι ξένοι να αρχίζουν να χορεύουν τους οργιαστικούς χορούς: *πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ὄργια* (482). Η λέξη *ὄργια* (ιερός χορός) έχει τη θέση του σύστοιχου αντικειμένου¹⁸⁷ και συμπληρώνει την έννοια του

¹⁸⁴ Mastronarde 1994 σχόλ. στ. 1755, και Χουρμουζιάδης 2000, 157.

¹⁸⁵ West 1990, σχόλ. στ. 582.

¹⁸⁶ Ανάλογη χρήση με εμφατική πρόταξη του αντικειμένου στο οποίο μεταδίδεται η τρέλα απαντά στον *Ηρακλή*: *τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω και καταλήσω φόβῳ* (871), χωρίο για το οποίο έχει γίνει λόγος παραπάνω. Στην ίδια τραγωδία επίσης ο φόνος των παιδιών του Ηρακλή παρουσιάζεται μεταφορικά με εικόνες και λεξιλόγιο που παραπέμπουν σε βακχικό χορό (875-98). Για το χωρίο αυτό γίνεται αναλυτικότερα λόγος παρακάτω, στο Β' κεφάλαιο.

¹⁸⁷ Dodds 1960, σχόλ. στ. 482.

ρήματος, το οποίο έχει στο συγκεκριμένο χωρίο τη σημασία: αρχίζω να χορεύω λατρευτικό-οργιαστικό χορό.

Ο όρος *ἀναχορεύειν* χρησιμοποιείται και στο τρίτο στάσιμο του *Ηρακλή*, όπου ο ήρωας παρουσιάζεται να μεσολαβεί ανάμεσα στο θεό και τον άνθρωπο. Τα δύο στροφικά ζεύγη είναι διαρθρωμένα έτσι, ώστε η κάθε στροφή να παρακινεί σε μια έκφραση χαράς, ενώ η αντιστροφή της να διακηρύττει τη δίκαιη εξουσία των θεών. Αυτό το χαρούμενο κλίμα δημιουργείται με τη *χορεία*, και το *ἀναχορεύειν* επιλέγεται, να εκφράσει την έναρξή της, για την οποία προτρέπουν και προφανώς αρχίζουν αμέσως να παριστάνουν τα μέλη του Χορού. Το ρήμα βρίσκεται σε προστακτική έγκλιση και καλούνται οι λιθόστρωτοι δρόμοι να χορέψουν: «Φόρεσε στέφανα, Ισμηνέ, στιλπνοί δρόμοι της επτάπυλης πόλης, αρχίστε το χορό». Με την προσωποποίηση αυτή εκφράζεται με ποιητικό τρόπο ότι πρέπει οι δρόμοι να γεμίσουν με χορευτές¹⁸⁸:

*Ἴσμήν' ὦ στεφαναφόρει,
ξεστὰι θ' ἑπταπύλου πόλεως
ἀναχορεύσατ' ἀγυιαί (781-3).*

Επίσης, στο πέμπτο στάσιμο των *Βακχών* (1153-67), ο Χορός αναφέρεται εμφaticά στη *χορεία* του, θριαμβολογώντας για τη συμφορά του Πενθέα που τη βλέπει σαν ύμνο νικητήριο των Θηβαίων Βακχών, χρησιμοποιώντας ως κατάλληλο ρυθμό *δοχμίους* και *ιάμβους*¹⁸⁹. Προτρέπει για πανηγυρικό χορό προς τιμήν του Βάκχου και

¹⁸⁸ Segal 1997, 224.

¹⁸⁹ Ο Αριστοτέλης αναφερόμενος στο *ιαμβικό τρίμετρο* παρατηρεί ότι: *μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημείον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* (1449a). Ο *δόχμιος* στίχος είναι μετρικός σχηματισμός που απαντά μόνο στην αττική δραματική ποίηση, ο οποίος είναι κατάλληλος για την έκφραση έντονων συγκινήσεων, κυρίως υπερβολικής ταραχής, απελπισίας ή ενθουσιασμού, εκφράζοντας με την έντασή του τη λύπη, το φόβο ή τη μεγάλη χαρά. Η

καλεί να φωνάξουν δυνατά για τη συμφορά που έπεσε στον Πενθέα, το γιο του δράκοντα.

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,

ἀναβοάσωμεν ζυμφοράν

τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα (1153-5).

Ο χορός συνδυάζεται με το τραγούδι. Η χαρά όμως των φανατικών γυναικών για το θρίαμβο του θεού μεταβάλλεται σε φρίκη και αποτροπιασμό στη θέα της τραγικής Αγαύης, την οποία φαίνεται αργότερα να συμπονούν¹⁹⁰. Η επιλογή του ρήματος *ἀναχορεύειν*, το οποίο στο συγκεκριμένο χωρίο σημαίνει πανηγυρίζω στα πλαίσια του χορού¹⁹¹, δε φαίνεται να είναι τυχαία. Ο οίκτος για την ανθρώπινη δυστυχία είναι το συναίσθημα, που εκφράζεται κατ' αναλογία με το ρήμα *ἀναβοάσωμεν*, το οποίο έχει ίδιο το πρώτο συνθετικό με το *ἀναχορεύσωμεν*, ίδιο αριθμό συλλαβών και τοποθετείται ανάλογα στην αρχή του στίχου. Τα ρήματα αυτά είναι αντίστοιχα ως προς τη σημασία, τη σύνταξη και το ρυθμό¹⁹². Οι Βάκχες προτρέπουν η μια την άλλη να αρχίσουν το χορό προς τιμήν του Διόνυσου, κραυγάζοντας παράλληλα για τη συμφορά που έπεσε στον Πενθέα, το γιο του δράκοντα.

Το ρήμα *ἐκχορεύειν*, που έχει την έννοια διώχνω από τον χορό, χρησιμοποιείται στην πάροδο της *Ελένης*. Η Ελένη συγκρίνει τον εαυτό της με την Καλλιστώ και την

βασική του μορφή είναι (x - - x -) και παρουσιάζει πολλές παραλλαγές εξαιτίας των δυο αλόγων στοιχείων και της συχνής ανάλυσης μιας μακράς συλλαβής σε δύο βραχείες. Λυπουρλής 1975, 89-91 και Mastronarde 2006, 166. Για τους *δοχμίους* στο ελληνικό δράμα βλ. Conomis 1964, 23-50.

¹⁹⁰ Segal 1981, 273.

¹⁹¹ Το *LSJ*⁹ λ. *ἀναχορεύειν*, δίνει για τον όρο στο συγκεκριμένο χωρίο την έννοια: *πανηγυρίζω ἐν τῷ χορῷ*.

¹⁹² Dodds 1960, σχόλ. στ. 1153-5.

κόρη του Μέροπα, την Τιτανίδα¹⁹³ και τονίζει ιδιαίτερα την αποτομπή της από τον κύκλο της ομάδας του χορού της Άρτεμης, επειδή η θεά την ζήλεψε για την ομορφιά της (*καλλοσύνας ἔνεκεν*). Η ομορφιά της Τιτανίδας δεν επέφερε καταστροφή στους άλλους σε αντίθεση με αυτήν της Ελένης που προκάλεσε την πτώση της Τροίας και τον αφανισμό πολλών Αχαιών.

ἄν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο

χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούραν

καλλοσύνας ἔνεκεν· (381-3).

Στο έργο του Ευριπίδη απαντά και το σύνθετο ρήμα *προχορεύειν*, το οποίο έχει την έννοια πρωτοστατώ στον χορό¹⁹⁴. Στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, το οποίο σχετίζεται άμεσα με τη δράση, καθώς ο Χορός θρηνεί τα δεινά του πολέμου, αντιπαραθέτει τις χαρούμενες γιορτές του Διόνυσου με το παράφωνο τραγούδι (*κῶμον ἀναυλότατον*) και το φονικό χορό, στον οποίο πρωτοστατεί ο Άρης (*προχορεύεις*), αντί να συμμετέχει στις χαρές της διονυσιακής λατρείας.

ὦ πολύμοχθος Ἄρης, τί ποθ' αἵματι

καὶ θανάτῳ κατέχη Βρομίου παράμουςος ἔορταῖς;

¹⁹³ Η Τιτανίδα ανήκει στην γενιά πριν από τους ολύμπιους θεούς. Allan 2008 σχόλ. στ. 382. Η Dale 1967, σχόλ. στ. 375-85 θεωρεί ότι δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ποια ήταν η Τιτανίς, η κόρη του Μέροπα. Βλ. επίσης Χατζηανέστης 1989, σχόλ. στ. 382. Κατά το μύθο που αναφέρεται εδώ, η Άρτεμη την έδωξε από τον κύκλο του Χορού της, επειδή την ζήλεψε για την ομορφιά της και την μεταμόρφωσε σε ελάφι (Χατζηανέστης 1989 σχόλ. στ. 382). Η Ελένη, προφανώς, την αναφέρει, επειδή ήταν ξακουστή για το κάλλος της.

¹⁹⁴ *LSJ*⁹ λ. *προχορεύειν*.

οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας
βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη
μοῦσαν, ἐν ᾗ Χάριτες χοροποιοί,
ἀλλὰ σὺν ὄπλοφόροις στρατὸν Ἀργείων +ἐπιπνεύσας
αἵματι Θήβας+
κῶμον ἀναυλότατον προχορεύεις (784-91).

Η μουσική και το τραγούδι που συνοδεύουν αυτόν το χορό χαρακτηρίζονται από δύο επίθετα φορτισμένα αρνητικά, σε σχέση με τη μουσική αρμονία: *παράμουσος* / *κῶμον ἀναυλότατον*¹⁹⁵. Η ιδέα ότι η βία και η συμφορά βρίσκονται πέρα από την αρμονία, την οποία αντιπροσωπεύει η μουσική, είναι προσφιλής στον Ευριπίδη¹⁹⁶, η οποία στο συγκεκριμένο χωρίο προβάλλεται μέσα από τη χρήση ενός θετικά φορτισμένου ουσιαστικού (*κῶμον*¹⁹⁷). Ο όρος *κῶμος* σημαίνει το χαρούμενο πανηγύρι με μουσική, χορό, διασκέδαση και γλέντι¹⁹⁸. Γινόταν σε ημέρες εορτών και τις περισσότερες φορές κατέληγε σε πομπώδη παρέλαση των ανθρώπων που διασκέδαζαν, οι οποίοι ήταν στεφανωμένοι και κρατούσαν λαμπάδες. Με το πέρασμα του χρόνου άρχισαν να γίνονται δημόσιοι *κῶμοι* προς τιμήν ορισμένων θεοτήτων, κυρίως του

¹⁹⁵ Η αντίθεση ανάμεσα στον Άρη και τη μουσική απαντά και στις *Ikétiδες* του Αισχύλου (681), τον οποίο ο μεγάλος τραγικός χαρακτηρίζει *ἄχορον, ἀκίθαριν, δακρυσόγονον*. Ανάλογα και στην *Ιλιάδα*: *οὐ μὲν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι* (Π. 508). Βλ. περαιτέρω Mastronarde (1994, 377), ο οποίος συγκέντρωσε και τα σχετικά χωρία.

¹⁹⁶ Ο Mastronarde (1994, 378) παραθέτει σχετικά τα εξής παραδείγματα: *κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυμπάνων* (HM 889-93), *ἄδει δὲ παρά κλαίουσι... ἄμουσα*, (Κύκλ. 425-6), *ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος / ἀπωδὸς* (Κύκλ. 489-90), *μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι / ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτοῦς* (Tr. 120-1).

¹⁹⁷ Βλ. σχετικά LSJ⁹ λ. *κῶμος*. Βλ. επίσης Heath 1988, 181-95, Heath – Lefkowitz 1991, 175-6.

¹⁹⁸ Ο Eckermann, 2010, 302-12, υποστηρίζει ότι η ετυμολογία της λέξης *κῶμος* υποδεικνύει ότι η λέξη σημαίνει γιορτή. Θεωρεί ότι η αρχική της ερμηνεία ως θορυβώδης πομπή ανθρώπων που τραγουδούν και πανηγυρίζουν μάλλον είναι εσφαλμένη.

Βάκχου (πρβλ. *Ελ.* 1465-70)¹⁹⁹. Μπορεί επίσης να σημαίνει τον εύθυμο όμιλο ανθρώπων, οι οποίοι σχηματίζουν μια πομπή και διέρχονται τους δρόμους (*Βάκχ.* 1165-7)²⁰⁰. Η χρήση του όρου αυτού, στο συγκεκριμένο χωρίο των *Φοινισσών*, σε συνδυασμό με ένα επίθετο που εκφράζει την έλλειψη του αυλού που συνοδεύει τη χαρούμενη διονυσιακή *χορεία*, σε υπερθετικό βαθμό μάλιστα (*ἀναυλότατον*), λειτουργεί ειρωνικά. Η αντίθεση εκφράζεται μέσα από ένα *priamel*²⁰¹. Ο Άρης δε συμμετέχει στις γιορτές του Διόνυσου, δε στεφανώνει τα μαλλιά του ως νέος και καλός χορευτής, ούτε λαμβάνει μέρος στο χορό και στο τραγούδι. Αντιθέτως, ξεσήκωσε το στρατό των Αργείων για έναν αμουςότατο χορό. Έτσι τονίζεται περισσότερο η δραματικότητα της υπάρχουσας κατάστασης και δίδεται έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στις χαρές της ειρήνης και τα δεινά του πολέμου. Το γεγονός ότι η φαντασία του Ευριπίδη συνδέει την ευτυχία και την ειρήνη με τη *βακχική χορεία*, αντιδιαστέλλοντάς την μάλιστα με τον πόλεμο και τη δυστυχία, αποτελεί ένδειξη της σπουδαιότητας και της δύναμης του χορού για τους αρχαίους Έλληνες γενικότερα, αλλά και για τον ίδιο τον Ευριπίδη πιο συγκεκριμένα²⁰².

¹⁹⁹ ἢ που κόρας ἄν ποταμοῦ / παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἢ πρὸ ναοῦ / Παλλάδος ἄν λάβοις / χρόνῳ
ξυνελθοῦσα χοροῖς / ἢ κόμοις Ὑακίν / θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν .

²⁰⁰ ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην / Πενθέως Ἀγαῶν μητέρ' ἐν διαστρόφοις / ὄσσοις, δέχεσθαι ἐς
κῶμον εὐίου θεοῦ. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στους πρώτους στίχους της τραγωδίας *Ιππόλυτος*
ο χαρακτηρισμός από την ίδια την Αφροδίτη του ύμνου που απευθύνουν ακόλουθοι του Ιππόλυτου προς
την Άρτεμη ως κόμου: πολὺς δ' ἄμ' αὐτῶ προσπόλων ὀπισθόπους / κῶμος λέλακεν, Ἄρτεμιν τιμῶν θεῶν
/ ὕμνοισιν (54-6). Για το χωρίο αυτό βλ. Calame 2004, 428-9. Για την επίγνωση του Χορού αναφορικά
με την τελετουργική του δράση, η οποία γίνεται αντιληπτή εντός και εκτός του δραματικού κόσμου, με
ἐπίκεντρο στις *Ἰκέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη, τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου και τις *Βάκχες* του
Ευριπίδη βλ. Καβουλάκη 2011, 351-76.

²⁰¹ Το θέμα του *priamel* είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο. Ο Bundy (1986, 4-5) το ορίζει ως λογοτεχνικό
τέχνασμα, με το οποίο ο δημιουργός, εστιάζοντας επιλεκτικά σε ορισμένα στοιχεία, χρησιμοποιεί έναν ή
περισσότερους όρους που αναδεικνύουν το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του, στο οποίο δίδεται
έμφαση.

²⁰² Fitton, 1973, 257.

Ομόρριζα Επίθετα

Η αναφορά στο χορό εκφράζεται και με τη χρήση ορισμένων σύνθετων επιθέτων, τα οποία έχουν ως πρώτο ή δεύτερο συνθετικό τη λέξη *χορός*. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του επιθέτου *καλλίχορος*, το οποίο είναι ιδιαίτερα αγαπητό στον Ευριπίδη και έχει την έννοια αυτού που ανήκει ή αρμόζει σε ωραίους χορούς. Στην προκλασική ποίηση το *καλλίχορος* χρησιμοποιείται ως επίθετο των μεγάλων πόλεων, όμως στον Ευριπίδη έχει μια πιο διευρυμένη χρήση²⁰³, όπως διαφαίνεται από τα χωρία που θα εξεταστούν αμέσως παρακάτω. Το επίθετο *καλλίχορος* είναι επικός τύπος του *καλλίχωρος* και σημαίνει αυτόν που έχει ωραίους τόπους²⁰⁴. Όπως παρατηρεί η Harder²⁰⁵, μερικές φορές ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί το *καλλίχορος* με αυτήν την παραδοσιακή του έννοια, αλλά σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποιεί το επίθετο με διαφορετική σημασία, δηλαδή αυτόν που αρμόζει σε ωραίους χορούς (*HM* 687, *Φοίν.* 786). Άρα ο τύπος *καλλίχορος* αντιστοιχεί σε δυο διαφορετικές σημασίες με βάση το δεύτερο συνθετικό του *χορ-* ή *χωρ-*, τα οποία είναι ομόηχα, οπότε ηχητικά παραπέμπει πέρα από τους όμορφους τόπους και στους ωραίους χορούς.

Το ομηρικό αυτό επίθετο απαντά στο πρώτο στάσιμο των *Ηρακλειδών* (352-80), ένα πρώιμο έργο του Ευριπίδη, για να προσδιορίσει την πόλη της Αθήνας. Βασικό θέμα του συγκεκριμένου χορικού αποτελεί η σταθερή πίστη στο δίκαιο, με την οποία η φιλειρηνική πόλη θα αντιμετωπίσει την επίθεση των Αργείων. Η ευνοημένη από τις Χάριτες, Αθήνα (379-80: *τὰν εὖ χαρίτων ἔχου / σαν πόλιν*) προβάλλει πλημμυρισμένη στο φως και προσδιορίζεται από το επίθετο *καλλίχορος*, το οποίο εκφράζει με τον

²⁰³ Βλ. σχετικά: Mastronarde 1994, 378.

²⁰⁴ Ανάλογα απαντά ο επικός τύπος *ευρύχορος* αντί του *ευρύχωρος*.

²⁰⁵ Harder 1985, 107-8.

καλύτερο τρόπο την αντίθεση ανάμεσα στην ευσεβή Αθήνα και την ασεβή στάση των Αργείων και του βασιλιά Ευρυσθέα²⁰⁶.

ζείν <ἀπ'> Ἀργόθεν ἔλθών,
μεγαληγορίαῖσι δ' ἐμὰς φρένας οὐ φοβήσεις.
μήπω ταῖς μεγάλαισιν οὐ-
τω καὶ καλλιχόροις Ἀθά-
ναις εἶη. (355-9).

Ἡ μνεία τῆς καλλιχόρης πόλης παραπέμπει σε παγιωμένη και φημισμένη χορική παράδοση²⁰⁷. Παρά το γεγονός ότι ἡ σύνδεση τοῦ ἐπιθέτου μάλλον ἐντάσσεται στο πλαίσιο μίας ποιητικῆς παράδοσης, ὁ Henrichs παρατηρεῖ ὅτι ἡ λειτουργία τοῦ ἐπιθέτου στο χωρίο αὐτό, στήν πρώτη στροφή, τοῦ πρώτου στασίμου δὲν εἶναι τυχαία οὔτε ἀπλῶς διακοσμητική. Ὁ ὅρος παραπέμπει στον ετήσιο διαγωνισμό τῶν τραγικῶν χορῶν, γιὰ τοὺς ὁποίους εἶναι φημισμένη ἡ Αθήνα, στο πλαίσιο τοῦ ὁποῦ παριστάνεται και ἡ συγκεκριμένη *χορεία* τῆς ορχήστρας που αὐτή τὴ στιγμή ἀπολαμβάνουν οἱ θεατές²⁰⁸.

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει και ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν *Κρεσφόντη* (*TrGF* 453), μίᾶ τραγωδία ὅπου, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Page, προβάλλεται μίᾶ αἴσθηση κόπωσης και παραίτησης²⁰⁹. Ὁ Χορός, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖται ἀπὸ Μεσσήνιους γέροντες, σὲ αὐτό τὸ κλίμα ἐξυμνεῖ και ἐκφράζει τὴ νοσταλγία τοῦ γιὰ τὴν εἰρήνη²¹⁰. Ἐκφράζει τὸ φόβο τοῦ μήπως τὰ γηρατεῖᾶ προλάβουν και τὸν καταβάλουν με βᾶσανα, πρὶν δεῖ τὴν εἰρήνη,

²⁰⁶ Henrichs 1996, 51.

²⁰⁷ Τὴν παρατήρηση αὐτή κάνει ἡ Αθανασάκη (2009, 116-22), ἐξετάζοντας ἓνα χωρίο ἀπὸ τὸ *δωδέκατο Πυθιόνικο* τοῦ Πινδάρου, ὅπου ἀναφέρεται ὡς καλλιχόρη ἡ πόλη τῶν Χαρίτων, ὁ Ὀρχομενός.

²⁰⁸ Henrichs 1996, 50-1.

²⁰⁹ Page 1990, 17.

²¹⁰ Ἡ προβολὴ αὐτῆς τῆς εἰρήνης εἶναι ἓνα μοτίβο που ἀπαντᾶ και ἀλλοῦ στον Εὐριπίδη: *Ηρακλ.* 371-2, *Ἰκέτ.* 486 κ.ε., *Ὀρ.* 1682-3. Βλ. Musso 1974, 37.

με τα τραγούδια, τους όμορφους χορούς και τα χαρούμενα πανηγύρια που αγαπούν τα στεφάνια:

δέδοικα δὲ μὴ πρὶν πόνοις

ὑπερβάλη με γῆρας,

πρὶν σὰν προσιδεῖν χαρίεσσαν ὥραν

καὶ καλλιχόρους ἀοιδὰς

φιλοστεφάνους τε κώμους.

Η προχωρημένη ηλικία και η αδυναμία των γερόντων έρχεται σε αντίθεση με τα νιάτα (γῆρας - ὥραν) των οποίων η ακμή και η ευτυχία εκφράζεται με το χορό, το τραγούδι, τις γιορτές και τα στεφάνια της νίκης.

Ανάλογα, στο απόσπασμα από το δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, το οποίο εξετάστηκε παραπάνω, καθώς ο Χορός θρηνεί τα δεινά του πολέμου που έρχονται σε αντίθεση με τις χαρούμενες γιορτές του Διόνυσου²¹¹, παρατηρεί για τον Άρη ότι: *οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας / βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μελπη / μοῦσαν...* (786-8). Το επίθετο *καλλιχόρος* προσδιορίζει το ουσιαστικό *στεφάνοισι*, του οποίου εκφράζει την ποιότητα. Πρόκειται δηλαδή για το στεφάνι που κοσμεί τα μαλλιά των νεαρών χορευτών που επιδίδονται σε όμορφους χορούς, εικόνα αρκετά οικεία στο κοινό του δράματος. Μάλιστα σε συνδυασμό με το *βόστρυχον ἀμπετάσας* τονίζεται το αίσθημα της ελευθερίας, παραπέμποντας παράλληλα στα λυτά

²¹¹ Το συγκεκριμένο απόσπασμα του *Κρεσφόντη* και το συγκεκριμένο χωρίο συσχετίζει ο Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 786.

μαλλιά της βακχικής λατρείας²¹². Όλη αυτή η ευτυχία διακόπτεται βίαια από το χορό του Άρη (*κῶμον ἀναυλότατον*), τον πόλεμο.

Ανάλογα χρησιμοποιείται το ίδιο επίθετο στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*. Ο Χορός των γερόντων αναφέρεται στην παράσταση του παιάνα²¹³ και στο χορό των παρθένων της Δήλου για τον Φοῖβο και συγκρινόμενος με αυτές, εκφράζει την πρόθεση να τραγουδήσει παιάνες και να χορέψει αντίστοιχα και ο ίδιος για τον ελευθερωτή Ηρακλή. Το επίθετο *καλλίχορος* προσδίδει την ποιότητα του χορού των Δηλιάδων παρθένων, αντανάκλαση του οποίου αποτελεί και η άμεσα παριστανόμενη όμορφη *χορεία* των γερόντων²¹⁴. Η έννοια του επιθέτου επιτείνεται και στους στίχους που ακολουθούν, με μια καταπληκτική παρομοίωση: οι γέροντες παραβάλλουν τον εαυτό τους με κύκνο, προφανώς, επειδή λίγο πριν το τέλος της ζωής τους, θα τραγουδήσουν το *καλλίχορον* κύκνειο άσμα τους. Τα κορίτσια της Δήλου τραγουδούν τον παιάνα για το λαμπρό παιδί της Λητούς, μπροστά στις πύλες του ναού, χορεύοντας ολόγυρα όμορφο χορό. Ο γέροντας τραγουδιστής, σαν κύκνος, θα τραγουδήσει παιάνες που προέρχονται από στόμα, με ασπρισμένα γένια: *παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν> ὕμνουσ' ἀμφὶ πύλας / τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον / εἰλίσσουσαι καλλίχοροι / παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὡς γέρων ἀοιδὸς / πολιᾶν ἐκ γενύων / κελαδήσω*· (687-94).

Στην τραγωδία *Ελένη* το ίδιο επίθετο απαντά, προσδιορίζοντας το χορό ενός ζώου. Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Χορός, συνοδεύοντας νοερά την Ελένη στην πατρίδα, φαντάζεται το φοινικικό καράβι που την μεταφέρει, ως καθοδηγητή των δελφινιών, που

²¹² Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 787.

²¹³ Ο *παιάνας* αποτελεί χορικό άσμα απευθυνόμενο προς τον Απόλλωνα ή την Άρτεμη. Ψαλλόταν συνήθως από Χορό ανδρών, με τη συνοδεία λύρας. Στη Δήλο, ο Χορός αυτός απαρτιζόταν από γυναίκες. Υπήρχε και ο πολεμικός *παιάνας* που έψαλλαν οι στρατιώτες πριν από την έναρξη μιας επιχείρησης και μετά από την αίσια έκβασή της. Επίσης ψαλλόταν και στα συμπόσια και στις επικήδειες τελετές. Ο Rutherford (1994-5) αναφέρει για το συγκεκριμένο χωρίο πως αποτελεί “a peculiar inversion of the sacrificial pean”. Για τον *Παιάνα* βλ. επίσης Käppel 1992. Για τον *παιάνα* σε σχέση με την τραγωδία βλ. περαιτέρω: Rutherford 1994-5, 112-35.

²¹⁴ Για τη σημασία και την αυτοαναφορική χρήση του επιθέτου γίνεται λόγος στο Β' κεφάλαιο.

χορεύουν υπέροχα. Η εικόνα είναι ζωντανή και εντυπωσιακή. Οι σκλάβες Ελληνίδες γυναίκες συμπαρασύρουν τους θεατές σε μια ιδανική αναπαράσταση του ταξιδιού, που συλλαμβάνεται ως όρχηση δελφινιών, των οποίων ηγείται το γοργό καράβι. Για τον προσδιορισμό της ποιότητας αυτού του χορού επιλέγεται το επίθετο *καλλίχορος*, το οποίο παραστατικότητα τονίζει τη μοναδική τους κίνηση. Περιγράφεται το γρήγορο φοινικικό καράβι από τη Σιδώνα, με το θορυβώδη ήχο των κυμάτων, μητέρα λατρευτή για τους κωπηλάτες, που οδηγεί στο χορό τους τα ομορφόχορα δελφίνια, όταν με αύρες είναι γαλήνιο το πέλαγος:

*Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ
ταχεῖα κόπα ῥοθίοισι, Νηρέως
εἰρεσία φίλα,
χοραγὲ τῶν καλλιχόρων
δελφίνων, ὅταν αὐ-
ρᾶν πέλαγος ἀνήνεμον ἦ (1451-6).*

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο απόσπασμα αυτό το επίθετο *καλλίχορος* έχει καθαρά ορχηστική σημασία, καθώς τα δελφίνια δεν τραγουδούν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο παραπάνω χωρίο παρουσιάζει και το ουσιαστικό *χοραγός*, που χρησιμοποιείται με την έννοια εκείνου που ηγείται του Χορού, όπως το μεταγενέστερο *κορυφαίος*²¹⁵. Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πορεία του πλοίου, που καθοδηγεί το χορό των δελφινιών, στο ταξίδι της επιστροφής. Τον όρο έχει χρησιμοποιήσει και ο

²¹⁵ LSJ⁹ λ. *χορηγός*.

Σοφοκλής στην *Αντιγόνη* για τον Διόνυσο, ο οποίος ηγείται των νυχτερινών χορών των Βακχίδων (1146-52).

Το επίθετο *καλλίχορος* απαντά και στον *Ίωνα* ως τοπωνύμιο και ορίζει το *Καλλίχορον* (την πηγή των καλών χορών)²¹⁶, το ιερό πηγάδι που βρισκόταν στο δρόμο που οδηγεί από την Αθήνα στην Ελευσίνα. Ο Χορός στη δεύτερη αντιστροφή του τρίτου στασίμου αναφέρει ότι ντρέπεται τον πολυύμνητο θεό, αν, κοντά στις καλλίχορες πηγές, ως θεωρός δει τις λαμπάδες, ενώ έχει μείνει άγρυπνος όλη τη νύχτα: *αἰσχύνομαι τὸν πολὺν / μὲν θεόν, εἰ παρὰ Καλλιχόροισι παγαῖς / λαμπάδα θεωρὸς εἰκάδων / ἐννύχιον ἄγρυπνος ὄψεται* (1074-7). Την παραμονή της έκτης μέρας των Μεγάλων Ελευσινίων, γινόταν αγρυπνία και νυχτερινή πομπή του Ιάκχου, που περνούσε από το πηγάδι Καλλίχορο²¹⁷.

Αξιοσημείωτη είναι η χρήση και ορισμένων άλλων επιθέτων, τα οποία έχουν ως δεύτερο ή πρώτο συνθετικό το *χορός*. Στο τρίτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, σε μια αναδρομή στους μεγαλόπρεπους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας χρησιμοποιείται το επίθετο *φιλόχορος* για να προσδιορίσει τη λύρα, που αγαπά το χορό και συνοδεύεται από τον ήχο της καλαμένηας φλογέρας. Το επίθετο *φιλόχορος* σημαίνει αυτόν που αγαπά το χορό ή τη *χορική όρχηση*²¹⁸.

τὴν ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος

μετά τε φιλόχορου κιθάρας

συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-

σᾶν ἔστασεν ἰαχάν (1036-9).

²¹⁶ Αναφορά στο *Καλλίχορον φρέαρ* γίνεται και στις *Ίκετίδες* (392).

²¹⁷ Το πηγάδι αυτό αναφέρεται και στον *Ομ. Ύμν. Δήμ.* 273. Εκεί λέγεται ότι ξεκουράστηκε η Δήμητρα, κατά τη διάρκεια της αναζήτησης της Περσεφόνης.

²¹⁸ *LSJ*⁹ λ. *φιλόχορος*.

Υμέναιος είναι η γαμήλια ωδή και συνεκδοχικά ο γάμος και ο γαμήλιος εορτασμός. Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο τελετουργικό της γαμήλιας πομπής κατέχει η *όρχηση* και το τραγούδι, στοιχείο που προβάλλεται στο παραπάνω απόσπασμα. Ο χορός είναι απόλυτα συνδεδεμένος με τη μουσική και το στίχο, γι' αυτό και η λύρα προσδιορίζεται ως *φιλόχορος*. Η αναφορά τριών μουσικών οργάνων, του αυλού (*λωτοῦ Λίβυος*), της λύρας (*κιθάρας*)²¹⁹ και της σύριγγας²²⁰ δίδει έμφαση στην ακουστική πλευρά της εικόνας, η οποία όμως συμπληρώνεται οπτικά από την κίνηση του χορού που συνοδεύει το τραγούδι τους. Παραδοσιακά το επίθετο αυτό προσδιορίζει τον Πάνα²²¹.

Ακόμη, στον πρόλογο των *Τρωάδων*, υπάρχει το επίθετο *ἀρχέχορος*, το οποίο συνδυάζεται με το ουσιαστικό *πούς* και έχει την έννοια του *εξάρχοντος* του χορού, εκείνου δηλαδή που ηγείται του χορού. Ο ηγετικός ρόλος της Εκάβης τονίζεται ιδιαίτερα και παρουσιάζεται αρχικά, μέσα από μια έντονα λυρική εικόνα που εκφράζεται με μια εκπληκτική παρομοίωση. Σαν μητέρα, ανάμεσα στα πουλιά που πετούν, η Εκάβη θα βγάλει πρώτη κραυγή και θα πει τραγούδι, που δεν είναι όμως το ίδιο με αυτό που έλεγε όταν πρωτοστατούσε στους φρυγικούς λατρευτικούς χορούς, στηριζόμενη στο σκήπτρο του Πριάμου, με χτυπήματα του ποδιού που ξεκινά για να σύρει το χορό, βγάζοντας δυνατό κρότο: *μάτηρ δ' ὠσεὶ τις πτανοῖς κλαγγάν / +ῶρνισιν, ὅπως ἐξάρξω' γὰ / μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν +/ οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρω Πριάμου διεριδομένου / ποδὸς ἀρχέχορου πλαγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς* (146-52). Χαρακτηριστική είναι η επανάληψη του σύνθετου ρήματος *ἐξάρχειν*: *ἐξάρξω / ἐξῆρχον*, καθώς και ο

²¹⁹ Η *κιθάρα* ήταν είδος λύρας ή φόρμιγγας.

²²⁰ Η *σύριγγα* ήταν μουσικό όργανο κυρίως ποιμενικό.

²²¹ *LSJ*⁹ λ. *φιλόχορος*.

προσδιορισμός του ηγετικού ρόλου της Εκάβης με τη χρήση του επιθέτου *ἀρχέχορος*. Ο τόνος και η ένταση του τραγουδιού δίδονται, πέρα από τα *κλαγγάν*²²² / *μολπάν*, μέσα από τη χρήση της λέξης *εὐκόμποις* (ἀπαξ λεγόμενον), την οποία το *LSJ* μεταφράζει: αυτός που έχει δυνατό ήχο²²³.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το επίθετο *χοροποιός*, το οποίο σημαίνει αυτόν που στήνει - φτιάχνει το χορό²²⁴. Η Καβουλάκη παρατηρεί ότι το άτομο αυτό είναι ένα ηγετικό πρόσωπο που εκφράζεται με διάφορους όρους, περιφραστικούς ή μονολεκτικούς, όπως *ὁ τὸν χορὸν ἰστάς, χορολέκτης, χοροποιός, χοροστάτης, χοραγός / χορηγός*²²⁵. Σε πολλά χωρία από την τραγική ποίηση ο όρος έχει την έννοια του ηγέτη του Χορού²²⁶. Με αυτήν τη σημασία το έχει χρησιμοποιήσει ο Σοφοκλής, στο δεύτερο στάσιμο του *Αίαντα*. Ο Χορός επικαλείται τον Πάνα που περιπλανιέται στη θάλασσα και τον καλεί να εμφανιστεί από τη χιονοσκεπασμένη βραχώδη οροσειρά της Κυλλήνης, πρώτος ανάμεσα στους θεούς, για να στήσει μαζί του χορό από την Κνωσό, τον οποίο δίδαξε ο ίδιος στον εαυτό του: *ἰὼ ἰὼ Πάν, Πάν, / ᾠ Πάν, Πάν ἀλίπλαγκτε, Κυλ / λανίας χιονοκτύπου / πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ᾠ / θεῶν χοροποιί' ἄναξ, ὅπως μοι / Μύσια Κνώσι' ὄρ / χήματ' αὐτοδαῆ ζυγῶν ἰάψης* (694-700). Η επανάληψη του ονόματος του Πανός (*ἰὼ ἰὼ Πάν, Πάν, ᾠ Πάν, Πάν*) ίσως αντιπροσωπεύει τον κρότο των ποδιών που χορεύουν, πράγμα που ισχύει και για το δεύτερο συνθετικό του επιθέτου *χιονόκτυπος*²²⁷.

Την ίδια σημασία έχει το επίθετο και στο δεύτερο στάσιμο της τραγωδίας *Φοίνισσαι*, του Ευριπίδη, το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, σχετίζεται άμεσα με τη

²²² Η λέξη *κλαγγή* (*LSJ*⁹ λ. *κλαγγή*) χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάθε είδους οξύ ήχο, την κραυγή των πτηνών, των λύκων και άλλων ζώων, αλλά και για να ορίσει τη συγκεκριμένη βοή του πλήθους.

²²³ *LSJ*⁹ λ. *εὐκόμπος*. Ο Lee (1976 σχόλ. στ. 151-2) προτείνει τη σημασία: αυτός που έχει ωραίο ήχο.

Βέβαια *κόμπος* είναι ο κρότος, ο θόρυβος. *LSJ*⁹ λ. *κόμπος*.

²²⁴ Όπως το *χορολέκτης*. *LSJ*⁹ λ. *χοροποιός*.

²²⁵ Καβουλάκη 2011, 359.

²²⁶ Σοφ. *Αίας* 699, Ευρ. *Φοίν.* 788, Αριστ. *Βάτρ.* 353, Ευρ. *Εκ.* 917. *LSJ*⁹ λ. *χοροποιός*.

²²⁷ Garvie 2010, σχόλ. στ. 694-8.

δράση και μνημονεύει τις Χάριτες που συνδέονται με το χορό και το τραγούδι, οι οποίες χαρακτηρίζονται με το επίθετο *χοροποιοί*: *οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὄρας / βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη / μουῦσαν, ἐν ᾗ Χάριτες χοροποιοί ...*(786-88). Κανονικά, η σημασία του επιθέτου είναι ο ηγέτης του χορού²²⁸. Στο συγκεκριμένο χωρίο, όπως υποστηρίζει ο Mastronarde, το επίθετο έχει μια πιο εξασθενημένη σημασία και σημαίνει αυτόν που συνοδεύεται από χορό ή που δίνει την ευκαιρία για χορό²²⁹. Παρατηρεί μάλιστα ότι με την ίδια έννοια απαντά ο όρος και στην *Εκάβη* (916), στο χωρίο που εξετάζεται αμέσως παρακάτω. Στο σημείο αυτό βέβαια αξίζει να παρατηρήσουμε ότι αν δεν εκλάβουμε το *χάριτες* ως προσηγορικό ουσιαστικό αλλά ως κύριο που εννοεί προσωποποιημένες τις ίδιες τις θεότητες, που αποτελούν όπως και ο Πάνας (Σοφ. *Αίας* 698) θεότητες του χορού, τότε ο όρος έχει μάλλον την έννοια του ηγέτη του χορού.

Το επίθετο *χοροποιός* χρησιμοποιείται και στο τρίτο στάσιμο της *Εκάβης*, όπου περιγράφεται η άλωση της Τροίας, όπως τη βίωσε ο άμαχος πληθυσμός, δηλ. οι γυναίκες του χορού²³⁰. Πρόκειται για ένα αφηγηματικό, *διθυραμβικό*, όπως έχει χαρακτηριστεί, στάσιμο, που ενώ δεν του λείπει η σχέση του με τα συμφραζόμενα, χαρακτηρίζεται από ένα είδος αυτοτέλειας²³¹. Ο Χορός περιγράφει την εμπειρία του, τη στιγμή που τον βρήκε η συμφορά, τα μεσάνυχτα, την ώρα που τ' απόδειπνο γλυκός ύπνος χύνεται στα μάτια κι όταν, μετά το τραγούδι που συνοδεύεται από χορό και αφού ο σύζυγός τέλειωσε την τελετή της θυσίας που δίνει την ευκαιρία για χορό, πλάγιαζε

²²⁸ Σοφ. *Αίας* 698, Αριστ. *Βάτρ.* 353.

²²⁹ Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 788 και Συνοδινού 2005 σχόλ. στ. 917-9.

²³⁰ Η Συνοδινού (2005, 343-4), σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χορικό, συμφωνεί με την άποψη της Barlow (1971, 31) ότι «η συμβολή του Ευριπίδη στον τρωικό μύθο έγκειται στο ότι έχει μεταφέρει τον τρωικό πόλεμο στο υπνοδωμάτιο, τον βλέπει δηλαδή μέσα από τα μάτια των γυναικών, του άμαχου πληθυσμού».

²³¹ Kranz 1933, 254. Ο Kranz το χαρακτηρίζει ως το πρώτο *διθυραμβικό* στάσιμο του Ευριπίδη, το οποίο αποτελεί μια αυτάρκη διήγηση, μια *Ιλίου Πέρσην*. Θεωρεί ότι το χορικό λίγη σχέση έχει με τη δράση, όμως, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Συνοδινού (2005, σχόλ. στ. 905-52) το στάσιμο έχει άμεση σχέση με τη δράση, καθώς έχει, όπως και τα δυο προηγούμενα χορικά, ως θέμα του την καταστροφή της Τροίας και τις συνέπειές της για το Χορό και την Εκάβη.

στο θάλαμο με κρεμασμένο στο καρφί το δόρυ, μιας και δεν έβλεπε πια το ναυτικό στρατό που είχε πατήσει τη γη της Τροίας:

*μεσονύκτιος ἄλλύμαν,
ἦμος ἐκ δειπνων ὕπνος ἠδύς ἐπ' ὄσσοις
σκίδνεται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν
θυσίαν καταπαύσας
πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-
το, ζυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ,
ναύταν οὐκέθ' ὀρῶν ὄμιλον
Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα (914-22)²³².*

Μεγάλη σύγχυση επικρατεί στα χειρόγραφα και τα Σχόλια ανάμεσα στις γενικές και τις αιτιατικές²³³, στο χωρίο αυτό. Η Συνοδινού διακρίνει ως πιθανή εκδοχή την εξής: *μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν θυσίαν καταπαύσας*²³⁴, με τη σημασία «μετά το τραγούδι που συνοδεύεται από χορό και αφού ο σύζυγός μου τέλειωσε την τελετή της θυσίας που δίνει την ευκαιρία για χορό», η οποία ομολογουμένως δίνει ικανοποιητικότερο νόημα. Το στοιχείο του χορού εκφέρεται με το επίθετο *χοροποιός*, το οποίο προσδιορίζει τη θυσία και λειτουργεί αντιθετικά σε σχέση με τη συμφορά που θα ακολουθήσει. Σκόπιμα επιλέγεται ως λεπτομέρεια να προβληθεί, καθώς αντιπροσωπεύει τη χαρά, τη γαλήνη και την ευημερία, για τη δημιουργία ενός εντονότερου δραματικού αποτελέσματος.

²³² Για την απόδοση του χωρίου έλαβα υπόψη τη μετάφραση της Συνοδινού 2005.

²³³ Βλ. Συνοδινού 2005, κριτικό υπόμνημα.

²³⁴ Υιοθετεί τη γραφή *χοροποιὸν* αντί της γενικής *χοροποιῶν* και το *καταπαύσας* αντί *καταλύσας*.

Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις *Τρωάδες* περιγράφεται ένας χορός, πριν από την καταστροφή²³⁵.

Στο έργο του Ευριπίδη απαντούν επίσης επίθετα που έχουν ως πρώτο συνθετικό το α- το *στερητικό* και ως δεύτερο ένα όρο που έχει σχέση με την *όρχηση* ή τη μουσική, τα οποία σημασιολογικά παραπέμπουν σε κάτι θλιβερό ή λυπητερό, καθώς η *όρχηση* και η μουσική της λύρας ανακαλούν χαρούμενες στιγμές²³⁶. Το επίθετο *άλυρος* απαντά στην πάροδο της *Ελένης*, η οποία είναι *κομμός*. Οι Ελληνίδες σκλάβες που απαρτίζουν τον Χορό, εισέρχονται στην ορχήστρα, για να εκφράσουν τη συμπαράστασή τους στην Ελένη, καθώς, την ώρα που άπλωναν τα ρούχα, για να στεγνώσουν, άκουσαν τις θρηνητικές κραυγές της που τις οδήγησαν στη σκηνή. Ο θρήνος της παρουσιάζεται ασυνόδετος από λύρα, στερημένος από χαρά, λες και κάποια Νύμφη στέναζε με θρήνους ή κάποια Ναϊάδα έβγαζε στα βουνά και στα βραχώδη φαράγγια γοερό θρήνο και φώναζε με δυνατές κραυγές τη συνεύρεση με τον Πάνα: *ἔνθεν οἰκτρὸν ὄμαδον ἔκλυον / ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακεν / (- - Ὑ) αἰάγμα / σι στένουσα Νύμφα τις / οἶα Ναῖς + ὄρεσι φυγάδα / γάμων+ ἰεῖσα γοερόν, ὑπὸ δὲ πέτρινα γύαλα κλαγγαῖσι / Πανὸς*

²³⁵ *Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει
Φρύγιά τε μέλεα, παρθένου δ'
ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν*

βοῶν ἔμελπον εὐφρον' ἐν... (*Τρ.* 544-7) Βλ. σχετικά Collard 1991, 178.

²³⁶ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους απαντά στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας του Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνά*, όπου χρησιμοποιούνται εμφατικά και σε ασύνδετο σχήμα τρεις μουσικοί όροι αυτού του τύπου (*ἀνυμέναιος*, *άλυρος*, *ἄχορος*), προκειμένου να οριστεί ο θάνατος, μέσα από την προβολή της απουσίας των τραγουδιών του γάμου, της μουσικής της λύρας και του χορού: *ὁ δ' ἐπίκουρος ἰσοτέλεστος, / Αἶδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιος / ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε, / θάνατος ἐς τελευτάν* (1220-2). Ανάλογα, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου ο Άρης χαρακτηρίζεται ως *ἄχορος*, *ἀκίθαρις* και *δακρυογόνος*: *μηδέ τις ἀνδροκμήης λοιγὸς ἐπελθέτω / τάνδε πόλιν δαΐζων, / ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον Ἄρη / βίαν τ' ἔνδημον ἐξοπλίζων* (679-84). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος *άλυρος* χαρακτηρίζει την παράσταση πένθιμων ασμάτων. Στον *Αγαμέμνονα* απαντά η ισοδύναμη με το *άλυρος* φράση *ἄνευ λύρας*, προσδιορίζοντας το *θρήνο*: *τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ / θρήνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός* (990-3). Ο *ἄνευ λύρας θρήνος* σε συνδυασμό με το *Ἐρινύος* είναι ο ζοφερός, πένθιμος *θρήνος* που συνήθως συνοδεύεται από αυλό και ταίριαζε σε πένθιμα άσματα. Στις *Ευμενίδες* ο όρος *ἀφόρμικτος* έχει ανάλογη σημασία με το *άλυρος*. Είναι ο χωρίς φόρμιγγα, ο μελαγχολικός, ο παράφορος: *ἐπὶ δὲ τῶ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορὰ φρενοδαλῆς, / ὕμνος ἐξ Ἐρινύων / δέσμιος φρενῶν ἀφόρ / μικτος, αὐτὸνὰ βροτοῖς* (328-33).

ἀναβοᾷ γάμους (184-90). Ο πένθιμος χαρακτήρας του άσματος της εκφράζεται με το επίθετο ἄλυρος και συμπληρώνεται με δυο παρομοιώσεις. Ο ἄλυρος ἔλεγχος της Ελένης μοιάζει με το θρήνο μιας Νύμφης που στενάζει ή μιας Ναϊάδας που κραυγάζει γοερά για το σμίξιμο της με τον Πάνα. Με τον τρόπο αυτό επιτείνεται η έννοια του θρήνου, καθώς συμπληρώνεται εμφαιτικά μέσα από την παρομοίωση. Η ηρωίδα παρουσιάζεται αἰάγμασι στένουσα, ενώ το πένθιμο άσμα της χαρακτηρίζεται και ως νόμος γοερός. Το αἶγμα είναι ο θρήνος και προέρχεται από τη θρηνητική κραυγή αἰαῖ²³⁷, ενώ ο νόμος ως όρος της μουσικής είναι ο μουσικός ρυθμός, ο ήχος και ως είδος τραγουδιού παραπέμπει σε παλαιό είδος άσματος, συγγενικό προς το διθύραμβο²³⁸.

Ο ἄλυρος ἔλεγχος σε συνδυασμό με τον όρο μολπή απαντά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*: μολπᾶς ἄλυροις ἔλέγοις, αἰαῖ (146) και στο δεύτερο στάσιμο της *Άλκηστης*, όπου τα μέλη του Χορού προβλέπουν ότι πολλές φορές θα τραγουδήσουν τραγούδια και γοερούς θρήνους²³⁹ προς τιμήν της Άλκηστης οι ποιητές, οι θεράποντες των Μουσών, με την επτάτονη λύρα, τη φτιαγμένη από ορεινή χελώνα (445-7).

Στον *Κύκλωπα*, στην αρχή του πρώτου επεισοδίου ο Σιληνός δίνει πληροφορίες στον Οδυσσέα για τον τόπο της κατοικίας του Κύκλωπα Πολύφημου, που δεν είναι άλλος από τη Σικελία, κάτω από την Αίτνα. Ο χώρος αυτός περιγράφεται ως ἄχορος, καθώς λείπει από εκεί το δώρο του θεού Διόνυσου, το κρασί²⁴⁰: ΟΔ: Βρομίου δὲ πῶμ' ἔχουσιν, ἀμπέλου ῥοάς; ΣΙ: ἦκιστα· τοιγὰρ ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα (123-4). Το επίθετο ἄχορος σημαίνει τον χωρίς χορό και κατ' επέκταση τον στερημένο από τη χαρά της ζωής (χορός – χαρά / ἄχορος - πένθος), την οποία αντιπροσωπεύουν ο Διόνυσος, το

²³⁷ LSJ⁹ λ. αἶγμα και αἰάζω.

²³⁸ LSJ⁹ λ. νόμος.

²³⁹ ἄλυροι ὕμνοι είναι οι γοεροί θρήνοι (LSJ⁹ λ. ἄλυρος). Για τη σημασία του ἄλυρος στο χωρίο αυτό βλ. επίσης Dale 1978, 89.

²⁴⁰ Για το ρόλο του κρασιού στον *Κύκλωπα* βλ. Lang 2002, 201- 4.

κρασί, η όρχηση και το τραγούδι²⁴¹. Αποτελεί ακόμη επίθετο του θεού Άρη που δηλώνει τη φρίκη του πολέμου²⁴².

Στις *Τρωάδες* απαντά και το επίθετο *ἀχόρευτος*, το οποίο έχει την ίδια σημασία με το *ἄχορος*, ορίζοντας αυτόν που δε συνοδεύεται από χορό, αυτόν που δεν έχει ή δεν προσφέρει καθόλου ευχαρίστηση²⁴³. Η Εκάβη, στον πρόλογο του έργου, καθηλωμένη στο έδαφος, ορίζει το είδος του τραγουδιού που θα παραστήσει και το οποίο θα δεσπόζει σε όλη τη διάρκεια του δράματος: *δακρύων ἑλέγους* (119). Το τραγούδι της αυτό που θα εκθέτει τις *ἀχορεύτους* συμφορές αποτελεί ένα είδος ανακούφισης από τις συμφορές για τους δυστυχισμένους, στους οποίους ανήκει τόσο η ίδια όσο και οι ακόλουθές της *Τρωάδες*, τις οποίες αντιπροσωπεύει: *μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοις / ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους* (120-1).

²⁴¹ Ο Χουρμουζιάδης (2008b, 87-8) παρατηρεί ότι ο φυσικός συσχετισμός από τον Σιληνό του κρασιού με το χορό παραπέμπει στην επωδή της παρόδου, όπου οι Σάτυροι εκφράζουν τη νοσταλγία τους για το Διόνυσο και τις γιορτές του.

²⁴² *LSJ*⁹ λ. *ἄχορος*. *Αισχ. Ικέτ.* 635, 681.

²⁴³ *LSJ*⁹ λ. *ἀχόρευτος*.

1β. Ὀρχεῖσθαι

Το αρχαίο ελληνικό ρήμα *ὀρχεῖσθαι* έχει μια πολύ ευρύτερη σημασία, σε σχέση με τη νεοελληνική λέξη *χορεύω*. Χρησιμοποιείται, για να δηλώσει το χορό, αλλά και ειδικότερα, διαφόρων ειδών ρυθμικές κινήσεις των ποδιών, των χεριών, του κεφαλιού, των ματιών ή και ολόκληρου του σώματος. Ακόμη, *ὄρχηση* για τους Αρχαίους Έλληνες αποτελούν και οι ρυθμικές κινήσεις και οι χειρονομίες ενός τραγικού Χορού²⁴⁴. Ως μεταβατικό ρήμα σημαίνει την αναπαράσταση, μέσω της *ὄρχησης* ή μιμητικών κινήσεων, ενώ κάποιες φορές χρησιμοποιείται μεταφορικά με την έννοια του αναπηδώ ή σκιρτώ. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει και το ενεργητικό ρήμα *ὀρχεῖν*, το οποίο σημαίνει: κάνω κάποιον να χορέψει²⁴⁵.

Πριν από την εξέταση της περιορισμένης χρήσης του όρου στο σωζόμενο δείγμα του ευριπίδειου έργου, κρίνεται αναγκαίο να γίνει αναφορά στους αντίστοιχους όρους που απαντούν στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή. Το ρήμα *ὀρχεῖσθαι* χρησιμοποιείται μεταφορικά, για να περιγράψει το έντονο καρδιοχτύπι στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου: *λέγοις ἄν· ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ* (167). Για την ίδια ακριβώς μεταφορά, στο τέλος του δράματος χρησιμοποιείται το ίδιο ρήμα ως σύνθετο (*ὑπορχεῖσθαι*). Μετά το φόνο του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, η ταραγμένη ψυχική κατάσταση του ήρωα περιγράφεται πολύ παραστατικά με μια εκπληκτική μεταφορά, που αντλείται από το χώρο της *χορείας*. Δηλαδή ο φόβος αναλαμβάνει το ρόλο του τραγουδιστή που είναι έτοιμος να αρχίσει το τραγούδι και η καρδιά του σαν χορευτής είναι έτοιμη και εκείνη

²⁴⁴ Lawler 1978, 11.

²⁴⁵ Βλ. σχετικά *LSJ*⁹ λ. *ὀρχέεσθαι* και Naerebout 1997, 174-89. Ο Write (1915, 112) παρατηρεί ότι σχηματίζεται από τη λέξη *ὄρχος* που σημαίνει σειρά κλημάτων ή καρποφόρων δέντρων. *LSJ*⁹ λ. *ὄρχος*

να αρχίσει να χορεύει στο ρυθμό του ταραγμένη: *φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ἄδειν ἕτοιμος, ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ* (1023-5). Στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου απαντά ο όρος *ὄρχασμός*, στον πληθυντικό αριθμό, ως συνώνυμο της *ὄρχησης*²⁴⁶ και στο σατυρικό δράμα *Προμηθεύς Πυρκαεύς* χρησιμοποιείται ο όρος *ὄρχημα*, για να ορίσει τους χορούς που θα χορέψουν οι άνθρωποι, για να τιμήσουν τον Προμηθέα, για το δώρο της φωτιάς προς τους ανθρώπους²⁴⁷. Στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, ο όρος *ὄρχήματα* σημαίνει χοροί, χορεύματα²⁴⁸: *Μύσια Κνώσι' ὄρχήματ' αὐτοδαῆ ζυνῶν ἰάψης* (699-700).

Στο έργο του Ευριπίδη η χρήση του ρήματος *ὄρχεῖσθαι* και των παράγωγων του είναι πολύ πιο περιορισμένη, σε σχέση με το *χορεύειν*. Στο τρίτο επεισόδιο της τραγωδίας *Ικέτιδες*, ο αγγελιαφόρος, ένας από τους ακόλουθους του Καπανέα, μεταφέρει τα γεγονότα της επίθεσης του Θησέα στη Θήβα και την επιτυχή έκβασή της. Πολύ χαρακτηριστικά περιγράφει την ατομική του αντίδρασή σ' αυτήν την ευτυχισμένη στιγμή, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο που έχει σχέση με την *ὄρχηση*, λέγοντας ότι αλάλαξε και χόρεψε και χτύπησε τα χέρια:

ἐγὼ δ' ἀνηλάλαξα κἀνωρχησάμην

κᾶκρουσα χεῖρας (719-20) .

²⁴⁶ *LSJ*⁹ λ. *ὄρχηθμός*, όπου εξετάζεται ως αττικός τύπος του λήμματος *ὄρχησμός*.

²⁴⁷ *ο]ἰ[ομ]αι ποιμέν[α]ς πρέπειν / χορ]ῖ[σι] κ[αὶ] τὸ νυκτίπλαγ / κτον] ὄρχημ' ἀ[με]μφ[έ]ς[ιν] ἐπιστε[φεῖς] / φύλλοις ἰσάναι...* (*TrGF* 204b).

²⁴⁸ *LSJ*⁹ λ. *ὄρχημα*.

Χρησιμοποιεί το σύνθετο ρήμα *ἀνορχεῖσθαι*, το οποίο σημαίνει ορχούμαι με ανασκιρτήματα από χαρά²⁴⁹. Η θριαμβευτική αυτή κίνηση συνοδεύεται και από κτύπημα των χεριών, οι κινήσεις των οποίων αποτελούν έναν ιδιαίτερα σημαντικό για την *ὄρχηση* τρόπο έκφρασης, για τον οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω. Εδώ πρόκειται για μια φυσική έκφραση ενθουσιασμού²⁵⁰. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι η παραπάνω εκφραστική επιλογή δίνει παραστατικότητα στην περιγραφή της οπτικής αλλά και ακουστικής εικόνας (*ἀνηλάλαξα - κᾶκρουσα*).

Στο πρώτο επεισόδιο του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ* χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *ὄρχηστύς*, δηλαδή ο ιωνικός τύπος αντί της λέξης *ὄρχησις* που σημαίνει το χορό και κυρίως τον παντομimικό χορό μιας παράστασης²⁵¹. Ο Οδυσσεύς, με ανταλλάξιμο είδος το περίφημο κρασί, πείθει τον Σιληνό να φέρει γενναιόδωρες προμήθειες από τα αποθέματα του Κύκλωπα. Εκείνος υποκύπτει, γιατί με το κρασί απολαμβάνει κανείς τον έρωτα, χορεύει και ξεχνά τις πίκρες του. Είναι τρελός όποιος δεν ευχαριστείται, όταν το πίνει, γιατί με το κρασί είναι δυνατόν κανείς και το φαλλό να διεγείρει και να πιάσει το στήθος και να ψαχουλέψει με τα χέρια του το προετοιμασμένο λιβάδι²⁵², είναι χορός και συνάμα λησμονιά για τις συμφορές:

ὥς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται·

ἴν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι

μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ + παρεσκευασμένου +

²⁴⁹ *LSJ*⁹ λ. *ἀνορχεῖσθαι*.

²⁵⁰ Collard 1975, σχόλ. στ. 719.

²⁵¹ *LSJ*⁹ λ. *ὄρχησις* και Dale 1969,158.

²⁵² Ο *λειμών* είναι ένας ευφημισμός για το γυναικείο εφηβαίο. Ως προετοιμασία υπονοείται προφανώς η αποτρίχωση. Βλ. σχετικά Χουρμουζιάδης 2008b, σελ. 89.

ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὄρχηστὺς θ' ἄμα

κακῶν τε λῆσις. (168-72).

Ο Σιληνός εδώ, προφανώς αναπολεί παλιές ευτυχισμένες στιγμές. Το χωρίο αυτό αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα σατυρικού τόπου, που υποβοηθεί και τη χρήση του εν στύσει φαλλού, βασικού στοιχείου της σατυρικής σκευής²⁵³, τον οποίο ο Σιληνός δείχνει με το χέρι του (*τουτί*)²⁵⁴. Η *ὄρχηση* λοιπόν συνδέεται με τη χαρά της ζωής και μαζί με το κρασί λειτουργεί θεραπευτικά, απομακρύνοντας τη λύπη²⁵⁵.

²⁵³ Χουρμουζιάδης 2008b, 89. Για τον ερωτικό λόγο στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη βλ. Slenders 2005, 39-52.

²⁵⁴ Seaford 1984, 135, Ussher 1978, 71.

²⁵⁵ Biehl 1986, 106.

1γ. Μέλπειν, Μέλεσθαι και Μολπή

Το ρήμα *μέλπειν* είναι πολυσήμαντο, κυρίως απαντά με τη σημασία «εξυμνώ κάποιον με το τραγούδι και το χορό». Έχει συνήθως την έννοια του χαρούμενου τραγουδιού²⁵⁶, όμως χρησιμοποιείται, για να εκφράσει και το θρηνητικό τραγούδι²⁵⁷. Με την ίδια ακριβώς έννοια απαντά το *μέλεσθαι*²⁵⁸. Οι όροι *μέλπειν*, *μέλεσθαι* και *μολπή* χρησιμοποιούνται επίσης για να εκφράσουν το τραγούδι που συνοδεύεται από όρχηση και το άσμα που συνοδεύεται από ρυθμικές κινήσεις, όπως αυτά που άδονται προς τιμήν κάποιου θεού²⁵⁹. Οι παραπάνω όροι απαντούν συχνά στο έργο του Ευριπίδη, θα εξεταστούν όμως στη συνέχεια μόνο ορισμένα χωρία, τα οποία εντοπίζονται σε συμφραζόμενα που σχετίζονται και με την όρχηση, όπου είναι καθαρή η έννοια του άσματος που συνοδεύεται από χορό.

Με την έννοια του εύθυμου τραγουδιού που συνοδεύεται από *όρχηση* απαντά ο όρος δύο φορές στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων*, στην ανάκληση μιας ανέμελης *χορείας* των νεαρών κοριτσιών της Τροίας, όπου περιγράφεται η γιορτή του πλήθους που συνωστίστηκε στην πύλη της πόλης, για να υποδεχτεί το μοιραίο άλογο. Ο Χορός αναφέρεται στη λιβυκή φλογέρα που ηγούσε, συνοδεύοντας τα φρυγικά τραγούδια και τα κορίτσια που χτυπούσαν στο χορό τα πόδια τους, τραγουδώντας χαρούμενα τραγούδια: *Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει / Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ' / ἄειρον ἅμα κρότον ποδῶν / βοάν τ' ἔμελπον εὐφρον' ἐν / δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας / πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν*

²⁵⁶ Βλ. τα σχετικά χωρία στο επίμετρο.

²⁵⁷ Βλ. τα σχετικά χωρία στο επίμετρο.

²⁵⁸ *LSJ*⁹ λ. *μέλπειν*, Chantraine 1984 λ. *μέλπειν*. Ο όρος *μέλεσθαι* απαντά σε ένα απόσπασμα της *Υψιπύλης* (*TrGF* 752g) και με την έννοια τραγουδιού ρυθμικά το παράγγελμα προς τους λαμνοκόπους του πλοίου: *Θρήσ' ἐβόα κίθαρις {Ὀρφέως} / μακροπόλων πιτύλων / ἐρέταισι κελεύσματα μελομένα, / τότε μὲν ταχύπλουν, / τότε δ' εἰλατίνας ἀνάπαυμα πλάτα[ς.]*

²⁵⁹ (*TrGF* 275) : ... *δεύτερον δ' Ἀμφίονα / λύραν ἄ[νωγ]α διὰ χειρῶν ὠπλισμένον / μέλπειν θεοῦ[ς] ὦ]δαῖσιν*. Ανάλογα στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (221) : *οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ' Ἦραν...*

/ + ἔδωκεν ὕπνω + (544-50). Το ρήμα *μέλπειν* συμπληρώνεται από το *βοᾶν εὐφρον'* και έχει την έννοια του εύθυμου τραγουδιού που συνοδεύεται από χορό (*παρθένοι δ' ἄειρον ἅμα κρότον ποδῶν*). Η χαρούμενη *χορεία* των κοριτσιών και η γαλήνη των σπιτιών τονίζονται ιδιαίτερα, προκειμένου να φανεί πιο έντονος ο τρόμος και η φρίκη που θα επακολουθήσουν. Η αντίθεση αυτή εκφράζεται πιο άμεσα στους επόμενους στίχους, όταν ο χορός αναφέρεται στους δικούς του πανηγυρικούς χορούς και τα τραγούδια προς τιμήν της Ἀρτεμης, με τη χρήση μάλιστα του ίδιου όρου (*μέλπεσθαι*), ο οποίος σε συνδυασμό με το *χοροῖσι φοινία δ' ἀνὰ πτόλιν βοᾶ* σηματοδοτεί τη δραματική *περιπέτεια* από τη χαρούμενη ειρηνική ζωή στη συμφορά: *ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν / τότε ἄμφι μέλαθρα παρθένον / Διὸς κόραν ἐμελπόμαν / χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ / πτόλιν βοᾶ κατέσχε Περ / γάμων ἔδρας*. (551-7).

Ανάλογη είναι η χρήση του όρου και στο πρώτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*. Οι αιχμάλωτες γυναίκες του Χορού αναφέρονται στον ευχάριστο, ξένοιαστο και γεμάτο ελευθερία χορό των Νηρηίδων οι κινήσεις των οποίων μιμούνται τις στροφές και τους ελιγμούς του ανέμου²⁶⁰, *ὄρχηση* που συνδυαστικά έρχεται σε έντονη αντίθεση

²⁶⁰ Η Barringer (1994, 19-20) παρατηρεί ότι, σύμφωνα με τις περιγραφές του Ευριπίδη, οι Νηρηίδες φαίνεται ότι ταξιδεύουν στον αέρα, όπως η Θέτιδα στην *Ανδρομάχη*: *ἰὼ ἰὼ / τι κεκίνηται; τίνος αισθάνομαι / θείου; κοῦραι, λεύσσετ' ἀθρήσατε / δαίμων ὄδε τις λευκὴν αἰθέρα / πορθμενόμενος τῶν ἵπποβότων / Φθίας πεδίον ἐπιβαίνει* (1226-30: Ω! Ω! τι κινείται; Τίνος θεού την παρουσία αισθάνομαι; Κόρες, παρατηρήστε, κοιτάξτε με προσοχή. Αυτός εδώ είναι κάποιος θεός που διαβαίνει το λαμπρό αιθέρα και πάτα το πόδι του πάνω στα χωράφια, όπου βόσκουν τα άλογα της Φθίας). Η εικόνα είναι ανάλογη με αυτήν που περιγράφεται από τον Όμηρο στο Ω της *Ιλιάδος*, όταν η Θέτις μεταβαίνει στον Όλυμπο. Μπροστά πηγαίνει η Ίρις και παραμερίζει το κύμα της θάλασσας. Και μόλις βγαίνουν στην ακτή, ανεβαίνουν με ορμή στον ουρανό και συναντούν τον Δία: *βῆ δ' ἰέναι, πρόσθεν δὲ ποδῆνεμος ἠκέα Ίρις / ἤγειτ' ἄμφι δ' ἄρα σφι λιάζετο κύμα θαλάσσης. / ἀκτὴν δ' ἐξαναβάσαι ἐς οὐρανὸν ἀΐχθήτην, / εὐρον δ' ἐνρύοπα Κρονίδην ...* (95-8).

με τη δική τους σκλαβιά²⁶¹: ὅπου πενήκοντα κορᾶν / Νηρηδων < > χοροὶ / μέλπουσιν
εγκύκλιοι / πλησιστίοισι πνοαῖς (428-30)²⁶².

Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του ὄρου, στο πρώτο επεισόδιο των *Τρωάδων*, ὅπου η Κασσάνδρα καλεῖ τη μητέρα της στον εκστατικό χορό της, ο οποίος αποτελεί ἕνα συγκλονιστικό γλευασμό του Υμέναιου²⁶³. Καλεῖ τα κορίτσια της Φρυγίας, με τα ὁμορφα πέπλα, να τραγουδήσουν τους γάμους της με το σύζυγο που της ἔδωσε η μοίρα:
ἴτ' ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν / κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων / τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ / πόσιν
ἐμέθεν. (338-41). Στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, σ' ἕνα χωρίο για το οποίο ἔχει γίνει ἤδη πολὺς λόγος παραπάνω, ο ὄρος *μολπή*²⁶⁴, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τα συμφραζόμενα (*ἐχόρευσαν*), σημαίνει το εὐθύμο τραγούδι που συνοδεύεται ἀπὸ χορό:
παρά τε χέλυος ἑπτατόνου / μολπὰν καὶ Λίβυν ἀλόν. / οὔπω καταπαύσομεν / Μούσας, αἶ
μ' ἐχόρευσαν (683-6).

Ο ὄρος *μέλπειν* χρησιμοποιεῖται στις *Βάκχες*, για να προσκαλέσει τις ἀκολουθούς του θεοῦ σε οργιαστικό τραγούδι και χορό, λαμβάνοντας την ἀνάλογη σημασιολογική ἀπόχρωση. Οι Βάκχες καλοῦνται να τραγουδήσουν και να χορέψουν προς τιμὴν του Διονύσου, με τη λάμψη του Τιμόλου που ρέει χρυσάφι, στο ρυθμὸ των τυμπάνων που προκαλοῦν δυνατό κρότο, με χαρὰ δοξάζοντας τον κύριο της χαράς, με φρυγικές δυνατές φωνές και κραυγές, ὅταν η γλυκιά και ιερὴ μουσική του αὐλοῦ ἀντηχεῖ την ιερὴ εὐθυμία του, συνοδεύοντάς τις, καθὼς ανεβαίνουν στο βουνό. Ἐνὼ η μαινάδα σκιρτά με

²⁶¹ Cropp 2000, σχόλ. στ 427-9.

²⁶² Το χωρίο παρουσιάζει δυσκολίες, καθὼς χρειάζεται να συμπληρωθεῖ το μέτρο με δύο βραχείες συλλαβές ἢ ἕναν τροχαῖο, ὅπως παρατηρεῖ ο Platnauer (1984, σχόλ. στ. 429). Παρατηρεῖ ἐπίσης ὅτι το ρήμα *μέλπεσθαι*, στο συγκεκριμένο χωρίο ἔχει τη συνήθη, διευρυμένη ἔννοια: χορεῦω και τραγουδῶ.

²⁶³ Lesky 2000, 193.

²⁶⁴ Η λέξη ἐπίσης σημαίνει το παιχνίδι της σφαίρας που ἔπαιζε η Ναυσικά με τις φίλες της, ἀλλὰ συνηθέστερα χρησιμοποιεῖται σε ἀντίθεση με την ὄρχηση (*Il.* N 637). Βλ. σχετικὰ *LSJ*⁹ λ. *μολπή* και Bielohlawek 1925, 1-18.

μέλη ελεύθερα και πόδια γοργά, με χαρά, όπως το πουλάρι κοντά στη φοράδα, μέσα στο λιβάδι.

ὦ ἴτε βάκχαι,

ᾠ ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδά,

μέλπετε τον Διόνυσον

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,

λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος

ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα

φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομέ-

να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι

φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπνουν σκιρτήμασι βάκχα. (152-67).

Η ορειβασία αποτελεί έναν τρόπο να γίνει κανείς ένθεος και δεν αποτελεί προϊόν της φαντασίας του Ευριπίδη, αλλά απήχηση ενός τελετουργικού που τελούσαν οι συντροφίες των γυναικών, ως την εποχή του Πλουτάρχου²⁶⁵. Οι οργανιστικοί αυτοί χοροί πραγματώνουν τη θρησκευτική εμπειρία και οι θιασώτες του θεού μέσω της έντονης ὀρχησης επιτυγχάνουν πιο εύκολα τη γνώση του θείου και καταλαμβάνονται από το πνεύμα του. Στο συγκεκριμένο χωρίο ο εκστατικός χορός των Μαινάδων εκφράζεται με

²⁶⁵ Βλ. σχετικά Seaford (1996, 30-44), Dodds 1960 xi-xviii και Dodds 1978, 165 κ.ε. Η τελετή της ορειβασίας γινόταν το χειμώνα και συχνά έκρυβε πολλούς κινδύνους για τους συμμετέχοντες.

τη χρήση του όρου *μέλπειν*, με την έννοια του τραγουδιού και του χορού, (*μέλπετε τον Διόνυσον*) που συμπληρώνεται με ποιητικότερο τρόπο με μια παρομοίωση. Οι Βάκχες θα ανεβαίνουν ορχούμενες στο βουνό, χορεύοντας με αναπηδήματα και ελευθερία κινήσεων, όπως το πουλάρι κοντά στη μητέρα του (*ήδομένα δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπνουν σκιρτήμασι βάκχα*).

Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται ανάλογα για να εκφράσει το βακχικό χορό και το τραγούδι, στις *Φοίνισσες*, σε ένα χωρίο που έχει εξεταστεί παραπάνω, τονίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στις χαρές της βακχικής λατρείας που αντιπροσωπεύει τα αγαθά της ειρήνης και τα δεινά του πολέμου, τα οποία παρουσιάζονται ως μια διαστρεβλωμένη βακχική τελετή με *εξάρχοντα* το θεό Άρη: *οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὥρας / βόστρυχον ἀμπετάσας, λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπη / μοῦσαν....* (786-8).

Στην πάροδο του *Κύκλωπα* επίσης τα μέλη του Χορού των Σατύρων, οι οποίοι υπηρετούν ως βοσκοί τον Πολύφημο, τραγουδώντας οδηγούν τα κοπάδια και στην επωδό ξαναθυμούνται με νοσταλγία τον Βάκχο και τις Νύμφες:

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ

Βάκχαι τε θυρσοφόροι,

οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ

οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες·

κρήναις παρ' ὑδροχύτοις,

οὐδ' ἐν Νύσα μετὰ Νυμ-

φᾶν ἴακχον ἴακχον ᾠ-

δὴν μέλω πρὸς τὴν Ἀφροδί-

ταν ἄν θηρεύων πετόμαν

Βάκχαις σὺν λευκόποσιν. (63-72)

Στο σατυρικό δράμα το αστείο και το στοιχείο της ευθυμίας επιτυγχάνονται με κινήσεις του Χορού των Σατύρων, οι οποίοι ορχούνται με άγαρμπες κινήσεις και αναπηδήματα. Στο συγκεκριμένο χωρίο αναπολούν τον Διόνυσο, τις Βάκχες και τις Νύμφες, καθώς και το τραγούδι με το χορό προς την Αφροδίτη²⁶⁶, που εκφράζεται με τον όρο *μέλπειν*. Η παραστατική και φαιδρή εικόνα της έντονης και οργιαστικής όρχησής τους, καθώς θα κυνηγούν την Αφροδίτη²⁶⁷, λειτουργεί αντιθετικά με τη δεινή κατάσταση και την κατάντια του παρόντος, αγαπημένο μοτίβο του Ευριπίδη, όπως ήδη έχει αναφερθεί. Για το χωρίο αυτό γίνεται εκτενέστερα λόγος στο Β' κεφάλαιο.

Συνδυαστικά με τη λέξη *χορός* (με την έννοια της χορευτικής ομάδας) χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *μολπή*, με την έννοια του άσματος και της *όρχησης* προς τιμήν ενός θεού και στο τρίτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδες*, όπου ο *χορός* σε μια αποκλειστική επίκληση παρακαλεί την Αθηνά, η οποία είναι προστάτιδα της χώρας, με την υπόσχεση ότι θα την τιμά πάντα στο τέλος του μήνα με θυσίες, άσματα και λατρευτικούς χορούς:

ἐπεὶ σοι πολύθυτος ἀεὶ

τιμὰ κραινεται, οὐδὲ λά-

θει μηνῶν φθινὰς ἀμέρα,

νέων τ' ἀοιδαὶ χορῶν τε μολπαί. (777-80).

²⁶⁶ Στις αρχαϊκές αγγειογραφίες οι Σάτυροι απεικονίζονται να πλαισιώνουν τον Διόνυσο, να ορχούνται, να ερωτοτροπούν με νύμφες και να επιδίδονται σε έκτροπα. Βλ. Χουρμουζιάδης 1998, 57- 8.

²⁶⁷ Φραγκούλης χ. χ. σελ. 94. Η Αφροδίτη, όπως και ο Διόνυσος, εκπροσωπεί θεϊκές φυσικές δυνάμεις και παρορμήσεις του ανθρώπου.

Ακόμη, στον πρόλογο των *Τρωάδων*, σε ένα χωρίο που ήδη έχει εξεταστεί και για το οποίο θα γίνει εκτενέστερα λόγος παρακάτω, το ουσιαστικό *μολπή* χρησιμοποιείται για να δηλώσει το θρηνητικό τραγούδι. Η Εκάβη, την οποία στο σημείο αυτό θα πρέπει να τη φανταστούμε μισοσηκωμένη²⁶⁸, θρηνεί για τη χαμένη της πατρίδα: *μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν / + ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἴγῳ / μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν + / οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρω Πριάμου διερειδομένου / ποδὸς ἀρχέχορου πληγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεοῦς* (146-52). Ὅπως ήδη έχει αναφερθεῖ παραπάνω, τα συμφραζόμενα που σχετίζονται με το χορό του παρελθόντος (*ποδὸς ἀρχεχόρου*) λειτουργούν αντιθετικά με τον τωρινό *θρήνο*, η ένταση του οποίου εκφράζεται με τη χρήση δύο ὀρων (*κλαγγάν* - *μολπάν*), οι οποίοι παρουσιάζουν μια αντιστοιχία ως προς τον αριθμό συλλαβών και την κατάληξη. Ο ὀρος *κλαγγάν* που προηγείται (με την έννοια: οξύς ἦχος, κραυγή πτηνῶν που παραβάλλεται προς τη συγκεχυμένη βοή του πλήθους²⁶⁹) επιτείνει την αρνητική χροιά του ὀρου που λαμβάνει την έννοια του σπαρακτικού θρηνητικού τραγουδιού που συνοδεύεται από *ὄρχηση*. Η σημασία αυτή διαφαίνεται από δύο στοιχεία ἀκόμη, δηλαδή από την παρομοίωση του πουλιού που θρηνεῖ σπαρακτικά για τα μικρά του στην ἀδεια φωλιά, αναλογικά προς το οποίο θα λειτουργήσει και η ἴδια, καθώς και από την αντιπαράθεσή του τραγουδιού της προς τον παρελθοντικό ευτυχισμένο χορό, στον οποίο πρωτοστατούσε ως βασίλισσα.

Ο ὀρος *μολπή* χρησιμοποιείται με την έννοια του θρηνητικού τραγουδιού και στην πάροδο της *Ιφιγένειας ἐν Ταύροις*, χωρίο το οποίο αξίζει να εξεταστεί, παρά το ὅτι δεν υπάρχουν σε αυτό συμφραζόμενα χορού, ὁμως αναφέρεται σε αυτό ο *παιάνας*. Ο

²⁶⁸ Lesky 2000, 190-1.

²⁶⁹ *LSJ*⁹ λ. *κλαγγή*. Χρησιμοποιείται για να εκφράσει την κραυγή των πτηνῶν, ἰδίως των γερανῶν, την κραυγή των λύκων, το συριγμό των φιδιῶν και τον ἦχο των μουσικῶν ὀργάνων.

Χορός στο θρηνητικό του τραγούδι, για τη μοίρα της Ιφιγένειας, εκφράζει την πρόθεσή του να θα τραγουδήσει άσματα και ασιατικούς ύμνους, σε βάρβαρη ασιατική γλώσσα, θρηγώντας τους νεκρούς, τα οποία ο Άδης τραγουδά, χωρίς παιάνες.

*ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνων τ’
Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχᾶν
δέσποιν’, ἐξαυδάσω, τὰν ἐν
θρήνοισιν μοῦσαν νέκυσιν μέλεον,
τὰν ἐν μολπαῖς Ἴιδας ὕμνεϊ
δίχα παιάνων (179-85).*

Η λέξη *ἀντιψάλμους* φωτογραφίζει το Χορό σαν μια λύρα που συνοδεύει το θρηνητικό τραγούδι της Ιφιγένειας (*ἐν μολπαῖς*)²⁷⁰. Οι στίχοι αυτοί αναφέρονται στη μουσική του κομμῶ (βάρβαρον ἄχᾶν ὕμνων τ’ Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχᾶν) και στα γνωρίσματά του (*ἐν θρήνοισιν μοῦσαν / νέκυσι μελομένην, τὰν ἐν μολπαῖς Ἴιδας ὕμνεϊ δίχα παιάνων*). Ο θάνατος, ο Άδης και ο θρήνος είναι συνυφασμένα. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς το ρήμα *μέλπειν* και το ουσιαστικό *μολπή* χρησιμοποιούνται συνήθως για να περιγράψουν ένα χαρούμενο τραγούδι, η φράση *δίχα παιάνων* λειτουργεί ως ένα οξύμωρο²⁷¹.

²⁷⁰ Cropp 2000, σχόλ. στ. 178. Η λέξη απαντά μόνο εδώ και σε ένα απόσπασμα του Αισχύλου.

²⁷¹ England 1955, 140.

1δ. Άλλοι όροι

Πέρα από τους βασικούς όρους της *χορείας*, που εξετάστηκαν παραπάνω, στο έργο του Ευριπίδη, απαντούν συχνά και ορισμένοι άλλοι όροι που σχετίζονται με τη αυτήν, είναι όμως ευρύτεροι νοηματικά, καθώς αναφέρονται συνολικά στις λατρευτικές τελετές προς τιμήν του Διόνυσου. Το ρήμα *θιασεύειν*, το οποίο σημαίνει φέρω κάποιον σε θιάσο²⁷² ή σε βακχική συνοδεία²⁷³ έχει διευρυμένη σημασία και πέρα από τη βακχική *χορεία* αναφέρεται συνολικότερα στη συμμετοχή στις λατρευτικές τελετές του Διόνυσου. Ως ενεργητικό ρήμα απαντά στον *Ιωνα*, στο διάλογο του νέου με τον Ξούθο, στην προσπάθειά τους να εξετάσουν το πώς προέκυψε η γέννηση του νέου. Κάποτε, ο Ξούθος είχε βρεθεί στους Δελφούς, στις νυχτερινές γιορτές του Βάκχου²⁷⁴ και ένας ντόπιος τον έβαλε σε *θιάσους χορών* (*ἐθιάσευσε*), μαζί με τις Μαινάδες, όπου μεθυσμένος αφέθηκε στις απολαύσεις του Διόνυσου. Το ρήμα εδώ έχει την έννοια γίνομαι μέλος ενός θιάσου που επιδίδεται σε χορό, τραγούδι, οινοποσία και οργιαστικές τελετές προς τιμήν του Διόνυσου: *ΙΩ: ἐθιάσευσ', ἢ πῶς τάδ' ἀνδᾶς; ΞΟ: Μαινάσιν γε Βακχίου. / ΙΩ: ἔμφρον' ἢ κάτοινον ὄντα; ΞΟ: Βακχίου πρὸς ἡδοναῖς* (552-3).

Με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται το ρήμα *θιασεύειν* και στο πρώτο στάσιμο των *Βακχών*. Στην πρώτη στροφή, ο Χορός εγκωμιάζει την απελευθέρωση μέσα στη διονυσιακή έκσταση, καθώς ο Διόνυσος οδηγεί τους ανθρώπους σε θιάσους χορών (*θιασεύειν*) και τους δίνει χαρά με τη μουσική του αυλού και ανάπαυση από τις

²⁷² Η λέξη *θιάσος* σημαίνει όμιλος, συνοδεία ανθρώπων που διέρχεται τους δρόμους, με χορούς και άσματα προς τιμήν του Βάκχου (*Βάκχ.* 115, 135, 584, 680, *Ορ.* 319). Ο Dodds (1960, σχόλ. στ. 56-7) αναφέρει ότι ο *θιάσος* είναι μια λέξη αβέβαιης ετυμολογίας, ίσως προελληνική. Μπορεί να ορίσει την αδελφότητα που στοχεύει στην ιδιωτική λατρεία ενός θεού, σε αντιδιαστολή προς τη δημόσια λατρεία. Ιδιαίτερα όμως σημαίνει την ομάδα που διοργανώνει τη διονυσιακή λατρεία. Μπορεί επίσης να σημαίνει μια ομάδα ή συντροφιά ανθρώπων (*ΙΑ* 1059, *ΙΤ* 1146, *Φοίν* 796). *LSJ*⁹ λ. *θιάσος*.

²⁷³ *LSJ*⁹ λ. *θιασεύειν*.

²⁷⁴ Πρόκειται για γιορτές που τελούνταν στους Δελφούς προς τιμήν του Διόνυσου. Κατά τη διάρκεια τους, γίνονταν οργιαστικές τελετές από ιέρειες του θεού και διεξάγονταν λαμπαδηφορίες (*φαναί*).

φροντίδες με το κρασί: ...ὄς τάδ' ἔχει, / θιασεύειν τε χοροῖς / μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι / ἀποπαῦσαι τε μερίμνας (378-81: Η εξουσία του είναι αυτή· να ενώνει τους ανθρώπους στους χορούς, να τους κάνει χαρούμενους με τη μουσική του αυλού, να βάζει τέλος στις έγνοιες τους²⁷⁵). Ο Seaford και ο Dodds²⁷⁶ αναφέρουν ότι το ρήμα εδώ είναι μεταβατικό, όπως και στο στίχο 552 του *Ίωνα* που εξετάστηκε παραπάνω. Το υποκείμενο των τριών απαρεμφάτων (*θιασεύειν*, *γελάσαι*, *ἀποπαῦσαι*) είναι ο θεός Διόνυσος. Πρώτο τοποθετείται το *θιασεύειν*, που συμπληρώνεται νοηματικά και από το ουσιαστικό *χοροῖς*, το οποίο δίδει έμφαση στο χορευτικό στοιχείο της λατρείας. Ως συνέπεια του *θιασεύειν* επέρχεται το *γελᾶν*²⁷⁷ και το *ἀποπαύειν μερίμνας*²⁷⁸.

Το ρήμα *θιασεύεσθαι* απαντά στις *Βάκχες* και ως παθητικό, με την έννοια ανήκω σε βακχικό θίασο, καθαίρομαι μέσα από τελετές ή όργια²⁷⁹. Στην πάροδο, οι γυναίκες του Χορού αναπέμπουν τον ύμνο τους προς τον θεό Διόνυσο και στη συνέχεια μακαρίζουν τους μύστες που αφιερώνουν τη ζωή τους στον θεό και συμμετέχουν στο τυπικό της λατρείας του, η οποία συμπεριλαμβάνει και τη *βακχική χορεία*: ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί / μων τελετὰς θεῶν εἶδ / ὡς βιοτὰν ἀγιστεύει / καὶ θιασεύεται ψυ / χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ / ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν... (71-6: Ευλογημένος είναι αυτός που, αφού γνώρισε από αγαθή τύχη τα μυστήρια των θεών, έχει αφιερώσει τη ζωή του στην αγνότητα και ψυχικά είναι μέλος της θεϊκής συντροφιάς, τελώντας μυστήρια προς τιμήν του Βάκχου με ιερούς / τελετουργικούς καθαρμούς ...²⁸⁰). Η υπόσχεση της ευτυχίας βασίζεται σε ένα θρησκευτικό βίωμα και η λέξη *εὐδαίμων* την περιγράφει,

²⁷⁵ Για τη μετάφραση του χωρίου έλαβα υπόψη την απόδοση του Dodds (1960, σχόλ. στ. 378-81).

²⁷⁶ Seaford 1996, σχόλ. στ. 379, Dodds 1960, σχόλ. στ. 378-81.

²⁷⁷ Ο Διόνυσος αναφέρεται ως γελαστός θεός δύο φορές στις *Βάκχες*: *γελῶν* (439) και *γελῶντι προσώπω* (1021)

²⁷⁸ Ο Διόνυσος ως απελευθερωτής από τα βάσανα και τις έννοιες αναφέρεται και στους στίχους 280-5 της ίδιας τραγωδίας.

²⁷⁹ LSJ⁹ λ. *θιασεύειν*.

²⁸⁰ Για τη μετάφραση του χωρίου έλαβα υπόψη την απόδοση του Dodds (1960, σχόλ. στ 72-75).

όπως τη θεάται εκείνος που τη βιώνει και υπαινίσσεται την πηγή της, τον καλό δαίμονα²⁸¹. Το μεταβατικής ενέργειας *θιασεύεται*²⁸² μαζί με το αντικείμενό του (*ψυχάν*) σημαίνει το εσωτερικό αίσθημα της ενότητας με τον *θίασο* και μέσω αυτού με το θεό. Όπως παρατηρεί ο Dodds με τη χρήση αυτού του ρήματος, ο Ευριπίδης φαίνεται να υπαινίσσεται ένα ακόμη αποτέλεσμα, τη συγχώνευση της ατομικής συνείδησης στην ομαδική. Με τη φράση *θιασεύεται ψυχάν* εννοεί ότι ο πιστός ενώνεται όχι μόνο με το θεό, αλλά και με τους συντρόφους του, που συμμετέχουν στη λατρεία²⁸³. Συμπληρώνεται νοηματικά από το *βιοτάν άγιστεύει*, το οποίο αναφέρεται στο τυπικό της λατρείας του Διονύσου. Συνολικά, η έκφραση *όστις βιοτάν άγιστεύει και θιασεύεται ψυχάν* έχει την έννοια: αυτός που βιώνει μια ζωή καθαρή και έχει ευσεβή ψυχή²⁸⁴. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ο Dodds θεωρεί πως οι καθαρμοί στους οποίους αναφέρεται ο ποιητής αφορούν στο τελετουργικό και όχι στην ηθική²⁸⁵. Ο Seaford²⁸⁶ παρατηρεί ότι μια γενικότερη αγνότητα (που συμπεριλαμβάνει και το σεξ) υπάρχει σ έναν όρκο που αρχίζει με το *άγιστεύω*, που εκφέρεται από το διονυσιακό όμιλο των γυναικών που τελούν κρυφές τελετές (που περιλαμβάνουν την παρουσία του ίδιου του θεού) στην εορτή των Ανθεστηρίων. Εδώ ίσως εκφράζεται η αντιφατικότητα που εμφανίζεται συχνά στις διονυσιακές εορτές, ανάμεσα στις επίσημες ήσυχες τελετές στο κέντρο και το γενικότερο ξεφάντωμα. Επισημαίνει επίσης ότι τα χορικά προβάλλουν και τις δύο αυτές οπτικές της λατρείας που θεμελιώνονται στο τέλος του δράματος.

²⁸¹ Dodds 1960, σχόλ. στ. 72-5.

²⁸² Roux 1979, σχόλ. στ. 75, Rijksbaron 1991, 15-6.

²⁸³ Dodds 2004 (ελληνική μτρ.), σχόλ. στ. 72-5 και εισαγωγή σελ. lviii.

²⁸⁴ *LSJ*⁹ λ. *άγιστεύειν*.

²⁸⁵ Dodds 2004, σχόλ. στ. 77.

²⁸⁶ Seaford 1996, σχόλ. στ. 74.

Ἐμμεση σχέση με τη *βακχική χορεία* έχει και το *βακχεύειν* αλλά και οι συγγενείς προς αυτό όροι, οι οποίοι (όπως και το *θιασεύειν*) αναφέρονται συνολικά στη λατρεία του Διονύσου, κρίνεται όμως χρήσιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά και σε αυτούς. Στο προηγούμενο απόσπασμα (*Βάκχ.* 72-7) το ρήμα *βακχεύειν*, ως αμετάβατο²⁸⁷ σημαίνει εορτάζω και τελώ τα μυστήρια προς τιμήν του Βάκχου²⁸⁸. Η έννοιά του είναι ευρεία, και συμπεριλαμβάνει στα πλαίσια της βακχικής λατρείας και τους χορούς προς τιμήν του θεού. Σχετικά με την έννοια του ρήματος ο Dodds²⁸⁹ παρατηρεί: το *βακχεύω* δε σημαίνει «γλεντοκοπώ» αλλά «βιώνω ένα είδος θρησκευτικής εμπειρίας», την εμπειρία της κοινωνίας με το θεό, που μεταμορφώνει ένα ανθρώπινο ον σε *βάκχον* ή *βάκχην*. Φαίνεται λοιπόν ότι πολλοί συμμετείχαν στις τελετές του Διονύσου, λίγοι όμως βίωναν αυτήν την ταύτιση και σ' αυτήν τη διαδικασία αποφασιστικό ρόλο κατέχει ο εκστατικός χορός. Το ρήμα *βακχεύειν* σημαίνει γιορτάζω τον Βάκχο αλλά και τελώ τα μυστήριά του²⁹⁰, ιδιαίτερα κατά τις *μεγάλες τριετηρίδες*, βρίσκομαι σε κατάσταση ενθουσιασμού και μανίας. Το μεταβατικής ενέργειας *βακχεύειν* έχει διαφορετική σημασία και σημαίνει εμπνέω σε κάποιον μανία. Ανάλογα, το ρήμα *συμβακχεύειν* που σημαίνει συμμετέχω

²⁸⁷ *Etymologicum Gudianum*: ὁ μέθυσος λέγεται <καί ὁ> Διόνυσος. Ἐτυμολογεῖται δὲ παρὰ τὸ βοᾶν μετὰ ἤχου, τὸ μαίνομαι καὶ μεθύσκομαι καὶ ὀρχοῦμαι καὶ γελῶ. *Etymologicum Magnum*: βακχεύειν: σημαίνει τὸ μεθύσκομαι· καὶ βακχευτής, ὁ μεθυστής· παρὰ τὸ βάκχος, ὃ σημαίνει τὸν οἶνον· τοῦτο παρὰ τὸ ἄχος, ὃ σημαίνει τὴν λύπην, καὶ τὸ βῶ, τὸ βαίνω. Ὁ γὰρ ἔχων λύπην καὶ εἰς μέθην ἐμπίπτων, ἀφήσιν αὐτὸν ἡ λύπη. Ὑπερέβη γὰρ τὴν λύπην ἢ μέθη.

²⁸⁸ *LSJ*⁹ λ. *βακχεύειν*. τὸν θεὸν δ' ἐς γῆν δέχου / καὶ σπένδε καὶ βάκχευε καὶ στέφου κᾶρα (*Βάκχ.* 312-3). Βλ. επίσης *Βάκχ.* 251, 807, *Ελ.* 1364.

²⁸⁹ Dodds (2004), σχόλ. στ. 115 και εισαγωγή xlix.

²⁹⁰ Ο όρος, με την έννοια της βακχικής λατρείας, απαντά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*:... *λοχεῖα κλεινὰ λιποῦσα μά / τηρ, τὰν ἀστάκτων ὑδάτων / <συμ>βακχεύουσαν Διονύ / σω Παρνάσιον κορυφάν* (1241-4). Το βουνό παρουσιάζεται να συμμετέχει στις οργιαστικές τελετές που λαμβάνουν χώρα στην κορυφή του (Plantnauer 1984, σχόλ. στ. 1239-44). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του όρου στον *Ιππόλυτο*. Μετά την αυτοκτονία της Φαίδρας ο Θησέας κατηγορεί τον Ιππόλυτο ως υποκριτή, καθώς υπερηφανεύεται για τη θεοσεβεία του και τον πουριτανισμό των ορφικών: *ἤδη νυν αὔχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς / σίτοις καπήλευ', Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων / βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς· / ἐπεὶ γ' ἐλήφθης* (952-5). Οι ορφικοί βέβαια δεν έκαναν οργιαστικές τελετές ούτε έφταναν σε κατάσταση έξαλλου ενθουσιασμού. Η χρήση του όρου *βακχεύειν* από τον Θησέα ίσως είναι ειρωνική, για να τονίσει την υποκριτική θεοσεβεία του νέου. Υπάρχει βέβαια και η εκδοχή να συγγείει εδώ ο Θησέας τους ορφικούς με τους οπαδούς άλλων οργιαστικῶν θεοτήτων. Ο Barrett 1983, σχόλ. στ. 952-5: παραθέτει τις σημαντικότερες βιβλιογραφικές πηγές για τον ορφισμό. Βλ. επίσης Halleran 2001, σχόλ. στ. 952-4

στον ενθουσιασμό ή γιορτάζω μαζί με άλλους σε βακχική εορτή²⁹¹, εκφράζει τη συμμετοχή των ανθρώπων και της φύσης (συγκεκριμένα του όρους) στις βακχικές τελετές. Την ίδια ακριβώς σημασία με το ρήμα *βακχεύειν*, όταν χρησιμοποιείται με την έννοια της εκστατικής λατρείας, που περιλαμβάνει οργιαστικό χορό και τραγούδι, έχει και το *βακχιάζειν*²⁹². Στο έργο του Ευριπίδη απαντά και το ρήμα *καταβακχιούσθαι* που σημαίνει κυριεύομαι από βακχική μανία²⁹³. Πέρα από τα ρήματα που εξετάστηκαν, απαντούν και άλλοι όροι με παρεμφερή σημασία. Ιδιαίτερα συχνή είναι η χρήση του όρου *βάκχευμα* (απαντά στον πληθυντικό αριθμό) που σημαίνει τα βακχικά όργια (*Βάκχ.* 40, 317, 608, 724, *Κύκλ.* 25, *Τρ.* 366)²⁹⁴ και του επιθέτου *βάκχειος* ή *βακχεῖος* για να ορίσει το βακχικό, αυτόν που ανήκει στις τελετές του Βάκχου (*Εκ.* 676, 686, *Ιων* 1126, *Φοίν.* 21, 228, *Βάκχ.* 308, 1057, 1230, *Κύκλ.* 74). Στο ευριπίδιο έργο απαντά και ο όρος

²⁹¹ *LSJ*⁹ λ. *συμβακχεύειν*. Στις *Βάκχες* 723-7: ... αἱ δὲ τὴν τεταγμένην / ὦραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα, / Ἰακχον ἀθρόω στόματι τὸν Διὸς γόνον / Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχεν ὄρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμω. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (1146-52) τα αστέρια παρουσιάζονται ως Διονυσιακοί χορευτές.

²⁹² *LSJ*⁹ λ. *βακχιάζειν*. Στον *Κύκλωπα*, ο Κύκλωπας επιστρέφοντας στη σπηλιά, αναφέρεται στην ὄρχηση των Σατύρων και διακόπτει τα έντονα χοροπηδήματά τους, τα οποία για να περιγράψει, χρησιμοποιεί το *βακχιάζειν*: ... τί τάδε; τίς ἢ ῥαθυμία; / τί βακχιάζετε;· οὐχὶ Διόνυσος τάδε, / οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα (203-5: Τι είναι αυτά; Τι είναι αυτή η ευθυμία; Γιατί εκτελείτε με ενθουσιασμό βακχικό χορό;). Ο όρος απαντά και στο στίχο 931 των *Βακχών*, όπου ο Πενθέας εξηγεί στον Διόνυσο ότι, ενώ χόρευε το χορό προς τιμήν του Βάκχου (*βακχιάζων*), ξέφυγε από τη θέση της μια μπούκλα από τα μαλλιά του, την οποία είχε τοποθετήσει κάτω από την ταινία: ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγὼ / καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα (930-1).

²⁹³ *LSJ*⁹ λ. *καταβακχιούσθαι*. *Καταβακχιούσθαι* δρυὸς ἢ ἐλάτας σημαίνει στεφανώνομαι σε κατάσταση βακχικής μανίας με κλαδιά από δρυ ή έλατο. *Βάκχ.* 107-9: βρύτετε βρύτετε χλοήρει / μίλακι καλλικάρπω / καὶ καταβακχιούσθαι δρυὸς / ἢ ἐλάτας κλάδοισι. Τόσο η επανάληψη του ρήματος *βρύνειν* στο στίχο 107, όσο και η αναφορά στα πράσινα καλλίκαρπα κλαδιά της βρυωνίας προβάλλουν την οργιαστική διάσταση του Διονύσου που σχετίζεται με την ελεύθερη ανάπτυξη και τις παραγωγικές δυνάμεις της φύσης. *Μίλαξ* ή *σμίλαξ* είναι είδος πρίνου (*LSJ*⁹ λ. *μίλαξ* ή *σμίλαξ*) Ο Seaford (σχόλ. στ. 109) και ο Dodds (1960 σχόλ. στ. 108) παραθέτουν την παρατήρηση του Sandys, ο οποίος θεωρεί ότι πρόκειται για το φυτό *smilax aspera*, ένα αειθαλές αναρριχητικό φυτό με λευκά άνθη και έντονα κόκκινους καρπούς.

²⁹⁴ Σχετικά με την ηθική διάσταση της σημασίας του όρου πολύ διαφωτιστικό είναι ένα χωρίο των *Βακχών*: οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει / γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει / [τὸ σωφρονεῖν ἔνεστιν εἰς τὰ πάντ' αἰεί] / τοῦτο· σκοπεῖν χρῆ· καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν / οὐδ' ἢ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται (314-8). Πρόκειται για έναν διαχωρισμό της εκστατικής τελετουργίας του Διόνυσου (στα λόγια του Τειρεσία δε φαντάζει ανήθικη) από την προσωπικότητα του ανθρώπου, η οποία παραμένει αλώβητη. Ο όρος *βάκχευμα* απαντά και αλλού στην ίδια τραγωδία: ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν ἐνίου βακχεύματος, / ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν (608-9: Υπέρτατο φως μας στα βακχικά όργια. Μόλις σε είδα χάρηκα που μόνο εσένα έχω στην ερημιά μου). Ο όρος στο σημείο αυτό συνδυάζεται με το *φάος* (φως), το οποίο είναι το φως της διασώσεως, και ταυτίζεται με τον Διόνυσο, προκαλώντας και προστατεύοντας τη λατρεία του Βάκχου.

ἀβάκχευτος, ο οποίος σημαίνει εκείνον που δεν είναι μνημένος στα βακχικά όργανα²⁹⁵, και χρησιμοποιείται σε ορισμένα χωρία ανάλογα με το επίθετο ἀχόρευτος, ορίζοντας εκείνον που είναι στερημένος από χαρά²⁹⁶.

Από τους τραγικούς ποιητές, ο Ευριπίδης είναι εκείνος που παρουσιάζει συχνότερα εικόνες μανίας. Πέρα από το συσχετισμό του ρήματος *χορεύειν* με τη μανία ή την τρέλα, που εξετάστηκε παραπάνω (αλλά και τα ρήματα *μαίνω*, *μαίνομαι* το ουσιαστικό *μαινάς* και τα επίθετα *μανιάς*, *μανιώδης*)²⁹⁷, ο ποιητής χρησιμοποιεί το *βακχεύειν*, για να εκφράσει τη μετάδοση της μανίας²⁹⁸. Είναι διάφορες οι θεότητες που παρουσιάζονται να οδηγούν το θύμα τους στην τρέλα²⁹⁹. Στον *Ορέστη* εκφράζει τη μανία που του μεταδίδουν οι Ερινύες. Ο Μενέλαος ρωτά τον Ορέστη αν οι Ερινύες, τις οποίες σοφά απέφυγε να ονομάσει, αποκαλώντας τις σεμνές, είναι εκείνες που τον τρελαίνουν για το φόνο της μητέρας του: Ορ: *σεμναὶ γάρ· εὐπαιδευτα δ' ἀπετρέπου λέγειν.* / Με: *αὐταὶ σε βακχεύουσι συγγενῆ φόνον.* (410-11)³⁰⁰. Το αίσθημα του δέους και του τρόμου που μπορεί να συνοδεύει τη βακχική φρενίτιδα εμπεριέχεται

²⁹⁵ *LSJ*⁹ λ. ἀβάκχευτος. Στην τραγωδία *Βάκχες*, ο Διώνυσος, αναφερόμενος στις διονυσιακές τελετές, παρατηρεί στον Πενθέα ότι αυτές δεν μπορούν να αποκαλυφθούν στους αμήτους: ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν (472).

²⁹⁶ Στο πρώτο στάσιμο του *Ορέστη*: αἰαῖ, / δρομάδες ὦ πτεροφόροι / ποτνιαδες θεαί, / ἀβάκχευτον αἰ θίασον ἐλάχετ' ἐν / δάκρυσι καὶ γόοις / μελάγχρωτες Εὐμενίδες (316-21).

²⁹⁷ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1994, 107.

²⁹⁸ Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (966-7): οὐ τι που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; (μήπως σε τρέλανε ο φόνος των νεκρῶν που σκότωσες πριν από λίγο;). Στο τέλος του δράματος, ο Ηρακλής χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα, για να εκφράσει την τρέλα που τον κυρίεψε, την οποία δε θυμάται: οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας (1122) και λίγο παρακάτω χρησιμοποιεί το ρήμα με την ίδια έννοια: ἦ γάρ συνήραζ' οἶκον + ἦ βάκχευσ' ἐμόν+; (1142). Ανάλογη είναι η χρήση του στην ίδια τραγωδία: οὐ ποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει (898-9). Ακόμη, στις *Βάκχες* ο Πενθέας μιλά για τη *Βακχεία* σαν να πρόκειται για μολυσματική ασθένεια και τρέλα που μεταδίδεται με την επαφή: οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰόν, / μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; (343-4).

²⁹⁹ Βλ. σχετικά: Vernant 1993, 127-8.

³⁰⁰ Αξιοσημείωτο είναι το επίθετο, με το οποίο εκφράζονται οι Ερινύες (*σεμναί*), που σημαίνει αξιοσέβαστος, αλλά σε βαθμό, ώστε να αποφεύγεται από φόβο η ονομασία τους (Χουρμουζιάδης 2008a, 167).

εννοιολογικά στο ρήμα *βακχεύειν* σ' ένα χωρίο, στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (1282-5)³⁰¹. Στον *Ορέστη* (338-9) απαντά και ο όρος *ἀναβακχεύειν* με την έννοια: διεγείρω σε κάποιον βακχική μανία³⁰²: *χορεύων τις ἐς δόμον ἀλαστόρων / ματέρος αἷμα σᾶς, ὃ σ' ἀναβακχεύει*; Άλλοι νοηματικά συγγενείς όροι που απαντούν στο έργο του Ευριπίδη είναι η *βάκχευσις* που έχει την έννοια της βακχικής μανίας³⁰³ και με την ίδια ακριβώς σημασία το *βακχεῖον* (*Φοίν.* 21).

Για τους όρους που σχετίζονται με τη βακχεία η Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου παρατηρεί ότι το ρήμα *βακχεύειν* και το ουσιαστικό *βάκχος* δε χρησιμοποιούνται αποκλειστικά για να χαρακτηρίσουν άτομα σε ένθεο παραλήρημα αλλά και για να δηλώσουν α) τη μανία (*Ορ.* 411, 835, *ΗΜ* 966, 1122), β) μια οποιαδήποτε σχέση με το θάνατο: η Αντιγόνη στις *Φοίνισσες* μετά το θάνατο των αδελφών της αισθάνεται σαν *βάκχα νεκρών* (1489-90), ο Ηρακλής, μετά το φόνο των παιδιών του φαντάζει στα μάτια του πατέρα του ως *Άιδου βάκχος* (*ΗΜ* 1119), και ο Πολυμήστορας αποκαλεί την Εκάβη και τις Τρωαδίτισσες συντρόφισσές της *βάκχας Άιδου* (*Εκ.* 1077). Ακόμη, σε μια τρίτη περίπτωση (γ) περιγράφεται η συγκινησιακή αντίδραση σε κάποια αιφνίδια δυστυχία. Στην *Εκάβη* ο θρήνος της βασίλισσας στη θεά του νεκρού Πολυμήστορα ονομάζεται *βακχεῖος νόμος* (686-7). Επίσης, δ) με το ρήμα *ἐκβακχεύειν* περιγράφεται μια ενστικτώδης κίνηση. Στον *Ιωνα* περιγράφει τους σπασμούς του πουλιού που δηλητηριάστηκε (1204). Ακόμη, (ε) η *βακχεία* ταυτίζεται με την κατάσταση μέθης.

³⁰¹ Ο Αμφιτρώων εκφράζει την αγωνία του για το ενδεχόμενο ο γιος του να βυθίσει και με άλλους φόνους την πόλη του Κάδμου στον τρόπο της βακχικής φρενιτιδας, γι' αυτό και ζητά από τον Χορό να φύγει μακριά από τον Ηρακλή που ξυπνά: *ΑΜ: ... φεύγετε μάργον / ἄνδρ' ἐπεχειρόμενον. / <ῆ> τάχα φόνον ἕτερον ἐπὶ φόνῳ βαλὼν / ἂν' αὖ βακχεύσει Καδμείων πόλιν* (1082-6: Φύγετε μακριά από τον άνδρα που σηκώνεται από τον ύπνο. Γρήγορα, σωρευόντας κι άλλο φόνο πάνω σε φόνο, θα συνταράξει πάλι με τον τρόπο της βακχικής φρενιτιδας την πόλη του Κάδμου).

³⁰² Ο ίδιος όρος απαντά στις *Βάκχες* (864), όπου περιγράφει τον εκστατικό χορό των Βακχών που συνοδεύεται από ολολυγμούς.

³⁰³ *Βάκχ.* 355-7: *κᾶνπερ λάβητε, δέσμιον πορεύσατε / δεῦρ' αὐτόν, ὡς ἂν λευσίμου δίκης τυχῶν / θάνη, πικρὰν βάκχευσιν ἐν Θήβαις ἰδῶν.*

Έτσι, στις *Φοίνισσες* (21) ο Λάιος παρουσιάζεται σε κατάσταση μέθης να λησμονεί το χρησμό.³⁰⁴

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις που διακρίνει η Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου πρέπει να προστεθούν, πέρα από τα χωρία που εκφράζουν τη βακχική λατρεία, τα παραδείγματα, όπου ο όρος *βακχεία* δηλώνει την εκστατική μαντεία. Στην περίπτωση αυτή η λογική υποχωρεί και το άτομο καταβάλλεται από μια ακατανόητη παρόρμηση. Εξίσταται και καταλαμβάνεται από μια ανώτερη δύναμη. Στη Θράκη ο Διόνυσος ήταν θεός εκστατικής μαντείας³⁰⁵. Μάλιστα υπάρχει εκεί μαντείο του θεού, γνωστό και ανταγωνιστικό προς αυτό των Δελφών³⁰⁶. Πολύ παραστατικά περιγράφεται η ιδιότητα αυτή του θεού στις *Βάκχες* (298-9), όπου ο Διόνυσος αποκαλείται από τον Τειρεσία μάντης. Μάλιστα ο γέροντας αναγνωρίζει ότι η βακχεία και η ιερή μανία ενέχουν μεγάλη μαντική δύναμη: *μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει*³⁰⁷.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο όρος *σαυλοῦσθαι*, ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον οργιαστικό χορό, στο σατυρικό δράμα

³⁰⁴ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 1994, 113-6.

³⁰⁵ Ηρ. 7 111. Στην *Εκάβη* (1267) ο Διόνυσος αποκαλείται *Θρηξὶ μάντις*. Βλ σχετικά Dodds 1960 σχόλ. στ. 298-301.

³⁰⁶ Συνοδινού 2005, σχόλ. στ. 1267.

³⁰⁷ Ανάλογα, με τη χρήση του όρου *βακχεύειν* (*βακχεύουσαν*), περιγράφεται στις *Τρωάδες* (342-3) η κατάσταση της Κασσάνδρας, η οποία ήταν μάντισσα ανεξάρτητη του Διόνυσου, τη στιγμή που εισβάλλει στη σκηνή, σείοντας δυο δαυλούς, σε κατάσταση εκστατικής μανίας, προφητεύοντας θριαμβευτικά την καταστροφή των νικητών: *βασιλεία, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρη / μὴ κούφον ἄρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν*; Αξίζει να σημειωθεί ότι στην *Εκάβη* (676-7) υπάρχει η αναφορά: *τὸ βακχεῖον κάρα τῆς θεσπιωδοῦ ... Κασσάνδρας* (η εκστατική προφήτισσα Κασσάνδρα). Ακόμη σε ένα απόσπασμα της τραγωδίας *Αλέξανδρος* το ρήμα *βακχεύειν* αναφερόμενο πιθανότατα στην Κασσάνδρα³⁰⁷ φέρει την έννοια της εκστατικής μαντείας: *βακχεύει φρένας* (*TrGF* 7). Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου οι προφητείες της Κασσάνδρας αποδίδονται με όρους που σχετίζονται με τη *χορεία* (*μελοτυπεῖν, θεσπιωδεῖν*): *τὰ δ' ἐπίφοβα / δυσφάτω κλαγγᾶ / μελλοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις* (1151-3), *νῦν δ' ἀμφὶ Κωκοτόν τε κάχερουσίους / ὄχθας ἔοικα θεσπιωδήσειν τάχα* (1160-1). Το *μελοτυπεῖν* έχει την έννοια τραγουδώ, ψάλλω προφητικό τραγούδι, όπως προκύπτει από τα συμφραζόμενα και απαντά μόνο εδώ (Χατζηανέστης 2000, σχόλ. στ. 1153). Το *θεσπιωδεῖν* (τραγουδώ προφητικό μέλος) απαντά και στον Ευριπίδη *Φοίν.* 959.

*Κύκλωψ*³⁰⁸. Το ρήμα *σαυλοῦσθαι* ορίζει τη φρενήρη *όρχηση* του σώματος που σείεται, με έντονα μιμητικό χαρακτήρα, ενώ παραπέμπει και στο θηλυπρεπή τρόπο κίνησης³⁰⁹.

Από τα χωρία που εξετάστηκαν παραπάνω διαπιστώνεται ότι υπάρχουν αρκετοί όροι στο έργο του Ευριπίδη που σχετίζονται με τη *βακχεία* και τα αποτελέσματά της. Αντίστοιχοι όροι απαντούν και στο έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή, όμως σε πολύ μικρότερη έκταση³¹⁰. Το γεγονός αυτό βέβαια σε ένα μεγάλο βαθμό οφείλεται στο ότι στο σωζόμενο δείγμα του ευριπίδιου έργου υπάρχει μια τραγωδία που αντλεί το θέμα της από τη λατρεία του Διονύσου (*Βάκχες*) αλλά και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*. Αν εξαιρέσουμε τον όρο *σαυλοῦσθαι*, τα *θιασεύειν* και *βακχεύειν* (και οι συναφείς προς αυτά όροι) μονάχα έμμεση σχέση έχουν με την *όρχηση*. Κρίθηκε όμως απαραίτητο να εξεταστούν, καθώς ο εκστατικός χορός αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο της οργιαστικής λατρείας, την οποία εκφράζουν σημασιολογικά. Εξάλλου, υπάρχει και ένα δεύτερο

³⁰⁸ *τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων / ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ / κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαιᾶς δόμους / προσῆτ' αἰοδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι;* (37-40). Για το χωρίο αυτό γίνεται αναλυτικότερα λόγος παρακάτω, όπου εξετάζεται ο τρόπος εκφοράς του κρότου των ποδιών στην *όρχηση* του ευριπίδιου δράματος.

³⁰⁹ *LSJ*⁹ λ. *σαυλοῦσθαι*.

³¹⁰ Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου απαντά ο όρος *βακχεία* που έχει την έννοια της βακχικής γιορτής: *νῦν δ' ἤπερ ἐν δόμοισι βακχείας κακῆς / ἱατρὸς ἐλπὶς ἦν, προδοῦσαν ἔγγραφε* (698-9). Επίσης, στους *Επτά ἐπὶ Θήβας* χρησιμοποιείται το ρήμα *βακχᾶν*, το οποίο σημαίνει διατελώ σε βακχική μανία, τρελαίνομαι, παραφρονώ (*LSJ*⁹ λ. *βακχᾶν*) περιγράφοντας την πολεμική μανία του Ιππομέδοντα: *αὐτὸς δ' ἐπιλάλαξεν, ἔνθεος δ' ἄρει / βακχᾶ πρὸς ἀλκὴν, θυιάς ὤς, φόβον βλέπων* (497-8). Στον Σοφοκλή, το ρήμα *βακχεύειν* απαντά στην *Πάροδο* της *Αντιγόνης* και αναφέρεται στην υπεροπτική βακχική μανία (*βακχεύων*) της ορμής του αλαζόνα Καπανέα (πρβλ. Ευρ. *Φοίν.* 1180), τον οποίο ο Δίας γκρέμισε από τις επάλξεις της Θήβας. Και αυτός που τότε μανιασμένος ορμητικά φυσούσε με ριπές των πιο εχθρικών ανέμων, καθώς τον είχε καταλάβει βακχική φρενίτιδα, έπεσε στην τραχιά γη και το σώμα του τραντάχτηκε: *ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ πέσε τανταλωθεῖς / πυροφόρος ὃς τότε μαινομένα ζῖν ὄρμᾶ / βακχεύων ἐνέπει / ρίπαις ἐχθίστων ἀνέμων* (134-7). Στο τρίτο στάσιμο του *Οιδίποδα Τυράννου* ο Χορός αναφέρεται στον Διόνυσο, χρησιμοποιώντας το επίθετο *βακχεῖος* με το θεός, εκφράζοντας την ευχή ο Βάκχος που κατοικεί στις κορυφές των βουνών να πήρε το βασιλιά ως δώρο από κάποια Νύμφη του Ελικώνα, με τις οποίες συχνά παίζει: *...εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς / ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων <σ'> εὖ / ρημα δέξαι' ἔκ του / Νυμφᾶν ἐλικωνίδων, αἶς / πλεῖστα συμπαίζει* (1104-9). Αντίστοιχα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*, το θεό προσδιορίζει το επίθετο *Βακχιώτης*, που είναι ισοδύναμο του *Βακχευτής* (*LSJ*⁹ λ. *Βακχιώτης*) και σημαίνει εκείνον που είναι γεμάτος από βακχική μανία ή κρασί: *ἴν' ὁ βακχίῳ / τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει* (678-9). Στην *Πάροδο* της *Αντιγόνης* το *Βάκχιος* (με αυτήν τη γραφή για μετρικούς λόγους, *LSJ*⁹ λ. *Βάκχειος* ή *Βακχεῖος*), ως ουσιαστικό σημαίνει τον Βάκχο: *ὁ Θήβας δ' ἐλελί / χθων Βάκχιος ἄρχοι* (153-4), ενώ στο στίχο 1121 ονομάζεται *Βακχεύς*. Στις *Τραχίνιες* το *βάκχιος* ως επίθετο προσδιορίζει την πόλη της Θήβας: *... ὁ δὲ Βακχίας ἄπο / ἦλθε παλίντονα Θήβας* (510-1).

ενδιαφέρον στοιχείο που πρέπει να τονιστεί. Η εννοιολογική συνάφεια που παρατηρείται στη χρήση των όρων *χορεύειν* και *βακχεύειν* για την παρουσίαση εικόνων μανίας και των *ἀχόρευτος* και *ἀβάκχευτος*, για να οριστεί εκείνος που δε συνοδεύεται από χορό και είναι στερημένος από χαρά, αποτελεί ένδειξη για το ότι οι όροι που αφορούν στη *βακχεία* φέρουν στο έργο του Ευριπίδη ιδιαίτερο *ορχηστικό* βάρος, αν και δεν εκφράζουν άμεσα και αποκλειστικά τη *χορεία*, αλλά αναφέρονται γενικά στη βακχική λατρεία και τον ενθουσιασμό που τη συνοδεύει.

2. Η ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ

Κύρια λειτουργία του Χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελούσε το άσμα και η *όρχηση*. Τα μέλη του με τις ρυθμικές κινήσεις των ποδιών, των χεριών, των βραχιόνων, του κεφαλιού και του σώματος εξέφραζαν τη διάθεση, τα συναισθήματα και το χαρακτήρα του τραγουδιού που συνόδευαν³¹¹. Οι αναφορές σε τέτοιου είδους κινήσεις στο έργο του Ευριπίδη είναι αρκετές και στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσω τη σχετική ποιητική ορολογία, αλλά και τη δραματική λειτουργία των ορχηστικών όρων. Οι περισσότερες έχουν σχέση με την κίνηση των ποδιών, η οποία είναι ιδιαίτερα σημαντική στην αρχαία ελληνική *χορεία*, γι' αυτό και οι αναφορές σε αυτήν είναι αρκετές.

Η ποίηση, η μουσική και ο χορός αποτελούν ένα άρρηκτα συνδεδεμένο σύνολο. Η σχέση αυτή υποδεικνύεται και από τη χρήση της λέξης *πούς* για να οριστεί το τμήμα ή το μέτρο ενός λυρικού στίχου³¹². Στο έργο του Ευριπίδη, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συνδυασμός της λέξης *πούς* με ορισμένα ρήματα και ο τρόπος σύνταξης που κάθε φορά επιλέγεται. Θα εξεταστεί επίσης αν η αναφορά στην κίνηση των ποδιών, στο έργο του Ευριπίδη, στοχεύει απλώς στο να παρουσιάσει με ποιητικό τρόπο ορισμένες λεπτομέρειες της *όρχησης* ή επιτελεί μια ευρύτερη λειτουργία. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η *όρχηση* του χορού ή των δραματικών προσώπων λειτουργεί ως *όρχηση* και εντός του δραματικού πλαισίου, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στις *Βάκχες* και σε

³¹¹ Βλ. σχετικά: Taplin 1988, 18-20.

³¹² Lawler 1978, 98 και σημ. 2. Ο Write (1912, 10) παρατηρεί ότι αξίζει να προσέξουμε και τα επίθετα που συνοδεύουν το μέρος του στίχου που ονομάζεται *πούς*. Δηλαδή *πούς τροχάιος* είναι το πόδι που τρέχει, ο *ἴαμβος* το ορμητικό πόδι, ο *ἀνάπαιστος* αυτό που χτυπιέται προς τα πίσω, ο *τρίβραχος* αυτό που εκτελεί τρία σύντομα βήματα, ο *προκελευσματικός* αυτό που εκτελεί τέσσερα, ο *παίαν* αυτό που χτυπά.

μερικές άλλες, η όρχηση μιμείται άλλες μη ορχηστικές συνήθειες, κινήσεις ή πράξεις της απλής ζωής.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έμφαση στον ήχο των ποδιών στο χορό, που λειτουργεί ως ένα είδος μουσικής συνοδείας, αλλά και στα τραγούδια, τις κραυγές και τη μουσική που συνοδεύουν την *όρχηση*. Όλα αυτά τα στοιχεία συνταιριάζονται και εκφράζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνουν μια παραστατική οπτικοακουστική εικόνα, στην οποία η *όρχηση* έχει κυρίαρχη θέση. Θα μελετηθούν επίσης οι κινήσεις των χεριών, οι περισσότερες αναφορές των οποίων απαντούν στις *Βάκχες*, όπου παρουσιάζεται η *οργιαστική χορεία* με το θύρσο στο χέρι ή το χτύπημα των τυμπάνων. Ακόμη, κυρίως σ' αυτήν την τραγωδία γίνεται λόγος για το κεφάλι, το τίναγμα και το ανέμισμα των μαλλιών, στοιχείο που χαρακτηρίζει τον οργιαστικό χορό. Για τις κινήσεις του κεφαλιού στο τελετουργικό του θρήνου γίνεται λόγος στο Γ' κεφάλαιο που εξετάζει το ρόλο της εξάρχουσας Εκάβης στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη.

I. ΤΑ ΠΟΔΙΑ

ι. Το ουσιαστικό *πούς* σε συνδυασμό με ρήμα

Το ουσιαστικό *πούς* συχνά συνδυάζεται με ρήματα κινήσεως που σημαίνουν πατώ, για λόγους έμφασης³¹³. Από τις περιπτώσεις που εμπίπτουν σε αυτήν την κατηγορία, θα περιοριστούμε στην εξέταση των χωρίων που έχουν σχέση με την *όρχηση* και τη ρυθμική κίνηση του Χορού ή των υποκριτών. Το ουσιαστικό συνοδεύει συνήθως τη λέξη *χορός*, συνδυάζεται με ένα ρήμα και δηλώνει εμφατικά τη ρυθμική κίνηση των ποδιών, κατά την *όρχηση*.

Για παράδειγμα, στο πρώτο στάσιμο του *Ιωνα*, σε ένα χωρίο για το οποίο έχει γίνει ήδη λόγος παραπάνω, η κίνηση αυτή εκφράζεται με τη χρήση του ρήματος *στείβειν*, το οποίο έχει την έννοια πατώ ή βαδίζω κάποιο δρόμο. Το ρήμα σε συνδυασμό με το *χορός* και το *ποδοῖν* (*χορούς στείβειν ποδοῖν*) σημαίνει κινώ ρυθμικά τα πόδια (στο χορό)³¹⁴: ὦ Πανὸς θακήματα καὶ / παραυλίζουσα πέτρα / μυχώδεσι Μακραῖς, / ἵνα χορούς στείβουσι ποδοῖν / Ἀγλαύρου κόραι τρίγωνοι / στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος / ναῶν, συρίγγων / ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς / + ὕμνων + ὅτ' ἀναλίοις / συρίζεις, ὦ Πάν, / τοῖσι σοῖς ἐν ἄντροις (492-502). Το *στείβειν*, το οποίο είναι ένα ρήμα κίνησης που αναφέρεται στα πόδια, χρησιμοποιείται με μια σύστοιχη αιτιατική (*χορούς*) και μια δοτική του μέσου (*ποδοῖν*), για να δηλωθεί με μεγαλύτερη έμφαση ο γρήγορος ρυθμικός

³¹³ LSJ⁹ λ. *πούς*.

³¹⁴ LSJ⁹ λ. *στείβειν*. Στο συγκεκριμένο χωρίο (*Ιων* 495) το *χορούς στείβειν ποδοῖν* αποδίδεται ως: κινώ ρυθμικά τα πόδια.

βηματισμός των ποδιών στο χορό³¹⁵. Ένα άλλο στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί, στο χωρίο, από το πρώτο στάσιμο του *Ίωνα*, είναι ότι τις χορευτικές κινήσεις των ποδιών συνοδεύουν και οι ήχοι από τις σύριγγες, το πνευστό ποιμενικό μουσικό όργανο, που ήταν κατασκευασμένο από καλάμια. Η έμφαση πέρα από την κίνηση των ποδιών επεκτείνεται και στη μουσική που τα συνοδεύει, καθώς ο ήχος προσδιορίζεται από το επίθετο *αϊόλος* (*αϊόλας* *ιαχάς*), που σημαίνει ευκίνητος- ευμετάβολος³¹⁶. Στο σημείο αυτό ο Lee³¹⁷ παρατηρεί ότι οι δύο γενικές *ὑμνων* και *συρίγγων* που εξαρτώνται από το *ιαχᾶς* δημιουργούν μια περίεργη αίσθηση. Ο Page υποθέτει ότι τα κορίτσια τραγουδούν, καθώς χορεύουν, όμως ο Lee διαφωνεί, γιατί αμφιβάλλει για το αν τραγουδά κάποιος με τη συνοδεία της σύριγγας.

Με το ίδιο σχήμα περιγράφεται από τον Ποσειδώνα, στον πρόλογο της τραγωδίας *Τρωάδες* και ο χορός των Νηρηίδων, όπου με τα ουσιαστικά *χορός* και *πούς* συνδυάζεται το ρήμα *ἐξελίσσειν*, το οποίο σημαίνει ανοίγω - εκτυλίσσω, όμως ως όρος της *ὀρχησης* χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με τα ουσιαστικά *ἴχνος* και *πούς* (*ἐξελίσσειν ἴχνος ποδός*), για να δηλώσει τη γρήγορη κίνηση των ποδιών που χορεύουν³¹⁸. Η λέξη *ἴχνος*, η οποία έχει στα Αρχαία Ελληνικά την ίδια σημασία με σήμερα³¹⁹ χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για τη δημιουργία εκφράσεων, σε συνδυασμό

³¹⁵ Το ίδιο συντακτικό σχήμα απαντά και στην τραγωδία *Ελένη* (868-9), όχι όμως αυτή τη φορά σε σχέση με την *ὀρχηση*. Η Θεονόη δίνει εντολή σε μια ακόλουθή της να ανεμίζει στον αέρα το θειάφι για να εξαγνίζει το δρόμο, σε περίπτωση που τον μόλυνε κάποιος με το ανόσιο πόδι του. Σε αυτήν την περίπτωση η σύστοιχη αιτιατική είναι η λέξη *κέλευθον* (*στείβειν κέλευθον ποδί*): *σὺ δ' αὖ κέλευθον εἴ τις ἔβλαπεν ποδί /στείβων ἀνοσίω, δὸς καθαρσίω φλογί* (κι εσύ ανέμισε την εξαγνιστική φλόγα, μήπως κάποιος μόλυνε τον δρόμο, προχωρώντας με το ανόσιο πόδι του).

³¹⁶ *LSJ*⁹ λ. *αϊόλος*.

³¹⁷ Lee 1997, σχόλ. στ . 500.

³¹⁸ *LSJ*⁹ λ. *ἐξελίσσειν*.

³¹⁹ Ευρ. *Ελ.* 108.

με διάφορα ρήματα³²⁰. Στους εναρκτήριους στίχους των *Τρωάδων*: *Ἦκω λιπῶν Αἰγαῖον ἀλμυρὸν βάθος / πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός* (*Τρ.* 1-3). Το *ἐξελίσσειν*, όπως παρατηρεῖ ο Lee³²¹ περιγράφει μια περιστροφική κίνηση χορού και είναι περισσότερο εμφιατικό από το *ἐλίσσειν* που ἔχει την ίδια σημασία. Το ρήμα είναι μεταβατικής ενέργειας, με αντικείμενο τη λέξη *ἴχνος*, το οποίο παίρνει με τη σειρά του ως συμπλήρωμα τη γενική *ποδός*. Η σύνταξη αυτή, καθώς και το επίθετο υπερθετικού βαθμοῦ *κάλλιστον* τονίζουν την ιδιαίτερα δεξιότεχνη *ὄρχηση* των Νηρηίδων. Αξίζει να σημειωθεῖ ότι αυτοὶ οι στίχοι σηματοδοτοῦν την έναρξη της τραγωδίας με μια ειδυλλιακή εικόνα, που μεταφέρει νοερά το θεατὴ στα βάθη της αλμυρῆς θάλασσας, όπου εκτελεῖται η *χορεία* των Νηρηίδων. Πέρα από τον ιδανικό, εξωτικό χώρο, ιδιαίτερα προβάλλεται η ποιότητα της *ὄρχησης*, η οποία, όπως υποδεικνύεται από τους ὄρους που την εκφράζουν, είναι περιστροφική, γρήγορη και ιδιαίτερα καλαίσθητη. Παρά το ὅτι δεν υπάρχει αναφορά σε μουσική ἢ ἄλλους ἤχους, ο λυρισμὸς του Ευριπίδη φροντίζει ὥστε ο χορὸς τους να συνοδεύεται από την παρήχηση του λάμδα, στο στίχο 3.

Μια ἄλλη αξιοσημείωτη χρήση του ὄρου *ἐξελίσσειν* σε συνδυασμὸ με τη φράση *τόρνευμα δεινὸν ποδός* απαντᾶ στον *Ηρακλή*, ὅπου η σφαγὴ των παιδιῶν παρουσιάζεται

³²⁰LSJ⁹ λ. *ἴχνος*. Πέρα από το *ἐξελίσσειν ἴχνος ποδός* υπάρχει στο πρώτο επεισόδιο του *Ορέστη* και η ἔκφραση *ἴχνος ποδός τιθέναι*, που αφορά στο περπάτημα και ὄχι στην *ὄρχηση*. Ηλ: *ἦ καπὶ γαίας ἀρμόσαι πόδας θέλεις, / χρόνιον ἴχνος θείς*. (*Ορ.* 233-4). Η ἴδια ἔκφραση υπάρχει και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, με την ἔννοια πατώ το πόδι μου σ' ἕναν τόπο: *μήποτε κατ' Ἄργος ζῶσ' ἴχνος θεῖν ποδός* (752). Στον *Ορέστη* χρησιμοποιεῖται η ἔκφραση *λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθέναι*, (140), με την ἔννοια βαδίζω ελαφρά. Στις *Φοίνισσες* υπάρχει η φράση *ἴχνος ἐπαντέλλειν ποδός* (*Φοίν.* 105): *ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραϊὰν νέα / χεῖρ', ἀπὸ κλιμάκων / ποδός ἴχνος ἐπαντέλλων* (103-5). Με την ἔννοια σέρνομαι, ὅπως ἕνα ζῶο, στηριζόμενος στα χέρια και στα πόδια, χρησιμοποιεῖται στην *Εκάβη* η ἔκφραση *τίθεσθαι ἐπιχειρα και ἴχνος*: *ᾧμοι ἐγὼ, πᾶ βῶ / πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω, / τετράποδος βάσιν θηρὸς ὄρεστέρου / τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα και ἴχνος*; (1056-9). Στην τραγωδία *Βάκχαι*, ἀκόμη, η λέξη *ἴχνος* χρησιμοποιεῖται με την ἔννοια κνήμη και τοποθετεῖται ἀντιθετικά στη λέξη *ὠλένη*: *ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλενην, / ἦ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις* (1133-5).

³²¹Lee 1976, 66.

με χρήση ορχηστικών όρων και θυμίζει διαστρεβλωμένο χορό (ακριβώς όπως και η μετάδοση της τρέλας στον ήρωα): *ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω / τόννευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς / βάλλει πρὸς ἦπαρ* (977-9). Το επίθετο *δεινόν* υποδηλώνει τον επικείμενο θάνατό τους³²².

Το ρήμα *εἰλίσσειν* (ποιητικός ιωνικός τύπος αντί του *ἐλίσσειν*), σε συνδυασμό με το ουσιαστικό *πούς* απαντά στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, σε ένα χωρίο, το οποίο έχει ήδη μελετηθεί, κατά την εξέταση του όρου *χορός*. Οι γυναίκες του Χορού καλούνται να καλύψουν την επιστροφή των τριών ευτυχισμένων ηρώων, της Ιφιγένειας, του Ορέστη και του Πυλάδη, στην πατρίδα, ενώ παράλληλα εκφράζουν τη δική τους λαχτάρα για μια τέτοια τύχη. Φέρνουν στο μυαλό τους και περιγράφουν το χορό που χόρευαν παλιά με τις συνομήλικές τους, καθώς κάποια από αυτές παντρευόταν. *Χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ / +παρθένος εὐδοκίμων γάμων, / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματρὸς ἡλίκων θιάσους* (1143-6). Το ρήμα που χρησιμοποιείται, για να περιγράψει την *όρχηση* που αποτελεί πηγή χαράς, είναι το *εἰλίσσειν*³²³ και το *παρὰ* είναι ένα πρόθεμα του (*τμηῆσις*)³²⁴, ως αντικείμενο τίθεται η λέξη *πόδα*. Η σύνταξη αυτή τονίζει την περιστροφική, ορμητική κίνηση των ποδιών των κοριτσιών που πρωτοστατούν στο χορό.

Στο τρίτο στάσιμο των *Βακχών*, τα ουσιαστικά *πούς* και *χορός* συνδυάζονται με το ρήμα *τίθημι*, για να περιγράψουν το είδος του χορού που επιθυμούν να χορέψουν οι γυναίκες του Χορού, με τα λευκά τους πόδια, προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Το λευκός

³²² Όπως και στην *Ανδρομάχη* (1135): *δεινὰς δ' ἂν εἶδες πυρρίχας*. Βλ σχετικά: Stevens, 1971, σχόλ. στ. 1135.

³²³ Το ρήμα *ἐλίσσειν* χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη για την περιγραφή ενός κυκλικού χορού. Πρβ. *Ηλ.* 180, *ΗΜ* 690 και *Ι. Α.* 1055. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Cropp 2000, 243. Το ίδιο ρήμα εκφράζει επίσης και την περιστροφική κίνηση. Για το *ἐλίσσειν* γίνεται λόγος εκτενέστερα παρακάτω.

³²⁴ Cropp 2000, 243.

είναι το παραδοσιακό επίθετο που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το δέρμα των γυναικών στην αρχαία ελληνική ποίηση, το οποίο εκφράζει την ομορφιά και την αρχοντία. Εδώ βέβαια ορίζει τα γυμνά πόδια των Βακχών³²⁵, οι οποίες αποκαλούνταν και *ἀπέδιλοι* ή *ἀσάμβαλοι*³²⁶: *ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / εἰς αἰθέρα δροσερὸν, ρίπτουσα* (862-5). Η φράση *τίθημι πόδα ἐν χοροῖς* χρησιμοποιείται αντί για το ρήμα *χορεύειν* και παρουσιάζει με παραστατικό τρόπο το χορό, στον οποίο πολύ σημαντικό ρόλο έπαιζε η κίνηση των ποδιών³²⁷.

Επίσης, στο πρώτο επεισόδιο του ίδιου δράματος, σε ένα χωρίο που ήδη έχει εξεταστεί, χρησιμοποιείται πρώτα το ρήμα *χορεύειν* και συμπληρωματικά η έκφραση *καθιστάναι πόδα*: *ποῑ δεῖ χορεύειν, ποῑ καθιστάναι πόδα / καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολίων;* (184-5). Το ρήμα *καθίστημι* σημαίνει βάλλω ή στήνω στη μέση³²⁸ και σε συνδυασμό με τη λέξη *πούς* τονίζει περισσότερο την πρόθεση του γέρου Κάδμου: *να στήσει το πόδι για χορό*. Αυτό γίνεται με τη χρήση πρώτα του *χορεύειν* και έπειτα του *καθιστάναι πόδα*, το οποίο περιγράφει παραστατικά την οργιαστική όρχηση, με την αναφορά στην κίνηση των ποδιών και του κεφαλιού. Έτσι επιτυγχάνεται ίσως άλλος ένας στόχος του Ευριπίδη, να παρουσιάσει μια ακόμη πτυχή της διονυσιακής λατρείας, αυτής που δίνει τη δυνατότητα στους θιασώτες να ξαναγιώσουν νέοι, μέσα από τη μυστηριακή δύναμη της λατρείας του θεού που εδώ πραγματώνεται μέσω της *χορείας*, η οποία ως έκφραση εκτελείται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και πιο μεγάλη ευκολία από τους ακμαιότερους³²⁹. Επίσης σε συνδυασμό με τη διπλή επανάληψη του ερωτηματικού επιρρήματος *ποῑ* δίδει έμφαση και στον τόπο, όπου θα πραγματοποιηθεί αυτός ο χορός, δηλαδή το βουνό.

³²⁵ Πρβ. *Βάκχ.* 664-5: *βάκχας ποτνιαδάς εισιδών, αἱ τῆσδε γῆς / οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν*. Βλ. επίσης *Ἴων* (219-22), όπου ο Χορός ρωτά τον Ἴωνα αν μπορεί να μπει με γυμνά πόδια μέσα στο ναό: *σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν ἀν / δῶ θέμις γυάλων ὑπερ / βῆναι, λευκῶ ποδί γ' <οὐδόν>*;

³²⁶ Dodds 1960, σχόλ. στ. 664-7.

³²⁷ Η έμφαση στα πόδια σημειώνεται και από τον Naerebout 1997, 158.

³²⁸ *LSJ*⁹ λ. *καθίστημι*.

³²⁹ Βλ. σχετικά Dodds, 1960 σχόλ. στ. 170-369.

Γίνεται λοιπόν κατανοητό από τα παραπάνω χωρία, ότι για ποιητικούς λόγους και για να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στη μορφή της *όρχησης*, παράλληλα με την αναφορά της λέξης *χορός* ή του ρήματος *χορεύειν*, εκφράζεται και η ανάλογη κίνηση των ποδιών, με τη χρήση του ουσιαστικού *πούς* και ενός ρήματος που καθορίζει τη φύση της. Έτσι, το *χορούς στείβειν ποδοῖν* έχει την έννοια του γρήγορου ρυθμικού βηματισμού των ποδιών στο χορό. Το *ἐξελλίσσειν ἴχνος ποδός* τη γρήγορη κίνηση των ποδιών που χορεύουν σε περιστροφική κίνηση και το *παρὰ πόδ' εἰλίσσειν* έχει την ίδια περίπου σημασία, όμως το *εἰλίσσειν* είναι λιγότερο εμφατικό. Η φράση *τιθέναι λευκὸν πόδα ἐν χοροῖς* εκφράζει το χορό με γυμνά πόδια. Το *καθιστάναι πόδα* επίσης, χρησιμοποιείται μαζί με το ρήμα *χορεύειν*, ως συνώνυμό του, για να τονίσει ακόμη περισσότερο την *όρχηση*.

ii) Ο κρότος των ποδιών

Η περιγραφή της χορείας δε δίνεται μόνο με οπτική αλλά και με ακουστική εικόνα, κυρίως με την προβολή του κρότου των ποδιών που χορεύουν, ο οποίος λειτουργεί ως μια ρυθμική συνοδεία και συνήθως συμπληρώνεται και από άλλους ήχους. Στο τρίτο στάσιο της τραγωδίας *Ηρακλείδες* αναφέρεται χαρακτηριστικά:

ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ

ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-

θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν (781-83).

Πρόκειται για μια επίκληση του Χορού στην Αθηνά, την οποία θα τιμά με άσματα και χορούς. «Και στον ανεμοδαρμένο λόφο θα αντηχούν οι κραυγές των ικεσιών, με τους ολονύκτιους κρότους των ποδιών των παρθένων». Χαρακτηριστική είναι η ακουστική εικόνα, η οποία, πέρα από τον κρότο των ποδιών που εκτελούν το χορό, συμπληρώνεται με τα *ὀλολύγματα* που αποτελούσαν την εισαγωγή για τον *παιάνα* που τραγουδούσαν οι παρθένες προς τιμήν της θεάς στα Παναθήναια³³⁰. Αυτή η ακουστική εικόνα εκφράζεται με αττική σύνταξη: *ὀλολύγματα ἰαχεῖ*. Το ρήμα *ἰαχεῖν*, που εδώ σημαίνει ηχώ-βγάζω ήχο, το χρησιμοποιούσαν οι τραγικοί ποιητές μόνο σε λυρικά χωρία³³¹. Η εικόνα συμπληρώνεται ηχητικά και από τον ολονύχτιο κρότο των ποδιών που χορεύουν, ο

³³⁰ Wilkins 1993, 151-2.

³³¹ *LSJ* ⁹ λ. *ἰαχεῖν*. Σημαίνει κραυγάζω-φονάζω και για πράγματα βγάζω ήχο. Το ρήμα αυτό χρησιμοποιείται συχνά από τον Ευριπίδη: *Ηρακλ.* 752, *Ορ.* 826 και 965. Με σύστοιχη αιτιατική (*ἰαχεῖν μέλος*) χρησιμοποιείται στην τραγωδία *Τρωάδες*: *νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω* (*Τρ.* 515). Στις *Φοίνισσες* το ίδιο ρήμα απαντά με αντικείμενο σε πτώση αιτιατική: *πότερον ἄρα νέκυν ὀλόμενον ἰαχῆσω*; (1295). Χρησιμοποιείται και ως παθητικό στην *Ελένη*: *κᾶτ' ἰαχῆθης καθ' Ἑλλανίαν* (*Ελ.* 1147).

οποίος δίδεται με έναν εμπρόθετο: (ὕπὸ παννυχίοις κρότοισιν ποδῶν παρθένων). Οι κραυγές του παιάνα συνυφαίνονται με τον ήχο των ποδιών, δίδοντας έμφαση στην παράσταση όσων εκφράζονται με τη μουσική, το άσμα και την όρχηση.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο εκφράζεται στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων* η χορεία των κοριτσιών: *Λίβυς τε λωτός εκτύπει / Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ' / άειρον άμα κρότον ποδῶν / βοάν τ' έμελπον εϋφρον'*... (544-50). Ο ήχος του πανηγυριού αυτή τη φορά συμπληρώνεται από τον αυλό (*λίβυς λωτός*³³²). Παράλληλα τονίζεται ο κρότος των ποδιών στο χορό (*άμα κρότον ποδῶν*) και το εύθυμο τραγούδι³³³ (*βοάν έμελπον εϋφρον'*). Τα τρία αυτά στοιχεία, η μουσική, το τραγούδι και ο χορός συνθέτουν τη γεμάτη κίνηση και χαρά εικόνα που περιγράφεται.

Παρόμοιο λεξιλόγιο χρησιμοποιεί ο πρώτος αγγελιαφόρος στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, καθώς αναγγέλλει την άφιξη της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας και δίνει εντολή να ετοιμάσουν τα κάνιστρα, να βάλουν στεφάνια στα μαλλιά, ενώ παρακινεί τον Μενέλαο να ετοιμάσει το γάμο και προτρέπει να αρχίσει η μουσική του αυλού το γαμήλιο τραγούδι και να ακουστεί το χτύπημα των ποδιών στο χορό. Η εικόνα παρουσιάζει πολλές αναλογίες με την προηγούμενη. Δίδει ιδιαίτερη έμφαση στον ήχο και αυτό το στοιχείο επιλέγεται για να περιγράψει τον επικείμενο εύθυμο χορό των κοριτσιών, με τη συνοδεία του αυλού, για το γάμο της Ιφιγένειας:

άλλ' εία, τὰπὶ τοισίδ' έξάρχου κανᾶ,

στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενέλεως άναζ,

³³² Η λέξη *λωτός* χρησιμοποιείται αντί για το *αυλός* από τον Ευριπίδη και τους μεταγενέστερους ποιητές. Βλ. Lee 1976, 170-1.

³³³ Για τη χρήση του ρήματος *μέλεσθαι*, με τη σημασία του εύθυμου τραγουδιού, βλ. κεφάλαιο Α' 1γ.

*ὕμναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας
λωτὸς βοάσθω, καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος (435-8).*

Λίγο αργότερα, στην ίδια τραγωδία, ο Ὑμέναιος περιγράφεται με τις ανάλογες λέξεις:

*τιν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-
σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,
ὄτ' ἀνὰ Πήλιον αἰ καλλιπλόκαμοι
Περίδες + ἐν δαιτὶ θεῶν+
χρυσεοσάνδαλον ἔχνος
ἐν γὰ κρούουσαι.
Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον... (1036-44).*

Πρόκειται για τους πανηγυρικούς γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας, τους οποίους τίμησαν οι θεοί, οι Μούσες και οι Κένταυροι. Τη μελωδία του *λωτοῦ*, των *συρίγγων* και της *φιλοχόρου - κιθάρας* συμπληρώνει ο κρότος από την κίνηση των ποδιών των Μουσών που χτυπούν τη γη με χρυσά σανδάλια (*ἐν γὰ κρούουσαι*). Ο ήχος των ποδιών είναι απόλυτα εναρμονισμένος με τη μουσική, εξάλλου δεν είναι τυχαία η χρήση του επιθέτου *φιλόχορος* που συνοδεύει τη λέξη *κιθάρα*.

Ανάλογα, στην πάροδο της *Ηλέκτρας* περιγράφεται ο χορός από την Ηλέκτρα, που αρνείται να ακολουθήσει τις νεαρές γυναίκες που ήρθαν από τα περίχωρα, για να την καλέσουν στη γιορτή, στο ιερό της Ήρας: ... οὐδ' ἰστᾶσα χορούς / Ἀργείαις ἄμα νύμφαις / εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν (178-80: ... μήτε στήνοντας το χορό, θα κρούσω τη γη, με πόδι που στριφογυρίζει στο χορό, μαζί με τις Αργίτισσες γυναίκες). Τα πόδια παρουσιάζονται να χτυπούν τη γη, καθώς εκτελούν περιστροφικές φιγούρες στο χορό.

Επίσης, στον πρόλογο των *Τρωάδων*, η Εκάβη, σε ένα χωρίο, για το οποίο ήδη έχει γίνει λόγος, αναφερόμενη σε κάποιους παλαιότερους ηχηρούς και ζωηρούς λατρευτικούς χορούς που πρώτη έσερνε στην Τροία, αντιπαραθέτει σε αυτούς το τωρινό θρηνητικό της τραγούδι. Ο ήχος της κίνησης των ποδιών, στο χωρίο αυτό, συνδυάζεται με το τραγούδι που κάποτε τραγούδησαν οι Τρωάδες, αλλά και αυτό που τώρα θα παρουσιάσουν. Αυτή τη φορά τον κτύπο των ποδιών εκφράζει η λέξη *πλαγαῖς*: *ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς* (151-52). Ανάλογα περιγράφεται ο ήχος των ποδιών του Χορού στην πάροδο του *Ορέστη*: *σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλας / τίθει, μὴ κτύπει [μηδ' ἔστω κτύπος]*(140-1).

Ο κρότος των ποδιών στον χορό τονίζεται και σ' ένα άλλο χωρίο από την πάροδο του σατυρικού δράματος *Κύκλωψ*. Στην αρχή υπάρχει μια συγκεκριμένη αναγγελία της εισόδου των σατύρων που επιστρέφουν από τη βοσκή, οδηγώντας τα κοπάδια του Πολύφημου. Τα λόγια του Σιληνού είναι πολύ χαρακτηριστικά για το θόρυβο που προκαλούν τα πόδια τους, κατά την όρχησή τους. Αναρωτιέται μήπως είναι κρότος ποδιών που χορεύουν τη Σίκιννι, όπως, όταν πήγαιναν ως κόμος και συστρατιώτες του Βάκχου, στο σπίτι της Αλθαίας, σείοντας το κορμί με τα τραγούδια της λύρας :

τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων

ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ

κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους

προση̄τ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι; (37-40).

Σίκιν(ν)ις³³⁴ ονομάζεται ο χορός των Σατύρων στο σατυρικό δράμα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μεγάλη ζωνρότητα στις κινήσεις του σώματος που σείεται, ενώ ταυτόχρονα προκαλείται έντονος θόρυβος (*κρότος σικινίδων*)³³⁵.

Διαπιστώνεται λοιπόν από την εξέταση των σχετικών χωρίων ότι η αναφορά στον κρότο των ποδιών παραπέμπει σε *χορεία* που χαρακτηρίζεται από έντονη *ὄρχηση* και συνοδεύεται από ιαχές, εύθυμα τραγούδια και μουσικές, τα οποία αποτελούν μέρος λατρευτικών εκδηλώσεων ή ευχάριστων κοινωνικών γεγονότων, όπως ο γάμος ή κάποια νίκη. Οι εικόνες είναι οπτικοακουστικές και η *ὄρχηση* παίζει πολύ σημαντικό ρόλο, καθώς συμμετέχει και στο οπτικό αλλά και στο ακουστικό μέρος, με τον κρότο των ποδιών. Η *ὄρχηση* στο σατυρικό δράμα συνδυάζεται και με άλλες ενέργειες πρακτικής

³³⁴ Πρόκειται για το χορό του σατυρικού δράματος που χορευόταν με εξαιρετικά γρήγορες κινήσεις και αναπηδήματα και την πρόκληση έντονου θορύβου. Η Lawler (1940-1, 94-5) θεωρεί ότι η προέλευσή του είναι από την Κρήτη. Ο Πολυδεύκης (IV 100) θεωρεί τη Σίκινι ως ένα από τα τρία κύρια είδη χορών, μαζί με την *εμμέλεια* και τον *κόρδακα*. Ο χορός πήρε το όνομά του από τον Σίκινο που τον επινόησε (*LSJ*⁹ λ. *σίκινις*) ή από τη νύμφη της Κυβέλης Σίκινις (Λουκ. *Περί Ὀρχήσεως* 22). Έχει θεωρηθεί επίσης ότι η ετυμολογία του έχει σχέση με το ρήμα *σειειν* ή το ουσιαστικό *κίνησις* (βλ. σχετικά Seaford 1984, σχόλ. στ. 37). Ο Αθήναιος (XIV, 28) επίσης αναφέρει: *καλεῖται δ' ἡ μὲν σατυρική ὄρχησις, ὡς φασιν Ἀριστοκλῆς ἐν ὀγδόῳ τῷ περὶ Χορῶν, σίκινις καὶ οἱ σάτυροι σικινισταί. Τινὲς δὲ φασὶ Σίκινόν τινα βάρβαρον εὐρετὴν αὐτῆς γενέσθαι, ἄλλοι δὲ Κρητὰ λέγουσιν τὸ γένος εἶναι Σίκινον. Σκάμων δ' ἐν πρώτῳ περὶ εὐρημάτων σίκινιν αὐτὴν εὐρήσθαι ἀπὸ τοῦ σειέσθαι ... εἰσὶ δε τινες οἱ καὶ φασὶ τὴν σίκινιν ποιητικῶς ὠνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως ἣν καὶ οἱ Σάτυροι ὀρχοῦνται, ταχυστάτην οὖσαν.* Ανάμεσα στα σχήματα που σχετίζονται με το χορό είναι ένα που ονομάζεται *σκοπός*, κατά το οποίο ο χορευτής προστατεύει τα μάτια του με τα χέρια του (Murphy 1941-2, 94-4, Lawler 1939, 496-8). Το λεξικό *ΣΟΥΔΑ* αναφέρει ότι ήταν κρητικός χορός που χορευόταν προς τιμήν του Σαβάζιου ή Σεβάζιου, μιας φρυγικής θεότητας της οποίας τα μυστήρια έμοιαζαν με τις τελετές του Βάκχου. Ο Ησύχιος (λ. *σίκινις*) αναφέρει ότι η *Σίκινις* είναι χορός *σύντονος*, που ως μουσικός όρος αντιτίθεται στο *ἀνειμένος* και *μαλακός*.

³³⁵ Biehl 1986, σχόλ. στ 37.

φύσης, όπως για παράδειγμα η συνοδεία ενός κοπαδιού προβάτων από τους Σατύρους, στον *Κύκλωπα*.

iii) Αναπηδήματα

Στην *Ηλέκτρα*, σε ένα χωρίο που εξετάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι γυναίκες του Χορού αναφέρονται στην όρχησή τους που συνοδεύει τη νίκη του Ορέστη, περιγράφοντας την έντονη κίνηση των ποδιών, καθώς αναπηδούν, η οποία προφανώς αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο του ζωηρού, χαρούμενου χορού: *θές ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρός οὐράνιον / πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ* (860-61). Αξιοσημείωτη για το είδος της κίνησης είναι η παρομοίωση που χρησιμοποιείται, καθώς η Ηλέκτρα σ' αυτόν τον επινίκιο χορό καλείται να χορέψει, με ανάλαφρο ουράνιο αναπήδημα (*οὐράνιον πήδημα κουφίζουσα*³³⁶) σαν ελάφι (*ὡς νεβρός*).

Σχετικά με το ελαφρύ πήδημα του ελαφιού υπάρχει άλλη μια αναφορά, που έχει ήδη εξεταστεί, στο τρίτο στάσιμο της *Άλκηστης*, όπου περιγράφεται ο χορός ενός ζαρκαδιού (*νεβρός*) που αναπηδά ανάλαφρα (*σφυρῶ κούφω*) γύρω από τη λύρα του Φοῖβου. Εδώ απαντά και μια σπάνια χρήση της πρόθεσης *ἀμφί* (*ἀμφί σὰν κιθάραν*)³³⁷: *χόρευσε δ' ἀμφί σὰν κιθάραν, / Φοῖβε, ποικιλόθριζ / νεβρός ὑψικόμων πέραν / βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῶ κούφω / χαίρουσ' εὐφροني μολπᾶ* (582-7). Η αέρινη κίνηση του ζαρκαδιού παραπέμπει στο χορό των ανθρώπων που ορχούνται ανάλογα, απολαμβάνοντας τη γλυκιά μουσική.

³³⁶ *κούφος* είναι ο ελαφρὺς, ο ευκίνητος. Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* χρησιμοποιείται με την έννοια «μηδαμινός»: *σώθητι κείσε μισθὸν οὐκ αἰσχρὸν λαβών, / κούφων ἕκατι γραμμάτων σωτηρίαν* (593-4).

Επίσης ως αντίθετο του *δεινῶς φέρειν* απαντά στη *Μήδεια* 449 και 1018.

³³⁷ Dale 1978, 100.

Ακόμη, στο δεύτερο στάσιμο του *Ίωνα*³³⁸, γίνεται λόγος και για τα ελαφρά και ευκίνητα (*λαιψηρά*³³⁹) πηδήματα που χαρακτηρίζουν τη μαιναδική *όρχηση* προς τιμήν του Βάκχου. Και πάλι ορίζεται ρητά ο τόπος της *χορείας*, τον οποίο επικαλούνται οι γυναίκες του Χορού στην αρχή της περιγραφής τους. Πρόκειται για τις δύο κορυφές του Παρνασσού (*δειράδες Παρνασοῦ*), από τις οποίες τη μία είχε ιερή του ο Διόνυσος και την άλλη ο Απόλλων:

ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας

ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἔδραν,

ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας

λαιψηρὰ πηδᾶ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις (Ίων 714-7).

Ως χρόνος της χορείας ορίζεται η νύκτα και εκφράζεται με το επίθετο *νυκτιπόλοις*. Την κίνηση συνοδεύει μια εικόνα φωτός, οι δάδες με τις δύο φλόγες που κρατά στα χέρια του ο Διόνυσος, καθώς χορεύει τον πηδηχτό χορό, τον οποίο ακολουθούν ορχούμενες οι Βάκχες. Η Lawler παρατηρεί ότι ο χορός των Μαινάδων δεν είναι σταθερά εκστατικός, αλλά ξεκινά ήρεμα και φτάνει σιγά-σιγά στην έκσταση. Τα βασικά βήματα είναι το γρήγορο βάδισμα με επίπεδο πόδι, το τρέξιμο, το επιτηδευμένο βήμα, το άλμα, το αναπήδημα, το πήδημα στο ένα πόδι και το ανάλαφρο πήδημα. Υπάρχει ελευθερία στην κίνηση του κορμού και του κεφαλιού, με συχνό τονισμένο λύγισμα, ιδιαίτερα του πίσω μέρους και περιστροφές. Υπάρχουν αρκετά μοτίβα κίνησης στο χορό των Μαινάδων, σε

³³⁸ Το χορικό αυτό έχει άμεση σχέση με τη δράση. Ο Χορός αισθάνεται βαθιά δυσπιστία για το χρησμό, θρηνεί για την τύχη της δέσποινάς του, εύχεται και προοικονομεί την επικείμενη σκευωρία, το θάνατο του παρειακτού Ίωνα. Για το θέμα αυτό βλ. Lee 1997, σχόλ. στ. 676-724 και Lesky 2000, 268.

³³⁹ Ελαφρύς, γρήγορος, ευκίνητος *LSJ*⁹ λ. *λαιψηρός*.

κύκλο, σε ταυτόχρονους κύκλους, ατομικές στροφές, μια ευθεία γραμμή που ακολουθεί έναν πρωτοχορευτή κτλ.³⁴⁰.

Παράλληλα, ο βακχικός χορός με τα έντονα πηδήματα του Διόνυσου που χορεύει μανιασμένα περιγράφεται πολύ επιτυχημένα από τον Τειρεσία, στο πρώτο επεισόδιο των *Βακχών*, με ένα ασύνδετο σχήμα, που μέσα από το ρυθμό του λόγου μεταφέρει ακουστικά τις γρήγορες κινήσεις και την ένταση της *όρχησης* του θεού. Προφητεύει ότι κάποια μέρα η υποδοχή του θεού θα τον κάνει *μέγαν τ' ἄν Ἑλλάδα* και μπορεί να δει κανείς το θεό να πηδά τη δίκورφη κοιλάδα, στους Δελφούς, στους βράχους, με πυρσούς, κραδαίνοντας και σείοντας το βακχικό θύρσο:

*ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις
πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα,
πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον,
μέγαν τ' ἄν' Ἑλλάδ'.* (306-9).

Ο τόπος της *όρχησης* του Βάχου είναι οι Δελφοί και ορίζεται στην αρχή, πριν από την περιγραφή του χορού. Αναφέρεται στον ίδιο νυχτερινό χορό, στο βουνό, στον οποίο πιστευόταν ότι συμμετείχε και ο ίδιος ο θεός³⁴¹. Τα αναπηδήματα του συμπληρώνονται από μια αιτιατική που δηλώνει την απόσταση που έχει διανυθεί (*πηδῶντα πεδία*). Και σ' αυτό το χωρίο τα αναπηδήματα συνοδεύονται από την έντονη κίνηση του θύρσου, όπως και στο προηγούμενο απόσπασμα³⁴².

³⁴⁰ Lawler 1927a, 91-2. Για το μαιναδισμό βλ. επίσης Seaford 1996, 36-44 και Henrichs 1994, 73-85.

³⁴¹ Dodds 1960, σχόλ. στ. 306-9.

³⁴² Dodds 1960, σχόλ. στ. 306-9.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα χωρίο από το τελευταίο μέρος της τραγωδίας *Ανδρομάχη*. Ο Πηλέας πληροφορείται από τον αγγελιαφόρο το θάνατο του εγγονού του Νεοπτόλεμου, ο οποίος, στην ενέδρα που του είχαν στήσει στο ναό του Απόλλωνα, αμύνεται πολύ γενναία απέναντι σε έναν όχλο, τον οποίο μάλιστα κάποια στιγμή τρέπει σε φυγή. Προκειμένου να αποφύγει τις πέτρες και τα κοντάρια του εξαγριωμένου πλήθους, προστάτευε τον εαυτό του, κινώντας την ασπίδα του πότε από τη μια μεριά και πότε από την άλλη (1131: *ἐκεῖσε κάκεῖσ' ἀσπίδ' ἐκτείνων χερί*), με πηδήματα πολεμικού χορού (*πυρρίχας*)³⁴³ για να προφυλαχτεί από τα βέλη. Και καθώς τον είχαν περικυκλώσει από παντού και δεν τον άφηναν να πάρει ανάσα, αφού εγκατέλειψε την εστία του βωμού, πήδησε με τα δυο του πόδια το τρωικό πήδημα και όρμησε εναντίον τους.

δεινὰς δ' ἄν εἶδες πυρρίχας φρουρουμένου

βέλεμνα παιδός. ὡς δέ νιν περισταδὸν

κύκλω κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς

βωμοῦ κενώσας δεξιμήλων ἐσχάραν,

τὸ Τρωϊκὸν πήδημα πηδήσας ποδοῖν

χωρεῖ πρὸς αὐτούς· (1135-40)

³⁴³ Οι χορευτικές κινήσεις του *Πυρρίχιου* χορού περιλαμβάνουν αναπηδήματα, τίναγμα της ασπίδας και τράνταγμα του δόρατος. Ακόμη, ο P. Oxy. 2738, του οποίου το περιεχόμενο είναι σχετικό με την *Πυρρίχη*, αναφέρει το *σχῆμα τῆς Αθηνᾶς ἢ θεοῦ σχῆμα*, κάνοντας επίσης λόγο για κίνηση του κεφαλιού (Borthwick 1970, 322-31). Ο Λουκιανός στο έργο του *Θεῶν Διάλογοι* (225-6) παρουσιάζει τον Ἥφαιστο να περιγράφει τη γέννηση της θεάς Αθηνάς, η οποία, μόλις βγαίνει από το κεφάλι του Δία χορεύει την *Πυρρίχη*: ΗΦ: *τί τοῦτο; Κόρη ἔνοπλος; ... ἢ δὲ πηδᾷ καὶ πυρριχίζει καὶ τὴν ἀσπίδα τινάσσει καὶ τὸ δόρυ πάλλει καὶ ἐνθουσιᾷ*. Το τράνταγμα της ασπίδας από τη θεά Αθηνά αναφέρεται και στον *Ίωνα* του Ευριπίδη (209-11): ΗΜΙΧ: *λεύσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδω / γοργωπὸν πάλλουσαν ἴταν; / ΗΜΙΧ: λεύσω Παλλάδ' ἐμὴν θεόν* (ετυμολογικό σχῆμα: *πάλλουσαν-Παλλάδα*). Βλ. σχετικά Borthwick 1970, 318-31.

Η αφήγηση ξεκινά με τη χρήση β' προσώπου (*δεινάς δ' ἄν εἶδες*), μια τεχνική του έπους που εμπλέκει το θεατή στη διαδικασία της αφήγησης³⁴⁴, ζητώντας του να αναπαραστήσει νοερά τα όσα θα ακούσει. Ο Borthwick θεωρεί ότι ο Νεοπτόλεμος συνδέεται τόσο με τον *Πυρρίχιο χορό*³⁴⁵, όσο και με το πήδημα από το Δούρειο Ίππο, καθώς υποθέτει ότι ήταν ο πρώτος που πήδησε έξω από αυτόν³⁴⁶. Ο Stevens στέκεται με επιφυλακτικότητα απέναντι σε αυτήν την άποψη³⁴⁷. Αναφέρει ότι το επίθετο *τρωϊκόν* αναφέρεται σε ένα πολύ γνωστό και εντυπωσιακό πήδημα. Στην περιοχή της Τροίας μια τοποθεσία ονομαζόταν *Αχιλλέως πήδημα*, μετά το πήδημά του Αχιλλέα από το πλοίο στην ακτή³⁴⁸. Ο Borthwick πιστεύει ότι ίσως είναι φυσικό να χρησιμοποιείται και για το γιο του το ίδιο επίθετο για την περιγραφή ενός ιδιαίτερα εντυπωσιακού πηδήματος και υποστηρίζει ότι το *τρωϊκόν πήδημα* συνδέεται πιθανότατα με το εντυπωσιακό και αποφασιστικό πήδημα του πρώτου ανθρώπου (του Νεοπτόλεμου, σύμφωνα με την εικασία του) που βγήκε από το ξύλινο άλογο³⁴⁹. Όπως παρατηρεί ο Stevens³⁵⁰ η σύγκριση με το άλμα του Αχιλλέα και ο εκφραστικός τρόπος με τον οποίο αυτό παρουσιάζεται, δηλαδή ένα είδος έμφασης και ποιητικής υπερβολής καθιστούν πιθανό ο

³⁴⁴ Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί αυτήν την τεχνική μόνο στους λόγους των αγγελιαφόρων. Για το θέμα αυτό βλ. Lloyd 1994, σχόλ. στ. 1135.

³⁴⁵ Ο αρχαίος σχολιαστής επεξηγεί τον όρο *πυρρίχας* ως εξής: *ὄρχησεις, πολεμικὰς ἐνοπλίους*. Ο Πλάτων στους *Νόμους* (814-6) διακρίνει τη θετική μορφή της ὄρχησης (*κίνησις μιμουμένη τῶν καλλιόνων σωμάτων ἐπὶ τὸ σεμνόν*) σε δύο επιμέρους είδη την *πολεμικὴν - πυρρίχην ὄρχησιν* και την *εἰρηνικὴν - ἐμμέλειαν* που εκτελείται από τον τραγικό Χορό. Συγκεκριμένα για την *πυρρίχην ὄρχησιν* αναφέρει: *πυρρίχην ἄν τις ὀρθῶς προσαγορεύει, τὰς τε εὐλαβείας πασῶν πληγῶν καὶ βολῶν ἐκνεύσει καὶ ὑπείξει πάση καὶ ἐκπήδει ἐν ὕψει καὶ σὺν ταπεινώσει μιμουμένην*. Ο Ησύχιος (λ. *πυρριχίζειν*) αναφέρει: *τὴν ἐνόπλιον ὄρχησιν καὶ σύντονον Πυρρίχην ἔλεγον*. Ο Wheeler (1982, 231-2) παρατηρεί ότι ο χορός που περιγράφει ο Πλάτων είναι ὁμοίος με αυτόν που περιγράφεται από τον Ευριπίδη στο παραπάνω χωρίο της *Ανδρομάχης*, καθώς δίνει έμφαση στα πηδήματα, αποφεύγοντας τα φανταστικά χτυπήματα, ὁμως δεν καθρεφτίζει ακριβῶς το σπαρτιατικὸ *πυρρίχιο*, καθώς έχει δανειστεί στοιχεία και από τον αθηναϊκό χορό. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Ceccarelli 1998.

³⁴⁶ Borthwick 1967, 18-23.

³⁴⁷ Stevens 1971, 232, σημ.2.

³⁴⁸ Stevens 1971, σχόλ. στ. 1139.

³⁴⁹ Borthwick 1967, 18-23.

³⁵⁰ Stevens 1971, σχόλ. στ. 1139.

βωμός για τον οποίο γίνεται λόγος να είναι ο μεγάλος βωμός των Χίων και όχι ένας πολύ μικρότερος βωμός εντός του σηκού.

Ο Λουκιανός αναφέρει για τον ήρωα ότι διέπρεπε στην *όρχηση*³⁵¹, μάλιστα είχε χορέψει τον Πυρρίχιο, γύρω από την πυρά του Πατρόκλου. Είναι πολύ φυσικό λοιπόν ο Ευριπίδης, ο οποίος αρέσκεται ιδιαίτερα στο να προβάλλει στο έργο του το στοιχείο της *όρχησης* και σ' αυτήν την περίπτωση να αξιοποιεί το στοιχείο της χορευτικής επιδεξιότητας του Νεοπτόλεμου και του τρωικού πηδήματος. Έτσι, εμφανίζεται πολύ παραστατικά, μέσα από τα λόγια του αγγελιαφόρου, να τελειώνει τη ζωή του με μια *πολεμική όρχηση* που αναδεικνύει και υπενθυμίζει στους θεατές το στοιχείο που τον χαρακτηρίζει.

iv. Οι ανάγκες της πλοκής, η ταυτότητα του Χορού και η κίνηση των

ποδιών

Ο τρόπος με τον οποίο θα κινούνται τα πόδια, ορισμένες φορές, έχει σχέση και με τις ειδικές συνθήκες του δράματος, οι οποίες προβάλλονται και τονίζονται μέσα από την αναφορά στο είδος της κίνησης που επιβάλλεται στον Χορό, η οποία προφανώς είναι ρυθμική. Στην τραγωδία *Ορέστης*, τα μέλη του Χορού, οι γυναίκες από το Άργος,

³⁵¹ *Περί Ορχήσεως*, 9: πολλοὺς δὲ καὶ ἄλλους τῶν ἡρώων εἰπεῖν ἔχων τοῖς αὐτοῖς ἐγγεγυμνασμένους καὶ τέχνην τὸ πρᾶγμα πεποιημένους ἱκανὸν ἡγοῦμαι τὸν Νεοπτόλεμον, Ἀχιλλέως μὲν παῖδα ὄντα, πάνυ δὲ διαπρέμαντα ἐν τῇ ὀρχηστικῇ καὶ εἶδος τὸ κάλλιστον αὐτῇ προστεθεικότα, Πυρρίχιον ἀπ' αὐτοῦ κεκλημένον... τοιγαροῦν τὴν Ἴλιον, τέως ἀνάλωτον οὖσαν, ἢ ἐκείνου ὀρχηστικῇ καθεῖλεν καὶ εἰς ἔδαφος κατέρριψεν. Η Lawler (1978, 42) αναφέρει ότι η απόδοση της επιπόησης του πολεμικού χορού στον Αχιλλέα ἢ στον γιο του Πύρρο (Νεοπτόλεμο) μπορεί να πηγάζει από την κοινή ετυμολογία, καθώς στους κλασικούς χρόνους ο σπουδαιότερος πολεμικός χορός ονομαζόταν *Πυρρίχιος*. Όμως ο (Stevens 1971, σχόλ. στ. 1135) παρατηρεῖ ότι δε θα πρέπει ο Ευριπίδης να συνέδεε τον Νεοπτόλεμο με την ονομασία του χορού, καθώς σύμφωνα με τον Πανσανία, στα Κύπρια Ἐπη ο Νεοπτόλεμος αποκαλεῖται Πύρχος από τον Λυκομήδη. Σύμφωνα με τον Αριστόξενο ο χορός αυτός πήρε το ὄνομά του από τον Πύρριχο, ἕναν Σπαρτιάτη, ὅμως αυτό μπορεί να είναι απλῶς μια εικασία (Stevens 1971, σχόλ. στ. 1135). Ο *Πυρρίχιος* προερχόταν από ἕναν παλαιότερο πολεμικό χορό, με τα αναπηδήματα και ὅλες τις επιθετικές και αμυντικές κινήσεις. Η Lawler (1978, 42) θεωρεῖ ότι η πραγματικῆ ετυμολογία βρίσκεται στη λέξη *πῦρ* (φωτιά), υπονοώντας μια σύγκριση τῶν χορευτῶν που πηδούσαν με τις φλόγες της φωτιάς που πηδούν.

εμφανίζονται στην *πάροδο*, από το στίχο 132, καθώς η Ηλέκτρα αναγγέλλει την άφιξή τους. Αρχίζει όμως ο λυρικός θρηνητικός διάλογος της παρόδου οκτώ στίχους μετά (140-207). Προφανώς, με ρυθμικό βήμα, όπως μπορούμε να υποθέσουμε, οι γυναίκες προσεγγίζουν αρκετά το *λογείο* και προκαλούν θόρυβο, όπως φαίνεται από την ανησυχία και την προσπάθεια της Ηλέκτρας να τις απομακρύνει, προκειμένου να μην ενοχλήσουν τον Ορέστη που κοιμάται³⁵², παρακινώντας τις να περπατούν με ανάλαφρο βήμα και να μη χτυπούν τα πόδια τους.

σίγα σίγα, λεπτόν ἴχνος ἀρβύλας

τίθει, μὴ κτυπεῖτ' [μηδ' ἔστω κτύπος](140-1).

Η χρήση της μετωνυμίας *λεπτόν ἴχνος ἀρβύλας* περιγράφει πολύ παραστατικά το ανάλαφρο βάδισμα, με το οποίο πρέπει να κινούνται. Το θέμα αυτό μάλιστα επανέρχεται λίγο παρακάτω, όταν η Ηλέκτρα κάνει παρατήρηση στον Χορό, επειδή μιλώντας δυνατά σχεδόν ξύπνησε τον Ορέστη: Ηλ: *σὺ γάρ νιν, ᾧ τάλαινα, / θούξασ' ἔλασας ἐξ ὕπνου.* / Χο: *εὐδειν μὲν οὖν ἔδοξα.* / Ηλ: *οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων / πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις / μεθεμένα κτύπου;* (167-72: Ηλ: Εσύ, δυστυχισμένη, μιλώντας δυνατά τον ξύπνησες. Χο: Νόμισα πως κοιμάται. Ηλ: Δε φεύγεις μακριά μας, δε φεύγεις μακριά από το σπίτι, μήπως στρέφοντας το πόδι σου ξανακάνεις κρότο;). Αναφέρεται πάλι στο ρυθμικό κτύπημα των ποδιών, σε συνδυασμό αυτή τη φορά με το ρήμα *εἰλίσσεσθαι*, το οποίο χρησιμοποιείται και ως όρος της *ὄρχησης*, που δηλώνει την περιστροφική κίνηση των ποδιών. Προφανώς στο χωρίο αυτό δεν πρόκειται για *κύκλιο* χορό, γιατί πρόκειται για Χορό του δράματος.

³⁵² Βάγια 1981, 27.

Το χωρίο όμως που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αργότερα, στην ίδια τραγωδία, είναι εκείνο, όπου με θόρυβο και κραυγές οι γυναίκες επιθυμούν να καλύψουν τα όσα συμβαίνουν μέσα στο παλάτι (τη δίκαιη τιμωρία της Ελένης), ώστε να μην τα αντιληφθούν οι Αργείοι και σπεύσουν για βοήθεια στα βασιλικά παλάτια, πριν να δουν πραγματικά το πτώμα της Ελένης, γεμάτο αίματα, να κείται στο παλάτι. Στην προτροπή του Χορού χρησιμοποιείται επαναλαμβανόμενα, η λέξη *κτύπος*, η οποία εδώ αναφέρεται σε έντονο χορευτικό βηματισμό³⁵³:

ἰὼ ἰὼ φίλοι,

κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοᾶν

πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος

μὴ δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλῃ φόβον

βοηδρομῆσαι πρὸς δόμους τυραννικούς,

πρὶν ἐτύμως ἴδω τὸν Ἑλένας φόνον

καθαιμακτὸν ἐν δόμοις κείμενον (1352-8).

Στις λέξεις *κτύπος* (κάθε είδους δυνατός θόρυβος, χτύπος, ο κρότος του πατήματος των ποδιών³⁵⁴), που επαναλαμβάνεται εμφατικά και *βοά* (ισχυρή φωνή, κραυγή³⁵⁵) θα μπορούσαμε να δούμε την αξιοποίηση από τον Ευριπίδη ενός παραδοσιακού χορικού μοτίβου, που συμβάλλει άμεσα στην εξέλιξη της δράσης, σε μια στιγμή κορύφωσης του δράματος. Οι γυναίκες, χτυπώντας δυνατά τα πόδια και κραυγάζοντας, προθυμοποιούνται να καλύψουν τους ήχους αυτών που γίνονται στο παλάτι, όπως

³⁵³ West 1990, 275.

³⁵⁴ LSJ⁹ λ. *κτύπος*.

³⁵⁵ LSJ⁹ λ. *βοή*, Δωρ. *βοά*.

έκαναν και οι Κουρήτες, για να καλύψουν τα κλάματα του Δία και να τον προστατέψουν από τον Κρόνο³⁵⁶.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα αναφορά στην κίνηση του Χορού υπάρχει στον *Ηρακλή*, όπου ο Χορός των γερόντων παρομοιάζει τη δύσκολη και κοπιαστική του κίνηση με εκείνη του ζώου που φέρει το ζυγό και ανεβαίνει φορτωμένο στην ανηφοριά, σε απόκρημνο και πετρώδη τόπο. Προτρέπει να πιαστούν ο ένας από τα χέρια και τα ρούχα του άλλου, καθώς περπατούν με ασθενή βήματα και παρακινεί να συνοδεύει ο ένας γέροντας τον άλλον.

+μή προκάμητε πόδα+ βαρύ τε κῶ-

λον ὥστε πρὸς πετραῖον

λέπας + ζυγηφόρον πῶλον

ἀνέντες ὡς βάρος φέρον

τροχηλάτιο πῶλου +.

λαβοῦ χερῶν καὶ πέπλων, ὅτου λέλοι-

πε ποδὸς ἀμαυρὸν ἴχνος·

γέρων γέροντα παρακόμιζ' ... (119-26).

Οι γέροντες, των οποίων τα πόδια δεν αντέχουν, πρέπει να κρατηθούν από τους άλλους.

Η δύσκολη και αργή κίνηση περιγράφεται με πολύ παραστατικό τρόπο, με την έκφραση

³⁵⁶ Υγίνου *Fabulae* 139. Η Lawler (1978, 13) αναφέρει ότι η Ρέα, η γυναίκα του Κρόνου δίδαξε την τέχνη του χορού στους Κουρήτες (Λουκ. *Περὶ Ορχήσεως* 8, *Βάκχ.* 120-34), που κατοικούσαν στο νησί της Κρήτης και τους Κορύβαντες, που ζούσαν στη Φρυγία της Μικράς Ασίας. Το γεγονός αυτό υπήρξε σωτήριο για τον Δία, καθώς, για να τον σώσει από τον Κρόνο που έτρωγε τα παιδιά του, μόλις τον γέννησε, τον έκρυψε σε μια σπηλιά και ανέθεσε στους Κουρήτες τη φροντίδα του. Αυτοί, για να σκεπάσουν τα κλάματά του, χόρευαν έναν άγριο, θορυβώδη χορό, βγάζοντας δυνατές κραυγές και χτυπώντας τα σπαθιά τους στις ασπίδες τους. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Willink 1986, 303.

ποδὸς ἀμαυρὸν ἵχνος³⁵⁷. Προφανώς, η δύσκολη και αργή κίνηση³⁵⁸ που περιγράφεται από τα μέλη του Χορού είναι και εκείνη που παράλληλα παριστάνεται, με ρυθμικό τρόπο, στην αντιστροφή της παρόδου, η οποία εστιάζει στην κίνηση των ποδιών και μιμείται τη δυσκολία στη βάρδια των γερόντων. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο, εκφράζεται η ομαδικότητά τους και η κοινή προσπάθεια³⁵⁹.

³⁵⁷ Ο Ευριπίδης συχνά εκφράζει την αργή, κοπιαστική κίνηση των γερόντων με την αναλυτική περιγραφή του βήματός τους, χρησιμοποιώντας τη λέξη *πούς*: *Εκ* 170-2, *Των* 1041, *Ικέτ* 171-2, *Αλκ.* 611-2.

³⁵⁸ Πρβλ (Fr, *Kresf. TrGF* 604): *αιαῖ· φεῦ· ᾧ γεραιοί, πρόβατε τᾶδε [/ βαρέα γουνάτων φέροντες πολυετ[έα / μακροβίοντα μέλεα· δίκη τὸ βάκτ[ρον / ἐς οὔδας.*

³⁵⁹ Barlow 1996, 58.

B. ΤΑ ΧΕΡΙΑ

Στα χέρια οι αναφορές είναι σαφώς λιγότερες και απαντούν κυρίως στην τραγωδία *Βάκχες*, όπου περιγράφεται ο οργιαστικός χορός των Μαινάδων και των οπαδών του θεού Διόνυσου, μέσα από πολλές και διάσπαρτες αναφορές, οι οποίες συνδυαστικά αναδεικνύουν την κίνηση των χεριών στη βακχική *χορεία*. Το είδος του χορού που περιγράφεται σε αυτήν την τραγωδία συνοδεύεται από τη μουσική των τυμπάνων, η χρήση των οποίων αναφέρεται ως λυδική συνήθεια (152-9). Παράλληλα, παρουσιάζονται ως χαρακτηριστικά όργανα των οργιαστικών τελετών. Βέβαια, όλα αυτά δεν είχαν θέση στην επίσημη αθηναϊκή λατρεία του θεού Διόνυσου, η οποία δεν ήταν οργιαστική. Όπως μαρτυρούν παραστάσεις αττικών αγγείων που απεικονίζουν τις Μαινάδες, φαίνεται ότι καθιερώθηκε, μέσα στα πλαίσια της μόδας των νέων ανατολικών θρησκείων στην Αθήνα, στο τέλος του πέμπτου αιώνα π.Χ. και συνδέεται με το πιο άγριο είδος των χορών³⁶⁰. Προφανώς, ο Χορός των *Βακχών* ντυμένος με βακχική στολή εκτελεί μια αρκετά ζωνηρή χορογραφία.

Ο Διόνυσος δίνει τη δυνατότητα στους θιασώτες του να ξεπεράσουν τα φυσικά εμπόδια (για παράδειγμα το γήρας) και να συμμετάσχουν στη λατρεία του θεού. Πρόκειται για τη διονυσιακή άνεση, που δε σημαίνει απλώς ότι όλα είναι εύκολα για ένα θεό, αλλά είναι μια δύναμη που μεταδίδεται από το θεό στους οπαδούς του³⁶¹. Όσον αφορά στην εκτέλεση του βακχικού χορού, αναφέρεται χαρακτηριστικά από τους δύο γέροντες, Κάδμο και Τειρεσία, ότι τα χέρια πρέπει να είναι ενωμένα:

Κα: *μακρὸν τὸ μέλλειν· ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερός.*

Τε: *ἰδοῦ, ζύναπτε καὶ ζυνωρίζου χέρα* (197-8).

³⁶⁰ Dodds 1960, σχόλ. στ. 59.

³⁶¹ Dodds 1960, σχόλ. στ. 194.

Η χορευτική κίνηση που απαιτεί σύζευξη των χεριών προβάλλεται έντονα, αρχικά, με τη χρήση του επιρρήματος *ιδού*, το οποίο συνοδεύεται από την ταυτόχρονη και μάλλον ζωνρή και επιδεικτική κίνηση του χεριού του Τειρεσία. Αμέσως μετά, τοποθετούνται παρατακτικά συνδεδεμένα με το σύνδεσμο *καί* δύο συνώνυμα ρήματα που έχουν το ίδιο πρώτο συνθετικό και βρίσκονται σε προστακτική έγκλιση (*ζύναπτε- ζυνωρίζου*), τα οποία εκφράζουν τη συμμετοχή και την υπακοή του Κάδμου στην προτροπή του τυφλού μάντη που απλώνει το χέρι, όπως άλλωστε διαπιστώνεται από την απάντησή του στο στίχο 199: *Κα: οὐ καταφρονῶ γὰρ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς* (Εγώ, ο θνητός, δεν καταφρονώ τους θεούς). Σχολιάζοντας αυτό το χωρίο ο Leinieks³⁶² αναφέρει ότι τα χέρια των χορευτών σε έναν τέτοιο χορό είναι συνήθως σηκωμένα, συχνά στο ύψος των ώμων ή και ψηλότερα. Η Lawler³⁶³ παρατηρεί ότι τα χέρια και οι ώμοι στο βακχικό χορό κινούνται ελεύθερα. Ακόμη, οι θιασώτες του Διόνυσου κρατούσαν στα χέρια ως απαραίτητο συμπλήρωμα της αμφίεσης τους το θύρσο, τον οποίο κινούσαν και χτυπούσαν παράλληλα με τις χορευτικές τους κινήσεις, αποδίδοντας τιμή στον θεό (187-8: *οὐ κάμοιμ' ἄν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν / θύρσω κροτῶν γῆν*). Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Διόνυσος στον πρόλογο των *Βακχῶν* ότι αφού καθιέρωσε τη λατρεία του στην Ασία έφτασε στην Ελλάδα και πρώτα στη Θήβα ξεσήκωσε τις τελετουργικές γυναικείες κραυγές θριάμβου, αφού φόρεσε στις Θηβαίες μαινάδες δέρμα ελαφιού και τους έδωσε στο χέρι το θύρσο, το σκεπασμένο με φύλλα κισσού.

πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος

ἄνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροῶς

³⁶² Leinieks 1999,61. Ο Leinieks δίνει αυτές τις πληροφορίες βασισμένος σε ένα άρθρο της Lillian Lawler, 1927b: 69-112 (non vidi).

³⁶³ Lawler 1927a, 91-2.

θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (Βάκχ. 23-5).

Βέβαια, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Χορός στις *Βάκχες* σύμφωνα με τους στίχους 58-9 κρατά και χτυπά τύμπανα³⁶⁴: *αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει / τύμπανα Ρέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα* (σηκώστε τα ντόπια τύμπανα της πόλης των Φρυγῶν, ευρήματα και για τη Μητέρα-Ρέα και για μένα). Θα ήταν σίγουρα δύσκολο για τα μέλη του Χορού να φέρουν και θύρσο και τύμπανα³⁶⁵, γι' αυτό θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Leinieks³⁶⁶, ο οποίος αναφέρει ότι θα πρέπει να φανταστούμε ότι στις *Βάκχες* οι γυναίκες του Χορού αντί για το θύρσο κρατούν τα τύμπανα, τα οποία ο Ξένος (Διόνυσος) τις συμβουλεύει να χτυπήσουν, προκειμένου να τραβήξουν την προσοχή των Θηβαίων, πράγμα που προφανώς εκτελούν αμέσως: *βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε / κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾱ Κάδμου πόλις* 60-1: Αφού ἐλθετε γύρω από το παλάτι του βασιλιά Πενθέα, χτυπάτε αυτά ἐδῶ (τα τύμπανα), για (να ἐλθει) να τα δει ο λαός του Κάδμου.

Μεγάλο ενδιαφέρον ὁμως παρουσιάζει, λίγο αργότερα, το χωρίο στο οποίο δίνονται οδηγίες από τον Ξένο στον Πενθέα, σχετικά με το συνδυασμό των χεριῶν και των ποδιῶν, καθὼς του λέει ὅτι πρέπει να κρατά το *θύρσο* στο δεξί του χέρι και παράλληλα να σηκώνει και το δεξί του πόδι. Η χρήση του απρόσωπου ρήματος *χρή* προβάλλει την αναγκαιότητα να ακολουθηθεῖ κατὰ γράμμα το τυπικό του λατρευτικῶν χοροῦ:

ΠΕ: *πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβῶν χερὶ*

³⁶⁴ Αναφορά στα τύμπανα του χοροῦ γίνεται και στους στίχους 124-5: *βυρσότονον κύκλωμα τόδε / μοι Κορύβαντες ἤϋρον* και 155-6: *μέλπετε τὸν Διόνυσον / βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων.*

³⁶⁵ Dodds 1996, 58.

³⁶⁶ Leinieks 1996, 58.

ἢ τῆδε, βάκχη μᾶλλον εἰκασθήσομαι;

ΔΙ: ἐν δεξιᾷ χρῆ χάμα δεξιῶ ποδι

αἴρειν νιν... (στ. 941-4).

Ο Πενθέας, στολισμένος με θηλυπρέπεια, υπακούει στις οδηγίες του Διόνυσου και τον κρατά κινούμενο στον ίδιο ρυθμό με το βήμα του, παριστάνοντας άμεσα τη χορογραφία, καθώς όταν πατάει το δεξί πόδι, θα κρατάει και στο δεξί χέρι το θύρσο³⁶⁷. Ο Dodds³⁶⁸ βέβαια παρατηρεί ότι οι αγγειογραφίες και οι γραπτές πηγές αποδεικνύουν ότι δεν υπήρχε κανόνας γι' αυτό το θέμα, καθώς παρουσιάζεται πότε στο ένα χέρι πότε στο άλλο. Ο θύρσος έπρεπε να κινείται πάνω κάτω, με συγχρονισμένη κίνηση του δεξιού ποδιού. Οι παραπάνω στίχοι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί αποτελούν μια σαφή μαρτυρία στην κατεύθυνση της ανασύνθεσης του βακχικού τελετουργικού.

Υπάρχουν βέβαια, στο έργο του Ευριπίδη, αναφορές σχετικά με την κίνηση των χεριών που έμμεσα μόνο έχουν σχέση με το χορό. Στις *Ικέτιδες*, για παράδειγμα, σε ένα χωρίο που ήδη έχει εξεταστεί, ο αγγελιαφόρος εξιστορεί τα σχετικά με τη νίκη του Θησέα και περιγράφει τους δικούς του πανηγυρισμούς, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο σχετικό με τη *χορεία*: *ἐγὼ δ' ἀνηλάλαξα κἀνωρρησάμην / κᾶκρουσα χεῖρας* (719-20). Πολύ παραστατικά δίνεται η οπτικοακουστική εικόνα με τη χρήση του πολυσύνδετου (*κἀνωρρησάμην* - *κᾶκρουσα*). Τα χορευτικού τύπου πηδήματα του αγγελιαφόρου συνοδεύονται και από το θριαμβευτικό κρότο των χεριών που εκφράζουν τον ενθουσιασμό του.

³⁶⁷ Taplin, 1988, 120-1.

³⁶⁸ Dodds 1960, σχόλ. στ. 943.

Επίσης, το χτύπημα των χεριών παρουσιάζεται και στο *θρήνο*³⁶⁹. Οι νεκρικές τελετουργίες περιλαμβάνουν λιτανευτικούς χορούς, στους οποίους έπαιρναν μέρος γυναίκες που θρηνούσαν, χτυπώντας το κεφάλι και το στήθος τους και τραβώντας τα μαλλιά τους σε ένδειξη θλίψης. Οι χοροί αυτοί, όπως παρατηρεί η Lawler³⁷⁰, πιθανότατα δεν άλλαξαν ιδιαίτερα μορφή, από τη μυκηναϊκή εποχή σχεδόν ως την κλασική περίοδο.

Αξίζει να εξεταστεί ένα παράδειγμα ικετευτικού *θρήνου*, δηλαδή ο *θρήνος* και η ικετευτική παράκληση του Χορού στην πάροδο της τραγωδίας *Ικέτιδες*. Οι γυναίκες του χορού εκτελούν παράφορα το πένθιμο τραγούδι, περιγράφοντας παράλληλα τις κινήσεις που συμπληρώνουν την παράστασή του και συνοδεύουν τα κλάματα και τους στεναγμούς. Καθώς ο ένας θρήνος έρχεται να διαδεχτεί τον άλλο, ακούγεται ο ήχος των χεριών των θεραπεινίδων. Το θρηνητικό τραγούδι, ο πένθιμος χορός που σέβεται ο Άδης, συνοδεύεται από κτυπήματα και οι γυναίκες, εκδηλώνοντας τη θλίψη τους, ματώνουν με τα νύχια τους τη λευκή επιδερμίδα στα μάγουλά τους.

ἀγῶν ὄδ' ἄλλος ἔρχεται γῶων γόοις

διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρες.

ἴτ' ὦ ζυνοδοὶ κακοῖς,

ἴτε ὦ ζυναληδόνες

χορὸν τὸν Ἄιδας σέβει,

διὰ παρήδος ὄνυχι λευκάς

αἵματοῦτε χρώτα φόνιον· <ἔ ἔ> (71-7).

³⁶⁹ Για το τελετουργικό του *θρήνου* γίνεται εκτενώς λόγος και στο κεφάλαιο Γ'.

³⁷⁰ Lawler 1978, 42 και 54-6.

Το γεμάτο πόνο τραγούδι τους συνοδεύεται και από ορισμένα ορχηστικά σχήματα πένθους που περιλαμβάνουν το χτύπημα του κεφαλιού και του στήθους με τα χέρια (πρβλ. 87-9: *τίνων γόους ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον / νεκρῶν τε θρήνους, τῶνδ' ἀνακτόρων ἄπο / ἤχοῦς ἰούσης;*), καθώς οι γυναίκες παροτρύνουν η μια την άλλη³⁷¹, στο στίχο 75, να λάβουν μέρος στον μοναδικό χορό που τιμά ο Άδης³⁷². Η επανάληψη της πρόθεσης ζύν- στα ρήματα *ζυνωδοὶ* - *ζυναλγηδόνες* τονίζει την ομαδικότητα στον παριστανόμενο *θρήνο* που ως στόχο έχει την ευαισθητοποίηση της Αίθρας, προκειμένου να τις βοηθήσει. Ο έντονος ρυθμός του υποβάλλεται από το ασύνδετο των στίχων 71-2 και την επανάληψη της λέξης *γῶων*.

³⁷¹ Για την τελετουργική δράση του Χορού στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη βλ. Καβουλάκη 2008, 291-317.

³⁷² Αυτού του είδους η θρηνητική *χορεία* απαντά και αλλού: *αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ὠδάν, ἢ τὸν Ἄϊ / δα χορὸν ἀχίσω;* (*HM* 1025-7), *ἀντιψάλμους ὠδὰς ὕμνων τ' / Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχάν / δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσσι μέλεον, / τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὕμνεϊ / δίχα παιάνων* (*IT* 179-85). *τί παιᾶν' ἐμὸν στενάξεις;* (*Tr.* 578) και *Hl.* 178. Για το θέμα αυτό βλ. Collard 1975, σχόλ. στ. 75, ο οποίος συγκέντρωσε τα σχετικά χωρία.

Γ. ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ

Σχετικά με την κίνηση του κεφαλιού στην *όρχηση*, υπάρχουν αρκετές αναφορές στις *Βάκχες*, όπου δίδεται έμφαση στις λεπτομέρειες και στη συγκεκριμένη μορφή του χορού που παριστάνεται προς τιμήν του Διονύσου, που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, φέρει πολλά ανατολικά στοιχεία. Οι εκστατικοί διονυσιακοί χοροί προϋποθέτουν άγρια τρεξίματα, κραυγές, τίναγμα του κεφαλιού και των μαλλιών ως την πλήρη εξουθένωση των χορευτών³⁷³. Η κίνηση προς τα πίσω και το ξέφρενο τίναγμα του κεφαλιού αποτελούν σταθερό χαρακτηριστικό στις αγγειογραφίες³⁷⁴ αλλά και στα κείμενα³⁷⁵. Η πραγμάτευση που ακολουθεί εστιάζει σε επιλεγμένα χωρία.

Πιο συγκεκριμένα, στις *Βάκχες*, ο οργιαστικός χορός πέρα από τα τρεξίματα και τις κραυγές συμπληρώνεται από το τίναγμα του κεφαλιού και το ανέμισμα των μαλλιών: *τρυφερὸν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων* (150). Υπάρχει επίσης αναφορά στο συνδυασμό των χορευτικών βημάτων με το τράνταγμα του κεφαλιού: *ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα / καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν;* (184-5). Η έκφραση *κρᾶτα σεῖσαι* αναφέρεται στη ρυθμική κίνηση του κεφαλιού που ταυτόχρονα τινάζεται κατ' επανάληψη. Ο Πενθεύς, αντίθετος και εχθρικός προς τις Βάκχες και τη βακχική λατρεία σκοπεύει να συλλάβει και να σκοτώσει τον Ξένο. Οι απειλές του περιλαμβάνουν πληροφορίες για το χορό που αποτελεί μέρος της βακχείας και αναφέρεται ως κίνησή του το κτύπημα και το τράνταγμα του θύρσου, παράλληλα με το τίναγμα του κεφαλιού και των μαλλιών. Η πρόθεση του Πενθέα σε περίπτωση που θα πιάσει τον Ξένο, μέσα στο σπίτι, εκφράζεται σαφώς. Θα τον σταματήσει να χτυπά το θύρσο του και να τινάζει προς τα πίσω τα μαλλιά του, αποκόπτοντας το κεφάλι από το σώμα του:

³⁷³ Lawler 1978, 84.

³⁷⁴ Lawler 1927b, 101. Edwards 1960, 78-87.

³⁷⁵ Dodds 1960, σχόλ. στ. 862-5.

*εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι χθονός,
παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε
κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμών (239-41).*

Σχετικά με τις λεπτομέρειες που δίνονται για τις χορευτικές φιγούρες σε διάφορα χωρία των *Βακχών*, ο Leinieks³⁷⁶ αναφέρει ότι μερικές φορές ο χορευτής κινείται προς τα μπρος, καθώς εκτελεί μια περιστροφική κίνηση και κινεί το πάνω μέρος του σώματος από τη μια πλευρά στην άλλη, σε σχήμα τόξου. Άλλες φορές η κίνηση παρουσιάζεται να περιορίζεται μόνο στο κεφάλι. Το κεφάλι κινείται προς τα μπρος, κατά τη διάρκεια του μεσαίου μέρους της κίνησης, όταν βλέπει μπροστά, και κινείται προς τα πίσω στο τέλος κάθε κίνησης, βλέποντας προς το πλάι ή προς τα πίσω. Η κίνηση αυτή γίνεται με ιδιαίτερο σφρίγος, ενώ τα μαλλιά ανεμίζουν στον αέρα: *ἀνασειόντα... κόμας (240-1)*. Κινούνται προς τα μπρος και προς τα πίσω: *προσειών... ἀνασειών*³⁷⁷ (930) και τινάζονται στον αέρα: *πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων (150)*. Επιπλέον, στα ακραία σημεία της κίνησης, το κεφάλι μπορεί να κινείται αισθητά προς τα πίσω με το λαιμό εκτεθειμένο. Προφανώς, αυτή είναι η κίνηση που περιγράφεται στους στίχους 864-5: *δέραν αἰθέρ', ἐς δροσερόν ῥίπτουσ'*. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ευριπίδης, για να περιγράψει την κίνηση του κεφαλιού, χρησιμοποιεί τις περισσότερες φορές το ίδιο ρήμα, απλό ή σύνθετο (*σειῖσαι, προσειών, ἀνασειών*). Μόνο σε μία περίπτωση

³⁷⁶ Leinieks 1996, 61-4.

³⁷⁷ Στους στίχους αυτούς παρουσιάζονται μερικές μπουκλες από την πλούσια περούκα που φορά ο Πενθέας να έχουν ξεγλιστρήσει από τον κεφαλόδεσμο, γιατί κουνούσε το κεφάλι του σαν μια Βακχίδα: *ἔνδον προσειών αὐτὸν ἀνασειών τ' ἐγὼ / καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμινα (930-1)*. Πρβλ. Αριστ. *Λυσ.* 1312: *ταὶ δὲ κόμαι σειόνθ' ἄπερ Βακχῶν*.

χρησιμοποιείται το ρήμα *ρίπτειν* στην πάροδο των *Βακχών*, στο στίχο 150: *εἰς αἰθέρα ρίπτων*.

Και στην *Ελένη* περιγράφεται η βακχική σκευή και η εικόνα των μαλλιών που ανεμίζουν, την ώρα της λατρείας του Βάκχου: *μέγα τοι δύνатаι νεβρῶν / παμποίκιοι στολίδες / κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα / νάρθηκας εἰς ἱερούς / ρόμβου θ' εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία / βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομί / ω καὶ παννουχίδες θεᾶς* (1358-65).

Στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη συχνά γίνονται αναφορές στην κίνηση των ποδιών, των χεριών και του κεφαλιού, προκειμένου να εκφραστούν χορευτικές ή ρυθμικές κινήσεις. Οι περισσότερες, είκοσι τρεις στον αριθμό, αφορούν στα πόδια, τα οποία παίζουν και τον πιο σημαντικό ρόλο. Σε συνδυασμό με το ουσιαστικό *χορός* και το ρήμα *χορεύειν* περιγράφονται και οι χορευτικές κινήσεις των ποδιών, καθώς χρησιμοποιείται το ουσιαστικό *πούς* με ένα ρήμα που δηλώνει και το είδος της κίνησης. Ακόμη, ο κρότος των ποδιών εκείνων που ορχούνται, συνδυαζόμενος και με ήχους τραγουδιών και μουσικών οργάνων, τις περισσότερες φορές παραπέμπει σε έναν εύθυμο και ζωνρό χορό που έχει σχέση με μια θρησκευτική τελετή, ένα ευχάριστο κοινωνικό γεγονός ή μια νίκη. Παράλληλα, σε σχέση με την κίνηση των ποδιών, απαντούν και άλλες εκφράσεις ή σχήματα λόγου, για να δηλώσουν το ανάλαφρο και το ζωνρό άλμα στην *όρχηση*. Συχνά επίσης, οι συνθήκες της πλοκής ή η ταυτότητα των χορευτών καθορίζουν τον τρόπο της ρυθμικής κίνησης των ποδιών του Χορού, όπως συμβαίνει με τα γηρατειά, την ανάγκη για ησυχία που απαγορεύει τον κρότο και το κτύπημά των ποδιών στο έδαφος ή την αναγκαιότητα πρόκλησης μεγάλης οχλαγωγίας, που απαιτεί θορυβώδη χορό.

Οι αναφορές σχετικά με την κίνηση των χεριών στο χορό, στο σωζόμενο ευριπίδειο έργο, είναι πέντε και απαντούν στις *Ικέτιδες* και τις *Βάκχες*. Στην ίδια

τραγωδία υπάρχουν και πέντε αναφορές σχετικά με την κίνηση του κεφαλιού στον οργανικό χορό προς τιμήν του Διονύσου.

3. Η ΚΥΚΛΙΚΗ- ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΙΚΗ ΟΡΧΗΣΗ

Ως προς τη διάταξή του, ο τραγικός Χορός ήταν ορθογώνιος, τουλάχιστον στην πρώτη του παράταξη μέσα στην ορχήστρα. Έμπαινε από τη δεξιά προς το θεατή πάροδο κατά ζεύγη (5X3) ή κατά στοίχους (3X5)³⁷⁸. Επικεφαλής του κατά την είσοδο βιάδιζε ο αυλητής που με τον ήχο του αυλού συνόδευε την κίνηση και την *όρχησή* του. Φαίνεται ότι, κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο Χορός μπορούσε να αλλάξει σχήμα³⁷⁹. Στο πλαίσιο αυτό, μελετώντας τις αναφορές στην *όρχηση*, στο έργο του Ευριπίδη, κρίνεται αναγκαίο να εξεταστούν και οι ιδιαίτερα ενδιαφέροντες όροι που αφορούν στην περιστροφική κίνηση του σώματος και στην κυκλική διάταξη του Χορού, ενώ ορχείται³⁸⁰. Το ρήμα το οποίο χρησιμοποιείται, για να δηλωθεί το κυκλικό σχήμα του χορού ή η ορμητική περιστροφική κίνηση των χορευτών, είναι το *έλισσειν*, το οποίο συχνά απαντά ως όρος της *όρχησης* στον Ευριπίδη, ιδίως στον *παιάνα* και στην περιγραφή του κυκλικού χορού των παρθένων. Ο κυκλικός χορός περιγράφεται επίσης και με τη χρήση της λέξης *κύκλος*. Στη συνέχεια λοιπόν θα εξεταστεί η χρήση του κάθε όρου ξεχωριστά, στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη.

³⁷⁸ Οπωσδήποτε, ούτε η τάξη αυτή, ούτε ο ρυθμικός βηματισμός ήταν अपαράβατοι κανόνες, καθώς τα μέλη του Χορού των Ερινύων, στις *Ευμενίδες* (Βλ. σχετικά Taplin 1988, 57 και 199-200) και των γερόντων στον *Οιδίποδα επί Κολωνών* μπήκαν σε σκόρπιες ομάδες ή ένας ένας. Επίσης, με κάποιον τρόπο θα πρέπει να φρόντισε ο Αισχύλος στον *Προμηθέα Δεσμώτη* την είσοδο του Χορού των Ωκεανίδων με μια φτερωτή άμαξα. Βλ. σχετικά: Pickard-Cambridge 2011, 389-92, Baldry 1981, 92-3.

³⁷⁹ Αξίζει να σημειωθεί, ότι το σχήμα της *ορχήστρας*, του τμήματος του θεάτρου που προοριζόταν για τον Χορό, ήταν κυκλικό (για εικόνες και ανασύνθεση εικόνων αρχαίων ελληνικών θεάτρων, Βλ. Blume 1989, 217- 21). Επίσης, αρκετές παραστάσεις προϋπέθεταν την ύπαρξη ενός βωμού στο θέατρο, ωστόσο υπάρχουν πολλές αντιρρήσεις για τη συχνά επαναλαμβανόμενη άποψη ότι ένας τέτοιος βωμός, που ονομαζόταν *θυμέλη*, βρισκόταν μόνιμα στην *ορχήστρα*. Κάτι τέτοιο θα είχε αρνητική επίδραση στις δραματικές παραστάσεις, καθώς θα δυσκόλευε τις κινήσεις των χορευτών και θα εμπόδιζε τη θέα του κοινού. Ακόμη πιο σοβαρή είναι η αντίρρηση ότι σε καμιά *ορχήστρα* ως σήμερα δεν ήρθαν στο φως ίχνη που να μπορούν να ταυτιστούν αναμφισβήτητα με τη *θυμέλη*. Βλ. περαιτέρω Blume 1989, 90-1

³⁸⁰ Τέτοιες αναφορές υπάρχουν και σε άλλα δράματα. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* για παράδειγμα, ο κορυφαίος καλεί τα μέλη του Χορού να χορέψουν έναν κυκλικό χορό (953-4).

έλισσειν

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του όρου στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Σε μια μονωδία της Ιφιγένειας οι δύο εμπρόθετοι που ακολουθούν το ρήμα *έλισσειν* (*ἀμφὶ ναὸν - ἀμφὶ βωμόν*) δηλώνουν με έμφαση το κυκλικό σχήμα. Καλεί να την οδηγήσουν στο βωμό να θυσιαστεί, αυτήν που θα γίνει η αιτία να καταστραφεί η Τροία, η χώρα των Φρυγών. Ζητά να της δώσουν να φορέσει στεφάνι στα μαλλιά και να της φέρουν αγιασμένο νερό από την πηγή και παρακινεί να τιμήσουν με κυκλικούς χορούς γύρω από το ναό, γύρω από το βωμό, την Άρτεμη τη βασίλισσα, την Άρτεμη τη μακάρια.

ἄγετέ με τὰν Ἰλίου

καὶ Φρυγῶν ἑλέπτολιν.

στέφρα περίβολα δίδοτε, φέρετε

τε -πλόκαμος ὄδε καταστέφειν-

χερνίβων τε παγάζ.

έλισσετ' ἀμφὶ ναὸν

ἀμφὶ βωμόν Ἄρτεμιν,

τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,

τὰν μάκαιραν· (1475-84).

Στο χωρίο αυτό, η Ιφιγένεια, αποφασισμένη να θυσιαστεί, προτρέπει τις γυναίκες του Χορού να ψάλλουν έναν *παιάνα* στην Άρτεμη και παράλληλα να την τιμήσουν με κυκλικούς χορούς. Το *έλισσειν*, το οποίο σημαίνει στρέφω, περιστρέφω, δηλώνει, όταν

πρόκειται για περιγραφή χορού, κάθε είδους περιστροφική κίνηση που κάνει κάποιος, ενώ ορχείται³⁸¹. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η περιστροφική κίνηση του σώματος ενός χορευτή, με τη χρήση του *έλισσειν*, δε σημαίνει απαραίτητα και την κυκλική διάταξη του χορού. Με το θέμα της κυκλικής διάταξης του χορού, σε ορισμένες περιπτώσεις στην τραγωδία, έχει ασχοληθεί ο Davidson³⁸², ο οποίος θεωρεί ότι στο χωρίο αυτό ο συνοδευτικός χορός ήταν σίγουρα κυκλικός. Το ουσιαστικό *Ἄρτεμιν* σε αιτιατική, το οποίο συμπληρώνει την έννοια του ρήματος, δηλώνει τη θεότητα προς τιμήν της οποίας γίνεται ο κυκλικός χορός³⁸³. Ο Χορός προφανώς ανταποκρίνεται άμεσα στο κάλεσμα και την έντονη επιθυμία της Ιφιγένειας, η οποία εκφράζεται με δύο ασύνδετα σχήματα:

³⁸¹ *LSJ*⁹ λ. *έλισσειν*. Ο ιωνικός τύπος του ρήματος (*είλισσειν*) είναι εκείνος που περισσότερο απαντά στους τραγικούς χάριν του μέτρου. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει την ορμητική περιστροφική κίνηση και απαντά συχνά στην τραγωδία ως όρος της *όρχησης*. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις, που δηλώνει την περιστροφική κίνηση, χωρίς να αναφέρεται σε χορό. Συγκεκριμένα στο έργο του Ευριπίδη: στον *Ορέστη* χρησιμοποιείται ως μεταβατικής ενέργειας ρήμα και περιγράφει το αγκάλιασμα του Ωκεανού που κυλάει ολόγυρα από τον επίπεδο δίσκο της γης: *αἰαί· πᾶ φύγω, ζένοι, πολὶὸν αἰ / θέρ' ἀμπτάμενος ἤ / πόντον, Ὡκεανὸς ὄν / ταυρόκρανος ἀγκάλαις / έλισσων κυκλοῖ χθόνα;* (1375-9). Το ίδιο ρήμα χρησιμοποιεί η Ανδρομάχη, όταν καλεί το μικρό Αστυνάκτα να την αγκαλιάσει: *πρόσπινε τήν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας / έλισσ' έμοῖς νότοισι καὶ στόμ' ἄρμωσον* (*Tr.* 762-3). Στις *Φοίνισσες* περιγράφει την κίνηση των χεριών που αγκαλιάζουν: *οὐ μὴν έλίζας γ' ἀμφὶ σὸν χεῖρας γόνυ / κακὸς φανοῦμαι...* (1622-3). Στον πρόλογο της ίδιας τραγωδίας, απαντά, για να περιγράψει την κίνηση του ήλιου που περιστρέφει παράλληλα τη φλόγα: *Ἥλιε, θαοῖς ἵπποισιν είλισσων φλόγα* (3). Στον *Ορέστη* έχει την έννοια του τυλίγω. Η Ελένη παρουσιάζεται να τυλίγει στα δάχτυλά της το λινάρι από το αδράχτι: *ἂ δέ <λίνον> ήλακάτα / δακτύλοις έλισσεν* (1431-2). Στην ίδια τραγωδία χρησιμοποιείται για να δηλώσει το λόγο που μπερδεύει τα άσχημα με τα καλά: *έλεξε δ' ὑπὸ τοῖς δυναμένοισιν ὦν αἰεί, / διχόμεθα, πατέρα μὲν σὸν έκπαλούμενος, / σὸν δ' οὐκ έπαινῶν σύγγονον, καλοὺς κακοὺς / λόγους είλισσων...* (889-92). Στην *Ανδρομάχη* απαντά, σε δύο χωρία, με τη σημασία: *περιτριγυρίζω κάποιον, παρακαλώντας τον: τίν' οὐκ έπήλθε, ποῖον οὐκ είλισσετο / δαμογερόντων βρέφος φρονεύει;* (299-300) και: *σῶ μὲν συνέγνων πατρί, τὸν δ' έλισσόμην / γάμους ἀφεῖναι σούς...* (972-3). Την ίδια ακριβώς έννοια έχει και στην τραγωδία *Ηρακλείδα*: *ὃ δ' αὐτό τ' Ἄργος μὴ καταισχῦναι θέλειν / και τὰς Μυκήνας συμμάχους είλισσετο.* (828-9). Το ρήμα απαντά επίσης για την περιγραφή της κίνησης των ματιών που κοιτούν τριγύρω: *είλισσετέ νυν βλέφαρον, / κόρας διάδοτε πάντα διὰ βοστρύχων* (*Op.* 1266-8). Στις *Βάκχες* εκφράζει το αλληθώρισμα των ματιών: *ἦ δ' ἀφρόν έξειῖσα και διαστρόφους / κόρας είλισσουσ', οὐ φρονούσ' ἂ χρή φρονεῖν / έκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' έπειθέ νιν* (1122-4). Με την ίδια ακριβώς σημασία χρησιμοποιείται το *έλισσειν* *κόρας* και στον *Ηρακλή*: *και διαστρόφους είλισσει σῖγα γοργωποὺς κόρας* (868). Το ρήμα απαντά και ως αμετάβατο. Την έννοια του τριγυρνῶ από τη μια μεριά στην άλλη έχει στον *Ιωνα*, όπου χρησιμοποιείται μεταφορικά, για να εκφράσει τη μετάπτωση από την ευτυχία στη δυστυχία: *είλισσόμεσθ' έκειθεν / ένθάδε δυστυχίαισιν εὐτυχίας τε πάλιν, / μεθίσταται δέ πνεύματα* (1504-6). Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του όρου και στην πάροδο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, όπου περιγράφεται ένας άθλος του Αχιλλέα, ο οποίος παράβγαινε πεζός με ένα άρμα και έβγαινε νικητής: *ἄμιλλαν δ' έπόνει ποδοῖν / πρὸς άρμα τέτρωρον / έλλίσσων περι νίκας* (212-4).

³⁸² Davidson 1986, 38-46. Στο άρθρο αυτό δεν εξετάζονται μόνο χωρία του Ευριπίδη, αλλά και των άλλων τραγικών ποιητών.

³⁸³ Connor 1979, 146-7 England 1979, 146-7.

δίδοτε, φέρετε (στην περίπτωση αυτή έχουμε και πρωθύστερο σχήμα) και *ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμόν*. Η σφοδρότητα της επιθυμίας σ' αυτό το δεύτερο ασύνδετο εκφράζεται και με την επανάληψη της πρόθεσης *ἀμφί*, αλλά και με το ομοιοτέλετο *ναὸν - βωμόν*.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση κυκλικού χορού αποτελεί το δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, όπου η ακατάβλητη δύναμη του ήρωα αναγκάζει τον Χορό να νιώσει με πόνο τη δική του αδυναμία. Στη δεύτερη στροφή ομολογεί ότι δε θα ήθελε ποτέ να πάψει να υπηρετεί τις Χάριτες και τις Μούσες. Η ιδέα αυτή εκφράζεται εντυπωσιακά με έναν παραλληλισμό που έχει σχέση με το τραγούδι και τον κυκλικό χορό προς τιμήν του Απόλλωνα. Όπως ψάλλουν στη Δήλο οι κόρες τον *παιάνα* και χορεύουν, για το σωτήρα και θεραπευτή Απόλλωνα, έτσι και ο Χορός θα ψάλλει *παιάνες* στον ελευθερωτή που με τους άθλους του ξεπέρασε ακόμη και την ευγένεια της καταγωγής του από τον Δία: *παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν> ὕμνουσ' ἀμφὶ πύλας / τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον / εἰλίσσουσαι καλλίχοροι*· (687-90). Ο Χορός των γερόντων θα δράσει όμοια με τον Χορό των Δηλιάδων, ο οποίος είναι ένας παραδειγματικός Χορός με προορισμό τελετουργικό, να παρουσιάζει δηλαδή τον ύμνο και το χορό προς τιμήν του Απόλλωνα και της Αφροδίτης³⁸⁴. Ο κυκλικός τους χορός εκφράζεται με το ρήμα *εἰλίσσειν*³⁸⁵. Ακουστικά, η εικόνα συμπληρώνεται με την παρήχηση του λάμδα στον στίχο 690 (*εἰλίσσουσαι καλλίχοροι*).

Ο χορός των παρθένων σε κυκλικό σχήμα απαντά και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όταν στο δεύτερο στάσιμο οι γυναίκες του Χορού εκφράζουν τη νοσταλγία τους για την πατρίδα, ανακαλώντας στη μνήμη τους κυκλικούς χορούς που χόρευαν με τις

³⁸⁴ Henrichs 1996, 55-6.

³⁸⁵ Το ρήμα, όπως διαπιστώνει ο Henrichs (1996, 55), στον Ευριπίδη, τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις *αυτοαναφορικότητας* στην *όρχηση* του Χορού ή στο *απέικασμα* ενός χορού (choral projection) που χόρευε κάποτε ο ίδιος ή κάποιος άλλος. Για το θέμα αυτό γίνεται εκτενέστερα λόγος παρακάτω, στο Β' κεφάλαιο.

συνομήλικές τους. Για την περιγραφή τους χρησιμοποιείται το *έλισσεν* σε συνδυασμό με τη λέξη *πόδα*: *χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὄθι καὶ / +παρθένος εὐδοκίμων γάμων / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματέρος ἡλίκων θιάσους* (1143-6). Το *παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας ματρὸς ἡλίκων θιάσους* τονίζει τη *χορεία* των γυναικῶν μέσα από την περιστροφική κίνηση των ποδιῶν τους στο χορό των παρθένων, ὁμως ο ὅρος (*εἰλίσσουσα*) ἀπὸ μόνος του δε φαίνεται ἀρκετός, ὥστε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ὅτι ο Ευριπίδης ἐδὼ ἐννοεῖ τον *κύκλιο* χορό των παρθένων και ὄχι την περιστροφική κίνηση των ποδιῶν. Το ρήμα *εἰλίσσεν* σε συνδυασμό με το *χοροῖς ἐνσταίην* ἔχει ἐδὼ την ἰδιαίτερη σημασία: ηγούμαι ἐνός χορευτικῶ ομίλου³⁸⁶.

Στις *Τρωάδες* στην ἐκστατική της μονωδία, η Κασσάνδρα ἀναφέρεται στον Ὑμέναιο, τη συμμετοχή στον ὁποῖο περιγράφει με την ἐκφραση *έλισσεν πόδα*. Κρατὰ στα χέρια ἀναμμένη δάδα (308). Στο κεφάλι φέρει ταινία λευκή και στεφάνι ἀπὸ κισσό (256). Κινεῖται χορεύοντας ἐξάλλη, για να ἀποκαλύψει με ἀγριο θρίαμβο την καταστροφή των νικητῶν³⁸⁷. Τονίζει το εἶδος του χοροῦ της με την ἐπανάληψη στο στίχο 332: Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν και καλεῖ τη μητέρα της να συμμετάσχει σ' αὐτόν, κινώντας και περιστρέφοντας ρυθμικά το πόδι της ἐδὼ κι ἐκεῖ, συντονίζοντας τα ἀγαπημένα της βήματα, σύμφωνα με τα δικά της³⁸⁸. Τη γρήγορη και διαδοχική κίνηση ἐκφράζει και το ἀσύνδετο των στίχων 331-4: Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν. / χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἀναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλιτάταν βάσιν (331-4). Στην περίπτωση αὐτή το *έλισσεν* σημαίνει προφανῶς τον ἐναλλάξ (*τᾶδ'*

³⁸⁶ LSJ⁹ λ. *έλισσεν*.

³⁸⁷ Lesky 2000, 192.

³⁸⁸ Για τη γαμήλια πομπή στη συγκεκριμένη σκηνή βλ. Καβουλάκη 1997, 359-61.

ἐκεῖσε³⁸⁹) βηματισμό των ποδιών, που βοηθούν ολόκληρο το σώμα να μετατοπιστεί, κινούμενο περιστροφικά, καθώς η Κασσάνδρα φαντάζεται ότι χορεύει με την Εκάβη και ότι εκτελούν συντονισμένες μια φιγούρα (μετ' ἐμέθεν ποδῶν). Είναι προφανές ότι δε νοείται εδώ ο κυκλικός χορός, καθώς δεν μπορούν οι δυο γυναίκες μόνες τους να σχηματίσουν κύκλο. Χρησιμοποιείται μάλιστα προστακτική ενεστώτα ἔλισσε, η οποία παραπέμπει σε επαναλαμβανόμενη περιστροφική κίνηση του σώματος.

Το ρήμα ἔλισσεσθαι (μέση διάθεση) χρησιμοποιείται στις Βάκχες, για να περιγράψει τον οργιαστικό χορό των Μαινάδων. Στο δεύτερο στάσιμο, ο Χορός, γεμάτος φόβο, επικαλείται τη Δίρκη, που κάποτε δέχτηκε στα νερά της το θεϊκό έμβρυο. Καλεί με αγωνία τον Διόνυσο να έρθει, για να βοηθήσει τις γυναίκες που απειλούνται από τον Πενθέα. Ακολουθούν οι μακαρισμοί και εξαίρεται ιδιαίτερα η Πιερία, την οποία σέβεται ο θεός και θα έρθει για να την κάνει να συμμετέχει σε χορό με βακχικά όργια, πράγμα που τονίζεται με την ανάκληση στη μνήμη των χορών του Βάκχου και των Μαινάδων που περιστρέφονται:

μάκαρ ὦ Πιερία,

σέβεταιί σ' Εὐϊος, ἤξει

τε χορεύσων ἅμα βακχεύ-

μασι, τόν τ' ὠκυρόαν

διαβάς Ἀξιὸν εἰλισ-

σομένας Μαινάδας ἄξει. (565-70)

³⁸⁹ Στην *Ανδρομάχη*, στην αφήγηση του πολεμικού χορού του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς, χρησιμοποιούνται τα ἐκεῖσε καὶ ἐκεῖσε (1131), για να περιγράψουν το τίναγμα της ασπίδας εδώ κι εκεί.

Οι κινήσεις του Χορού των Μαινάδων παρουσιάζονται περιστροφικές (*είλισσομένας*), αυτό όμως δε σημαίνει αναγκαστικά ότι και η διάταξή τους είναι κυκλική. Ενδεχομένως ο όρος να παραπέμπει σε χορευτικά σχήματα, τα οποία απαιτούν περιστροφική κίνηση του σώματος.

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, η αναδρομή στους μεγαλόπρεπους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας κλιμακώνεται με την αναφορά στους *κύκλιους* χορούς των Νηρηίδων. Και σ' αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται το μέσο ρήμα *είλισσασθαι*: *παρά δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον / είλισσόμεναι κύκλια / πενήκοντα κόραι Νηρέως / γάμους έχόρευσαν* (1054-7). Τη μετοχή *είλισσόμεναι* ο Ευριπίδης συμπληρώνει και με τη λέξη *κύκλια*, για να δηλώσει, με μεγαλύτερη έμφαση, την κυκλική διάταξη του χορού και να αναπαράγει πιο παραστατικά την εικόνα του. Εξάλλου οι Νηρηίδες είναι συνήθως πενήντα, όσοι και οι χορευτές του *διθυράμβου* στην Αθήνα. Επομένως, στο χωρίο αυτό, ο όρος έχει την έννοια του *κύκλιου* χορού και όχι της περιστροφικής φιγούρας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι Νηρηίδες στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη παρουσιάζονται να ορχούνται σε κυκλόσυρτο χορό ή να εκτελούν κυκλικές φιγούρες: *παρά δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον /είλισσόμεναι κύκλια / πενήκοντα κόραι γάμους / Νηρέως έχόρευσαν* (IA 1054-7), *Νηρηίδων χοροὶ / μέλπουσιν ἐγκύκλιοι* (IT 427-8), και *πεντήκοντα κόραι / +Νηρέος, αἱ κατὰ πόντον / ἀενάων τε ποταμῶν+ / δίνας χορευόμεναι* (Iων 1081-4), *Ἦκω λιπῶν Αἰγαῖον ἀλμυρὸν βάθος / πόντου Ποσειδῶν, ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός* (Tr. 1-3). Παράλληλα, ο χορός αυτός δίδει στον ποιητή την ευκαιρία να εμπλουτίσει τα λυρικά άσματα με όμορφες θαλασσινές εικόνες, στις οποίες τόσο αρέσκεται, αλλά και με αναφορές στη *χορεία*.

Το ρήμα *ἐλίσσεσθαι* χρησιμοποιείται και στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, σε ένα βακχικό μοτίβο³⁹⁰, για να περιγράψει την κίνηση του ρόμβου³⁹¹, ενός στρογγυλού δίσκου, τον οποίο έδεναν με έναν ιμάντα και τον στριφογύριζαν επάνω από τα κεφάλια τους οι λάτρεις της Κυβέλης, χτυπώντας τον κατά την κυκλική του κίνηση:

*μέγα τοι δύναται νεβρῶν
παμποίκιλοι στολίδες
κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα
νάρθηκας εἰς ἱερούς,
ρόμβου θ' εἰλισσομένα
κύκλιος ἔνοσις αἰθερία,
βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί-
ω καὶ παννυχίδες θεᾶς (1358-65)*

Ο Χορός τονίζει τη μεγάλη δύναμη που έχουν μια σειρά από στοιχεία που συνθέτουν τη βακχική λατρεία: η φορεσιά από δέρμα μικρού ελαφιού με τα ποικίλα της στολίδια, ο χλωρός κισσός που στεφανώνει τους ιερούς θύρσους, η περιστροφική κίνηση του ρόμβου στον αιθέρα, τα μαλλιά που ανεμίζουν ελεύθερα στη βακχική λατρεία και οι ολονύχτιες λατρείες της θεάς. Η περιστροφική κίνηση του ρόμβου υποβοηθά την

³⁹⁰ Ο Lesky (2000, 252) θεωρεί ότι τα βακχικά μοτίβα που υπάρχουν στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης* προδίδουν το ενδιαφέρον που έδειχνε ο Ευριπίδης για τις οργιαστικές λατρείες, στα τελευταία χρόνια της ζωής του.

³⁹¹ Dale 1967, 152 και Χατζηανέστης 1989, 389.

οργιαστική χορεία, καθώς παράλληλη προς την κυκλική του κίνηση ήταν και η κίνηση του κεφαλιού και το τίναγμα των μαλλιών (*βακχεύουσα τ' ἔθειρα*³⁹²) των θιασωτών.

Στους πρώτους στίχους του προλόγου των *Τρωάδων* περιγράφεται ο χορός των Νηρηίδων, με τον όρο *ἐξελίσσειν* σε συνδυασμό με το ονοματικό σύνολο *κάλλιστον ἴχνος ποδός*: *ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός* (2-3). Το ρήμα *ἐξελίσσειν*, πέρα από την περιστροφική κίνηση, δηλώνει παράλληλα ότι αυτή είναι αρκετά γρήγορη αλλά και καλλιτεχνικώς ιδιαίτερα επιδέξια (*κάλλιστον ἴχνος ποδός*)³⁹³.

Το ρήμα χρησιμοποιείται επίσης για να δηλώσει και την ταχεία περιστροφική κίνηση του σώματος. Στην τραγωδία *Ορέστης*, για παράδειγμα, προσδιορίζει την κίνηση που πρέπει να κάνουν τα πόδια του Χορού, προκειμένου να απομακρυνθεί γρήγορα από το σημείο, όπου αναπαύεται ο Ορέστης³⁹⁴. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι, κατά πάσα πιθανότητα, η κίνηση αυτή, στην παράστασή της, θα είναι ρυθμική: *Ἦλ: οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων / πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις / μεθεμένα κτύπου;* (170-2). Ο Willing σχολιάζοντας το χωρίο αυτό παρατηρεί ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί συχνά το *ἐλίσσειν* για να εκφράσει περιστροφικές και πέρα- δώθε κινήσεις³⁹⁵.

³⁹² Πρβλ. *Βάκχ.* 150: *τρυφερὸν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων* και *Βάκχ.* 864-5: *δέραν αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσα*.

³⁹³ *LSJ*⁹ λ. *ἐξελίσσειν*. Το συγκεκριμένο χωρίο των *Τρωάδων* χρησιμοποιείται στο λεξικό ως ενδεικτικό της χρήσης του ρήματος για κάθε ταχεία κίνηση. Το *ἐξελίσσειν* δε χρησιμοποιείται μονάχα ως όρος της *ὄρχησης*. Στον *Ιππόλυτο* έχει τη σημασία: ανοίγω κάτι: *φέρ', ἐξελίξας περιβολὰς σφραγισμάτων / ἴδω τί λέξαι δέλτος ἦδε μοι θέλει* (864-5). Επίσης χρησιμοποιείται μεταφορικά με την έννοια του ερμηνεύω: *σὺ δ' ἐξελίσσεις πῶς θεοῦ θεσπίσματα;* (*Ικέτ.* 141). Με το ρήμα αυτό περιγράφει επίσης ο ἄγγελος το κυνήγι του γιου του Ηρακλή, γύρω από έναν κίονα: *ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω* (*ΗΜ* 977).

³⁹⁴ *LSJ*⁹ λ. *ἐλίσσειν*.

³⁹⁵ Willing 1986, 114.

B. Κύκλος, κύκλιος, ἐγκύκλιος

Η κυκλική κίνηση του χορού δηλώνεται επίσης με τη χρήση του ουσιαστικού *κύκλος*³⁹⁶. Ο *κύκλος* βέβαια δεν είναι τεχνικός όρος, αλλά ορίζει σημασιολογικά την περιστροφική κίνηση ή έναν κύκλο χορευτών³⁹⁷. Ο όρος αναφέρεται στον Χορό, στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Όταν έρχεται ο Θησέας, βλέπει ξαφνιασμένος τις Ικέτιδες και η Αίθρα του δίνει την πληροφορία: *ίκεσίους δὲ σὺν κλάδοις / φρουροῦσι μ' ὡς δέδορκας, ἐν κύκλῳ, τέκνον* (102-3). Για την περιγραφή της θέσης που βρίσκεται σε σχέση με τον Χορό, χρησιμοποιεί μια σχεδόν στρατιωτική μεταφορά (*φρουροῦσι ... ἐν κύκλῳ*)³⁹⁸. Αυτή η άμεση αναφορά από έναν ηθοποιό στη βασική κυκλική διάταξη του Χορού, όπως παρατηρεί ο Davidson είναι μία και μοναδική στην τραγωδία³⁹⁹.

Στο ευριπίδειο έργο απαντά και το επίθετο *κύκλιος*, που σημαίνει κυκλικός, ως όρος της *όρχησης* όμως σημαίνει τον κυκλικό χορό, τον οποίο χόρευαν γύρω από το

*LSJ*⁹ λ. *κύκλος*. Η λέξη *κύκλος*, πέρα από τον κυκλικό χορό, χρησιμοποιείται για να περιγράψει, όπως και σήμερα, ένα αντικείμενο με κυκλικό σχήμα. Η δοτική *κύκλω* χρησιμοποιείται επιρρηματικά με την έννοια: γύρω, ολόγυρα: ... *ὡς δὲ νιν περισταδὸν / κύκλω κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς* (*Ανδρ.* 1136-7). Ανάλογη είναι η χρήση και στον *Ηρακλή*: *ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν / εἴλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὄσιον εἶχομεν* (926-7). Με τη δοτική *κύκλω* παρουσιάζεται και στις *Βάκχες* ο τρόπος με τον οποίο οι Μαινάδες περικυκλώνουν και παγιδεύουν το θύμα τους: *Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω / πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην / θῆρ' ὡς ἔλωμεν, μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ / χορούς κρυφαίους* (1106-9). Η λέξη *κύκλος* δηλώνει επίσης τον τόπο συναθροίσεως των ανδρών, την αγορά: *μορφῆ μὲν οὐκ εὐωπός, ἀνδρείος δ' ἀνήρ, / ὀλιγάκις ἄστῳ ἀγορᾶς χραίνων κύκλον* (*Ορ.* 918-9). Την ίδια σημασία έχει η λέξη και στην *Ανδρομάχη*: ...*ἔς τὲ συστάσεις / κύκλους τ' ἐχώρει λαὸς οἰκήτωρ θεοῦ* (1088-9). Σημαίνει επίσης το θόλο του ουρανού: *Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ* (*Ιων* 1147). Περιγράφει ακόμη το δίσκο του ήλιου ή τη σελήνης: *κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω* (*Ιων* 1155). Στην *Ηλέκτρα* (464-5) η λέξη *κύκλος* εννοεί τον ήλιο: *ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων / κύκλος...* Στον *Ορέστη* απαντά με την έννοια της περιοδικής επανόδου των ωρών του έτους: *Ορέστα, γαίης τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὅρους / Παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον* (1644-5). Το ίδιο στις *Φοίνισσες*: *ἐξῆλθον ἔξω τῆσδ' ἐκῶν αὐτὸς χθονός, / δούς τῶδ' ἀνάσσειν πατρίδος ἐνιαυτοῦ κύκλον* (476-7) και στην *Άλκηστη*: *Σπάρτα κύκλος ἀνίκα Καρνεί / οὐ περινίσσεται ὦρα / μῆνός, ἀειρομένης / παννύχου σελάνας* (448-51).

³⁹⁷ Dale 1978, 90.

³⁹⁸ Collard 1975, σχόλ. στ. 102-3. Παραθέτει συγκριτικά: *Ορέστης* 444: *κύκλω γὰρ εἰλισσόμεθα παγγάλκοις ὄπλοις* και 760: *οὐχ ὄρας; φυλασσόμεθα φρουρίοισι πανταχῆ*.

³⁹⁹ Davidson 1986, 42-3.

βωμό⁴⁰⁰. Περισσότερο λέγεται για τους διθυραμβικούς χορούς προς τιμήν του Βάκχου, σε αντίθεση με όσους είχαν τετράγωνο σχήμα, οι οποίοι καλούνταν *τετράγωνοι*.

Στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, σε ένα χωρίο που ήδη έχει εξεταστεί, προβάλλεται η αναζήτηση της Περσεφόνης από τη μητέρα της Δήμητρα: ...*ὄτε ζυγίους / ζευζάσα θεᾶ σατίνας / τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων / χορῶν ἔξω παρθενίων* (1311-13). Αξίζει να σημειωθεί ότι από άλλη πηγή (*Διόδ. Σικ.* 5.3.) μαθαίνουμε ότι η αρπαγή της Περσεφόνης έγινε την ώρα που μάζευε λουλούδια. Ο Ευριπίδης όμως την παρουσιάζει να χορεύει κυκλικό *παρθέσιο* χορό, κατά την κορυφαία στιγμή της αρπαγής, συμπληρώνοντας μάλιστα και ηχητικά την εικόνα με τα *βρόμια κρόταλα*, τα οποία χρησιμοποιούνταν μαζί με τύμπανα, αυλούς και άλλα όργανα στις φρυγικές τελετές προς τιμήν της Μητέρας των θεών⁴⁰¹.

Ανάλογα, στο πρώτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, το κυκλικό σχήμα του Χορού (με την προϋπόθεση ότι ο Χορός υποδυόταν τις εικόνες που υπέβαλλε το τραγούδι του) εκφράζεται με το επίθετο *ἐγκύκλιος*, το οποίο συνδυάζεται με το ρήμα *μέλπειν* (με την ευρύτερη έννοια του τραγουδιού και της όρχησης). Το ρόλο των μουσικών οργάνων που συνοδεύουν τη *χορεία* παίρνουν οι άνεμοι, η αύρα του νοτιά και ο Ζέφυρος. Ο Χορός διερωτάται πώς έφτασαν στη χώρα των Ταύρων οι ξένοι και για ποιο λόγο. Τονίζει το επικίνδυνο ταξίδι τους, μέσα από τις συμπληγάδες πέτρες και τις άυπνες Φινεΐδες ακτές, καθώς έτρεχαν, στη φουρτουνιασμένη θάλασσα, κοντά στην ακτή της Αμφιτρίτης, όπου ο Χορός των πενήντα Νηρηίδων τραγουδά σε χορευτικούς κύκλους.

πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας

⁴⁰⁰ Το επίθετο έχει την έννοια κυκλικός. *LSJ*⁹ λ. *κύκλιος*

⁴⁰¹ Bowie 2011, 46-7. Χατζηανέστης 1989, 382. Ο Ευριπίδης αποδίδει στη Δήμητρα φρυγικά λατρευτικά γνωρίσματα, ταυτίζοντας την ελευσίνα θεά με τη φρυγική Κυβέλη.

πῶς Φθινεΐδας +ἀύ-
πνους + ἀκτὰς ἐπέρα-
σαν παρ' ἄλιον αἰγιαλὸν ἐπ' Ἀμφιτρί-
τας ῥοθίῳ δραμόντες,
ὅπου πενήκοντα κορᾶν
Νηρήδων < > χοροὶ
μέλπουσιν ἐγκύκλιοι (422-9).

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι στο έργο του Ευριπίδη υπάρχουν αρκετές αναφορές που αφορούν στην περιστροφική κίνηση κατά την *ὄρχηση* καθώς και ορισμένες που ορίζουν την κυκλική διάταξη του Χορού. Εξετάστηκαν οι όροι *ἐλίσσειν*, *ἐλίσσεσθαι*, το ουσιαστικό *κύκλος* και τα επίθετα *κύκλιος* και *ἐγκύκλιος*.

Η μελέτη της χορικής ορολογίας, στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη δημιουργεί τις προϋποθέσεις της πραγμάτευσης των χορικών αυτοαναφορικών και ετεροαναφορικών απεικονίσεων στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΧΟΡΙΚΗ ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΥΡΥΤΕΡΕΣ

ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΧΟΡΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

1. Εισαγωγή

Αν μελετήσουμε προσεκτικά τον *λόγον* του αρχαίου δράματος, θα διαπιστώσουμε ότι δεν είναι λίγες οι φορές που το ίδιο το κείμενο δίνει αρκετές πληροφορίες για πολλά από όσα θα θέλαμε να γνωρίζουμε για την *όρχηση* και το τραγούδι των μελών του Χορού ή των υποκριτών. Πολύ συχνά δηλαδή ο Χορός αναφέρεται στη *χορεία* του, κάποιες φορές με έμφαση στην *όρχηση*, προσελκύοντας την προσοχή του ακροατηρίου στο συγκεκριμένο δραματικό στοιχείο, επεκτείνοντας παράλληλα το ρόλο του, όπως παρατηρεί ο Henrichs, καθώς ξεπερνά τη δραματική του ταυτότητα, τονίζοντας και τον τελετουργικό του ρόλο. Αυτό συμβαίνει, γιατί αντιλαμβάνονται τα μέλη του τη *χορική* τους *όρχηση* ως συγκινησιακή αντίδραση σε όσα συμβαίνουν στη σκηνή και παίρνουν μια τελετουργική σωματική στάση που αποτελεί το σύνδεσμο ανάμεσα στο φανταστικό τελετουργικό κόσμο που παρουσιάζουν τα δράματα και το παρόν του έργου, το πραγματικό λατρευτικό επίπεδο των *Εν Άστει Διονυσίων*⁴⁰².

Την ιδιαίτερη σημασία της *αυτοαναφορικότητας* (*self-referentiality*)⁴⁰³ πραγματεύθηκε ο Henrichs, ο οποίος επέστησε την προσοχή των μελετητών στην ταύτιση του δραματικού χορού με έναν άλλο, λατρευτικό, χορό (*choral projection*).

⁴⁰² Henrichs 1996, 48.

⁴⁰³ Ενώ αναγνωρίζεται η μεγάλη σπουδαιότητα της *αυτοαναφορικότητας* από τους αρχαίους σχολιαστές, δε συμβαίνει το ίδιο και με την περιγραφή του *απεικάσματος* μιας *χορείας* από τον Χορό ή ένα πρόσωπο του δράματος. Ο Davidson (1986, 34-46) διακρίνει την *αυτοαναφορικότητα* στην *όρχηση* την οποία ο Χορός εκτελεί την ίδια στιγμή από την αναφορά του σε έναν εκτός σκηνής Χορό. Σε μεγαλύτερη έκταση και βάθος ασχολήθηκε με το θέμα αυτό ο Henrichs (1994, 56-111 και 1996, 48-62).

Όπως παρατηρεί ο Henrichs, το φαινόμενο αυτό είναι εξαιρετικά σπάνιο στα έργα του Αισχύλου (*Ευμ.* 307-11), και απαντά σε τέσσερα μόνο από τα επτά σωζόμενα έργα του Σοφοκλή (*Αίας* 693-705, *Αντ.* 152-4, και 1146-52, *Τραχ.* 205-21, *ΟΤ* 894 κ.ε. και 1086-97)⁴⁰⁴. Το μοτίβο της απεικόνισης τέτοιου είδους Χορών αντιθέτως είναι ιδιαίτερα αγαπητό στον Ευριπίδη, όπως θα φανεί στη συνέχεια από την πληθώρα των παραδειγμάτων που απαντούν στο έργο του, συγκριτικά με αυτά που υπάρχουν στο έργο των άλλων μεγάλων τραγικών ποιητών της κλασικής περιόδου.

Ο Henrichs⁴⁰⁵ τόνισε την τεράστια σημασία της *χορείας* που παριστάνεται από το δραματικό Χορό, για τη βαθύτερη κατανόηση του διονυσιακού στοιχείου και της διονυσιακής ατμόσφαιρας της τραγωδίας. Εξετάζοντας τα χορευτικά αυτοαναφορικά του σχόλια, παρατηρεί ότι η τελετουργική του στάση λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στην προσωπική του χορευτική παράσταση και τις δραματικά κατασκευασμένες τελετές που παριστάνονται στο πλαίσιο της δράσης. Το φαινόμενο αυτό που είναι πιο συχνό στην κωμωδία απαντά και στην τραγωδία. Εξετάζει ορισμένα παραδείγματα από το έργο του Ευριπίδη που σχετίζονται με το *απέικασμα* Χορών με τελετουργικό χαρακτήρα που αναφέρονται στην Αθήνα και στη Δήλο και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι περιγραφές αυτών των χορών ανακαλούν το λατρευτικό χαρακτήρα της *χορικής όρχησης* στα Μεγάλα Διονύσια⁴⁰⁶.

Τα ευρήματα του Henrichs έχει αξιοποιήσει πρόσφατα και η Nikolaidou Arabatzi⁴⁰⁷ η οποία παρατηρεί ότι το θέμα της περιγραφής ενός Χορού είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς ο Χορός μεταφέρει τη *χορεία* του έξω από το δραματικό χώρο του έργου που παριστάνεται και την τοποθετεί σε ένα διαφορετικό χώρο και χρόνο,

⁴⁰⁴ Για τα χωρία αυτά βλ. Henrichs 1994, 56-111

⁴⁰⁵ Henrichs 1995, 59 και 1996, 48-62. Henrichs 1994, 56-111. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης: Heikkilä 1991, 51-68 και Kitto 1955, 36-41.

⁴⁰⁶ Henrichs 1996, 48-62. Τα χωρία που εξετάζει είναι τα εξής: *Ηρακλ.* 359 κ.ε., 777-83 και 892 κ.ε., *ΗΜ* 676-86, 692-4, 761, 781-3 και 878 κ.ε., *Εκ.* 462-5 και 916.

⁴⁰⁷ Nikolaidou Arabatzi 2011. Η Nikolaidou Arabatzi έχει ασχοληθεί με το θέμα του *χώρου* και του *χρόνου* στην *προβολή* ενός Χορού στο έργο του Ευριπίδη.

εμπλουτίζοντάς την με εικόνες από το παρελθόν και το μέλλον, δημιουργώντας έτσι, στα πλαίσια του μύθου, καθρέφτες της δικής του παράστασης. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η παρατήρηση του Χουρμουζιάδη⁴⁰⁸ σχετικά με το *χρόνο*. Ο Χορός, ως πολυπρόσωπο, γι' αυτό και απρόσωπο σύνολο, καθώς εκφράζεται με λόγο τονισμένο σε μουσική, συχνά τείνει να υπερβεί τα χρονικά όρια, είτε προεκτείνοντας το *δραματικό παρόν* σε ένα απροσδιόριστο χρονικό παρελθόν, είτε προσδίδοντάς του διαχρονικό ή κάποτε και α-χρονικό χαρακτήρα.

Στο κεφάλαιο αυτό θα συζητηθούν τα χωρία που έχουν μελετηθεί από τον Henrichs και πρόσφατα τη Nikolaidou Arabatzi, αλλά η πραγμάτευσή μου δεν θα περιοριστεί στα παραδείγματα αυτά, αλλά θα συμπεριλάβει τις απεικονίσεις όλων των χορικών πράξεων, από τον Χορό ή κάποιο δραματικό πρόσωπο.

⁴⁰⁸ Χουρμουζιάδης 1984, 214.

2. Αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή

Πριν από τη μελέτη του θέματος της αυτοαναφορικότητας στο έργο του Ευριπίδη, θα εξεταστούν σύντομα τα αντίστοιχα παραδείγματα στα σωζόμενα δράματα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, γιατί συνεισφέρουν στην καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας του μοτίβου αυτού στο έργο του νεότερου δημιουργού, του Ευριπίδη.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αυτοαναφορικά σχόλια απαντούν μόνο μια φορά στις επτά τραγωδίες του Αισχύλου που σώθηκαν ακέραιες. Στις *Ευμενίδες*, σύμφωνα με τον Henrichs⁴⁰⁹, ο Αισχύλος, μέσα από τα αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού αναδεικνύει το χθόνιο και τελετουργικό χαρακτήρα των Ερινύων. Ο Ορέστης, μετά τον φόνο της μητέρας του και την καταδίωξη των Ερινύων, φτάνει ως ικέτης στη θεά Αθηνά. Ο Χορός εκφράζει την πεποίθηση ότι η καταστροφή του ήρωα είναι αναπόφευκτη και άδει, κυκλώνοντας τον, έναν ύμνον δέσμιον (306). Πρόκειται στην ουσία για ένα άσμα που δένει και δεσμεύει, σαν να υφαίνει γύρω από τον Ορέστη ένα αόρατο δίχτυ, για να τον καταστήσει υποχείριο των μελών του Χορού⁴¹⁰:

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ

μοῦσαν στυγερὰν

ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν,

λέξαι τε λάχῃ τὰ κατ' ἀνθρώπους

ὡς ἐπινομᾶ στάσις ἀμή (307-11)

⁴⁰⁹ Henrichs 1994, 61.

⁴¹⁰ Sommerstein 2000, σχόλ. στ. 299-396.

Η λεκτική και σωματική επίθεση του Χορού των Ερινύων στον Ορέστη και η προτροπή του για *χορεία*, με αναφορά σε όλα τα στοιχεία που την απαρτίζουν (*ὕμνον, χορόν, μοῦσαν*), παραπέμπει σε μια ταραγμένη και βίαιη χορική παράσταση⁴¹¹. Προφανώς ο χορός τους εκτελείται άμεσα και όπως υποδεικνύει η επιλογή του ρήματος *ἄψωμεν* μάλλον είναι κυκλικός και παριστάνεται με τα χέρια ενωμένα⁴¹².

Λίγο παρακάτω οι Ερινύες αναφέρονται και πάλι στην *ὄρχησή* τους, σε ένα χωρίο στο οποίο απαντούν πολλές χορογραφικές υποδείξεις:

δόξαι δ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ

τακόμεναι κατὰ γᾶς μινύθουσιν ἄτιμοι

ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν

ὄρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδός·

μάλα γὰρ οὖν ἄλομένα

ἀνέκαθεν βαρυπετῆ

καταφέρω ποδός ἀκμάν,

σφαλερὰ <καὶ> τανυδρόμοις

κῶλα, δύσφορον ἄταν (367-76)

Σε σχέση και με το στίχο 307, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο κύκλος του Χορού των Ερινυών κλείνει, καθώς εφορμούν κατά του θύματός τους, σαν αυτό να ήταν παρόν (*ἀμετέραις ἐφόδοις*)⁴¹³, δημιουργώντας με τις ορχηστικές κινήσεις τους το

⁴¹¹ Henrichs 1994, 61.

⁴¹² Sommerstein 2000, σχόλ. στ. 307, και Henrichs 1994, 62-3 και σημ. 38.

⁴¹³ Sommerstein 2000, σχόλ. στ. 370.

αίσθημα του τρόμου. Η φράση *ὄρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνους ποδός* παραπέμπει σε έντονο εξαγριωμένο χορό, με κινήσεις λακτισμάτων σαν αυτές που χαρακτήριζαν την πρόιμη δραματική *ὄρχηση*⁴¹⁴. Οι χορευτικές κινήσεις εξακολουθούν να περιγράφονται. Οι χορευτές πηδούν ψηλά (*μάλα γὰρ οὖν ἀλομένα*) και στη συνέχεια προσγειώνονται με δύναμη στο έδαφος, σαν να συνθλίβουν με το ποδοπάτημά τους το θύμα τους (*βαρυπετῆ καταφέρω ποδός ἀκμάν*)⁴¹⁵, ενώ η διαφυγή του φαίνεται αδύνατη (*σφαλερὰ καὶ τανυδρόμοις*). Πρόκειται για την παράσταση ενός φρικιαστικού χορού, του χορού του θανάτου, ο οποίος με τις αυτοαναφορικές υποδείξεις γίνεται ακόμη εντονότερος και δραματικότερος, ανακινώντας τα *οικεία* συναισθήματα της τραγωδίας, του οίκτου και του φόβου για την τύχη του ήρωα.

Στο παράδειγμα αυτό μπορεί να προστεθεί άλλο ένα ενδιαφέρον χωρίο από ένα απόσπασμα του Αισχύλου, το οποίο όμως δεν προέρχεται από τραγωδία αλλά από το σατυρικό δράμα *Προμηθεύς Πυρκαεύς*, που αποτελεί το τελευταίο μέρος της τετραλογίας που περιλαμβάνει τους *Πέρσες*. Το θέμα της αφορά στην πρώτη εμφάνιση της φωτιάς στη γη και ο Προμηθεύς παρουσιάζεται να δρα ανάμεσα σε μια συντροφιά από ζωνηρούς σατύρους. Σε ένα απόσπασμα (*TrGF* 204b), ένας ήρωας, κατά την άποψη του Herington⁴¹⁶ ο Σειληνός, αναφερόμενος στην *ὄρχησή* του, τραγουδά και χορεύει γύρω από μια πυρά: *έκου]σία δέ μ' εὐμενῆς χορεύει χάρις* (με τη θέλησή μου με κάνει να χορεύω το ευγενικό δώρο). Δηλαδή το δώρο του θεού (*χάρις*) παρακινεί τον Σειληνό να χορέψει με τη θέλησή του (*έκουσία*). Στην *επωδό*, η οποία εκτελείται μάλλον από το σύνολο των σατύρων⁴¹⁷, ένας άλλος Χορός που αποτελείται από τις Νύμφες παρουσιάζεται να έχει πειστεί από αυτούς να στήσει χορό ως ένδειξη σεβασμού προς

⁴¹⁴ O Sommerstein (2000, σχόλ. στ. 371) παραπέμπει σχετικά: Αρ, Σφ. 1490-2, 1594-5.

⁴¹⁵ Sommerstein 2000, σχόλ. στ. 372-6.

⁴¹⁶ Herington 1988, 67.

⁴¹⁷ Herington 1988, 67.

τον Προμηθέα, για το πολύτιμο δώρο που έδωσε στους ανθρώπους. Στη συνέχεια εμπλέκεται και ένας τρίτος Χορός, που αποτελείται από θνητούς, τους βοσκούς, οι οποίοι οφείλουν με τη σειρά τους να τιμήσουν με νυχτερινούς χορούς τον θεό, έχοντας στεφανωμένο το κεφάλι τους με δροσερά φύλλα:

Νύμφας δέ τοι πέποιθ' ἐγὼ

στήσει[ν] χορούς

Προμηθέως δῶρον ὡς σεβούσας.

καλ[ό]ν δ' ὕμνον ἀμφὶ τὸν δόντα μολ-

πάσειν [ἔ]ολ[π' ἐγ]ὼ λεγούσας τόδ' ὡς

Προμηθε[ὺς βρο]τοῖς

φερέσβιος τ.[...].[] σπευσίδωρ[ος].

χορεύσειν. [......]νί' ἐλπὶς ὡ-

ρ]ίου χε[ί]ματ[ος...]ερ.ιχ[.]...

Νύμφ]ας δε τ[οι] πέπ[ο]ιθ' ἐγὼ

στήσε]ιν χορούς

Προμ]η[θ]έως δῶρον ὡς σεβούσα[ς].

]αι ποιμέν[.]ς πρέπειν

τὸ νυκτίπλαγ-

κτ]... [..]σιν ἐπιστε[φει̃ς]⁴¹⁸

⁴¹⁸ Ο στίχος αυτός στις εκδόσεις Loeb έχει ως εξής: ὄρχημ' ἀ[με]μφ[έσ]σιν ἐπιστε[φει̃ς].

Η αναφορά στη *χορεία* του Σειληνού, εκφράζεται με το αιτιακής σημασίας *χορεύειν*, του οποίου το υποκείμενο, η *χάρις*, δηλαδή η δωρεά της φωτιάς είναι εκείνη που τον κάνει να τραγουδά και να ορχείται, τονίζοντας με αυτήν την εκδήλωση το ζωτικής σημασίας δώρο του θεού προς τους ανθρώπους. Η ιδέα αυτή τονίζεται ακόμη περισσότερο με την εθελούσια συμμετοχή σε αυτό το πανηγύρι και του θεϊκού Χορού των Νυμφών, αλλά και του θνητού Χορού των ποιμένων, οι οποίοι αναγνωρίζοντας τη σημασία του δώρου, τιμούν με ευγνωμοσύνη τον Προμηθέα. Η ομορφιά και η ζωντάνια του αποσπάσματος μας κάνει να πιστέψουμε την εκτίμηση των μεταγενέστερων κλασικών συγγραφέων, σύμφωνα με την οποία ο Αισχύλος έγραφε τα πιο επιτυχημένα σατυρικά δράματα από όλους τους δραματουργούς⁴¹⁹.

Στο Σοφοκλή απαντούν αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού έξι φορές σε τέσσερα από τα επτά δράματα που έφτασαν ακέραια ως εμάς και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το δεύτερο στάσιμο του *Αίαντα* είναι *παρέκτασις tragica*⁴²⁰. Ο Χορός χορεύει και τραγουδάει ένα χαρούμενο σκοπό και καλεί τον Πάνα να αφήσει το βουνό και να εμφανιστεί στήνοντας κρητικό πολεμικό χορό: *ἰὼ ἰὼ Πᾶν, Πᾶν, / ὦ Πᾶν, Πᾶν ἀλίπλαγκτε, Κυλ / λανίας χιονοκτύπου / πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ / θεῶν χοροποί' ἄναξ, ὅπως μοι Μύσια Κνώσι' ὄρ / χήματ' ἀντοδαῆ ζυνῶν ἰάψης· νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι* (694-701). Η αναφορά στα *Μύσια Κνώσι' ὄρχήματα* προβάλλει στο κοινό τα συναισθήματα του Χορού και συνδέει άμεσα τους χορούς του με τον Αίαντα⁴²¹. Ακόμη, το αυτοαναφορικό σχόλιο στην πολεμική *ὄρχηση* δίδει έμφαση στο θέμα της τραγωδίας που σχετίζεται με τα όπλα, τα οποία αναφέρονται πολύ συχνά στο

⁴¹⁹ Βλ. σχετικά Herington 1988, 66.

⁴²⁰ Donatus σχόλ. στον Τερέντιο 293: *παρέκτασις tragica*, id est gaudiorum introductio ante funestissimum nuntium (εισαγωγή ενός χαρούμενου μοτίβου, πριν από την πολύ πικρή είδηση). *Παρέκταση* υπάρχει και στην *Αντιγόνη*, στις *Τραχίνιες* και στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Αυτό το χαρούμενο ξέσπασμα σημαίνει πολύ περισσότερα από ένα εντυπωσιακό μέσο αντίθεσης. Είναι η έκφραση της τραγικής παγίδευσης του ανθρώπου στο δίχτυ της πλάνης (Lesky 1987, 309-10).

⁴²¹ Heikkilä 1991, 59-60.

συγκεκριμένο δραματικό έργο. Όμως και λειτουργικά προσελκύεται η προσοχή του κοινού στην πολεμική *όρχηση*, καθώς κάποιος θα μπορούσε να υποθέσει ότι τα μέλη του Χορού προσπαθούσαν να καλύψουν τις κραυγές απελπισίας, που από το στίχο 333 και εξής επαναλαμβάνονται πολύ συχνά⁴²².

Στην *πάροδο* της *Αντιγόνης* ο Χορός που αποτελείται από γέροντες Θηβαίους εισέρχεται στην ορχήστρα, εκτελώντας δυο στροφικά συστήματα που ακολουθούνται από απαγγελτικούς αναπαίστους, οι οποίοι με το βαδιστικό ρυθμό τους σημειώνουν αλλαγές στη θέση του Χορού. Η *πάροδος* ανοίγει με μια θριαμβευτική κραυγή και διατηρεί ως το τέλος το συναίσθημα της ευφορίας που απορρέει από τη νίκη⁴²³. Το κλίμα που δημιουργεί σαρώνει, όπως παρατηρεί ο Kitto⁴²⁴, τη σχεδόν συνωμοτική ατμόσφαιρα του προλόγου, αντικαθιστώντας τη θλίψη της *Αντιγόνης* με τη χαρά της πόλης για τη λύτρωσή της και κρίνοντας τον Πολυνείκη όχι άταφο αδελφό αλλά νικημένο προδότη. Ο Χορός τελειώνει το άσμα του, προκαλώντας έντονη δραματική ειρωνεία, καθώς προτρέπει σε ολονύκτιους χορούς προς τιμήν των θεών, εκφράζοντας την επιθυμία να ξεχαστούν τα δεινά του πολέμου και να ριχτούν σε χορούς, στους ναούς, εκδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο το αίσθημα της αγαλλίασης, για τη σωτηρία της πόλης:

ἐκ μὲν δὴ πολέμων

τῶν νῦν θέσθε λησμοσύναν,

θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς

παννύχοις πάντας ἐπέλ-

θωμεν ... (150-3)

⁴²² Heikkilä 1991, 59-60

⁴²³ Lesky 1987, 327.

⁴²⁴ Kitto 1976, 218.

Είναι μάλλον απίθανο η παράσταση των χορών αυτών να γίνεται άμεσα επί σκηνής. Προφανώς ο θεατής ενθαρρύνεται να φανταστεί κάτι πέρα από αυτό που βλέπει. Τα λόγια του Χορού φαίνεται να αναφέρονται σε μελλοντικούς χορούς. Πρόκειται για *χορεία* της οποίας ηγείται ο Διόνυσος και την απαιτεί, λειτουργώντας ως *εξάρχων* της και ως θεϊκός *χορηγός*: *ὁ Θήβας δ' ἐλελίχθων Βάκχιος ἄρχοι* (153-4), όπως ο Πάν στον *Αίαντα*⁴²⁵. Ο Χορός αναφέρεται στο λατρευτικό του χορό, που παρουσιάζεται ως μέσο για ένα ξέσπασμα χαράς, όπως συμβαίνει και στον *Αίαντα* (694-701). Και στις δυο περιπτώσεις όμως πρόκειται για μια έκφραση ενθουσιασμού που λειτουργεί ειρωνικά, καθώς είναι πρόιμη και διαψεύδεται στη συνέχεια με την εξέλιξη του δράματος⁴²⁶.

Το πέμπτο στάσιμο της ίδιας τραγωδίας είναι ένα χαρούμενο χορευτικό τραγούδι. Ο Χορός με την παράσταση ενός ζωηρού χορού, γεμάτος ελπίδα, αναπέμπει χαρμόσυνο ύμνο προς τον Διόνυσο και τον παρακαλεί να σώσει τη Θήβα και να φέρει χαρά. Η εικόνα που περιγράφει είναι εναργής και εντυπωσιακή και προφανώς συμπληρώνεται από το ζωηρό χορό που τη συνοδεύει:

ἰὼ πῦρ πνεόντων

χόραγ' ἄστρον, νυχίων

φθεγμάτων ἐπίσκοπε,

Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ',

ῶναξ, σαῖς ἅμα περιπόλις

Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι

⁴²⁵ Henrichs 1994, 76.

⁴²⁶ Heikkilä 1991, 61.

χορεύουσιν τὸν ταμίαν Ἰακχον (1146-52).

Τα μέλη του Χορού αναφέρονται στις νυχτερινές βακχικές τελετές, στις οποίες παρουσιάζεται ο ίδιος ο Διόνυσος *χορηγός* των αστεριών που διαγράφουν τις κινήσεις τους στο ουράνιο χοροστάσι καθώς και των Θυιάδων⁴²⁷ που επιδίδονται σε φρενήρη όρχηση προς τιμήν του. Οι ολονύκτιοι χοροί ανακαλούν τους αντίστοιχους χορούς της παρόδου⁴²⁸. Με αυτόν τον τρόπο ο Χορός συνδέει το *δραματικό παρόν* της *ορχήστρας* με τη διονυσιακή *χορεία*.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο περιπτώσεις *αυτοαναφορικότητας* στον *Οιδίποδα Τύρανο*. Ο Χορός, στο δεύτερο στάσιμο, χορεύει έναν ύμνο στη θεία τάξη, χωρίς την οποία δεν υπάρχει λόγος να συμμετέχει στον ιερό χορό:

εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμαι,

τί δεῖ με χορεύειν; (895-6).

Στο στάσιμο αυτό, εκφράζει την αγανάκτησή του για τους υβριστές και απαιτεί την άμεση τιμωρία τους από τον Δία. Παράλληλα όμως αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν ο Χορός αναρωτιέται για ποιο λόγο θα πρέπει κανείς να συμμετέχει σε λατρευτικούς χορούς και τραγούδια, στην ουσία ξεπερνά τα όρια του δραματικού του ρόλου και ταυτίζεται κατά κάποιον τρόπο με τους Αθηναίους που παίρνουν μέρος στις εκδηλώσεις των Διονυσίων. Δηλαδή οι χορευτές του εκφράζονται ως μέλη ενός Διονυσιακού Χορού των *ἐν ἄστει Διονυσίων*⁴²⁹. Ακόμη, ορισμένοι υποθέτουν ότι στο σημείο αυτό, ο Σοφοκλής καταργεί τη δραματική ψευδαίσθηση, όπως και ο Αριστοφάνης στην

⁴²⁷ μαινόμενων, θεόπνευστων γυναικών, μαινάδων. *LSJ*⁹ λ. *θυιάς*.

⁴²⁸ Henrichs 1994, 78.

⁴²⁹ Μαρκαντωνάτος 1984, σχόλ. στ. 896 και σελ. 295, σημ. 45.

παράβαση, σχεδόν για να πει: «αν θεωρούνται άξιες τιμής παρόμοιες συνήθειες, ποιος ο λόγος τότε να συνεχίζω να γράφω τραγωδίες και να συντελώ στο ανέβασμά τους για τα Διονύσια;»⁴³⁰.

Το τρίτο στάσιμο αποτελεί ένα χαρούμενο άσμα, που συνοδεύεται από έντονη *όρχηση* και δημιουργεί μια εορταστική ατμόσφαιρα λίγο πριν από την αποκάλυψη της ταυτότητας του Οιδίποδα. Με αυτόν τον τρόπο εντείνεται η δραματικότητα και προβάλλεται ακόμη οδυνηρότερη η καταστροφή και η τελική πτώση του ήρωα⁴³¹:

εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰ-
μὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,
οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων,
ᾧ Κιθαιρών, οὐκ ἔση τὰν αὔριον
πανσέληνον μὴ οὐ σέ γε τὸν πατριώταν

⁴³⁰ Dawe 1991, σχόλ. στ. 896.

⁴³¹ Ανάλογα και στον *Αίαντα* (693 κ.ε.), στην *Αντιγόνη* (1115 κ.ε.), και στις *Τραχίνιες* (633 κ.ε.) παριστάνεται ένα ανάλογης διάθεσης και ζωντανίας χορευτικό άσμα, πριν από την πτώση του ήρωα, στοιχείο το οποίο έχει τονιστεί ήδη από την αρχαία ελληνική κριτική. Για το θέμα αυτό βλ. Μαρκαντωνάτος 1984, 297-8 και σημ. 55. Θα ήταν παρακινδυνευμένη και καταχρηστική η χρήση του όρου *υπόρχημα* γι' αυτά τα άσματα. Βλ. σχετικά Pickard-Cambridge 2011, 414-7, Dale 1969, 34-40, Easterling 1996, σχόλ. στ. 205-24. Το *υπόρχημα* είναι χορικός ύμνος προς τον Απόλλωνα με ζωηρό χαρακτήρα που συνοδεύεται από *όρχηση*, όπως διαφαίνεται και από την ετυμολογία του (Calame 1997, 80, σημ. 217 και *LSJ*⁹ λ. *υπόρχημα*). Η προέλευσή του φέρεται να είναι από το νησί της Κρήτης (Warren 1984, 321). Έχει έντονα μιμητικό χαρακτήρα και τόσο γρήγορο ρυθμό, ώστε και τα δυο του στοιχεία (τραγούδι και χορός) έκαναν τις ψυχικές διαθέσεις των μετόχων ανήσυχες και ανυπόμονες. Το *υπόρχημα* αποτελεί ένα δύσκολο ζήτημα, καθώς οι πηγές διαφέρουν ακόμη και στην αντίληψή τους για τη φύση του. Με βάση τα όσα αναφέρει ο Λουκιανός στο έργο *Περί Όρχήσεως* (16) και όσα περιγράφονται στην ασπίδα του Αχιλλέα (Σ 590 κ. ε.) μπορούμε να συμπεράνουμε πως στο *υπόρχημα*, όπως και στα άλλα είδη χορείας, τα ίδια πρόσωπα τραγουδούσαν και χόρευαν την ίδια στιγμή. Σύμφωνα με τον Λουκιανό (*Περί Όρχήσεως* 30), η συνήθεια αυτή σταμάτησε, στους μεταγενέστερους χρόνους, καθώς ο χορός έκοβε την αναπνοή και τάραζε το τραγούδι. Ο Αθήναιος (14. 28), συγκρίνοντας τους δραματικούς με τους λυρικούς χορούς, τοποθετεί τον τραγικό χορό κοντά στο *γυμνοποδικό*, τον *πυρρίχιο* κοντά στο *σατυρικό* και τον *κωμικό* κοντά στον *υπορχηματικό*. Δεν ήταν όλα τα *υπορχήματα* αστείας ελαφρότητας και αταίριαστα στην αξιοπρέπεια ενός τραγικού χορού. Συχνά στις τραγωδίες απαντά μια δραματική κατάσταση, κατά την οποία ο Χορός κινείται έντονα, ανήσυχα, σε γοργό ρυθμό, με μιμητικές κινήσεις. Ευρ. *Ηλ.* 860-5, *Κύκλ.* 41 κ. ε., *Βάκχ.* 977 κ.ε. και 1153 κ.ε. και *Ρήσος* 672-729. Βλ. *Etymologicum Magnum* λ. *υπόρχημα* και *προσώδιον*. Βλ. επίσης Φουτρίδης 1981, 121-61, Albinι 1999, 69-70, και Lawler 1945, 62.

Οιδίπου

καὶ τροφὸν καὶ μάτέρ' αὖξειν,

καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡ-

μῶν ὡς ἐπήρα φέροντα

τοῖς ἐμοῖς τυράννοις.

ἴηε Φοῖβε, σοὶ δὲ

ταῦτ' ἀρέστ' εἶη (1086-97)

Τα απαρέμφατα *αὖξειν* και *χορεύεσθαι* εξαρτώνται από τη φράση *οὐκ ἔση ἀπείρων*, ενώ το υποκείμενο των απαρεμφάτων αυτών είναι το *ἡμᾶς*, όπως υποδεικνύει το *πρὸς ἡμῶν*⁴³². Η χρονική τοποθέτηση της γιορτής με χορούς στην *αὔριον πανσέληνον*, ενδεχομένως να παραπέμπει στη γιορτή που γιορταζόταν την πανσέληνο του μήνα Ελαφηβολιώνα προς τιμήν του Δία, στην Αθήνα, τα *Πάνδια*. Σε μια τέτοια περίπτωση το *δραματικό* και το *σκηνικό παρόν* ταυτίζονται⁴³³. Αυτό το παιχνίδι με το χρόνο της *χορείας* τονίζει και επεκτείνει το λατρευτικό ρόλο του Χορού, στα πλαίσια των μεγάλων αθηναϊκών θρησκευτικών εορτών.

Η τραγωδία *Τραχίνιαι* ξεκινά μέσα σε ένα κλίμα ανησυχίας, το οποίο δημιουργείται εξαιτίας της μακροχρόνιας απουσίας του Ηρακλή και ενός χρησμού. Και ενώ η Δηιάνειρα εκθέτει τις λύπες της ζωής της κοντά στον ήρωα, καταφτάνει ένας αγγελιαφόρος στεφανωμένος, φέροντας την είδηση ότι ο Ηρακλής είναι ζωντανός και θα γυρίσει γρήγορα νικητής. Έτσι, μετά το κλίμα φόβου και της ανησυχίας που καλύπτει την αρχή του δράματος, εκφράζεται η χαρά του Χορού μέσα από ένα εύθυμο

⁴³² Μαρκαντωνάτος 1984, σχόλ. στ. 1091-2.

⁴³³ Τα *ἐν ἄστει Διονύσια* τελούνταν τον αττικό μήνα Ελαφηβολιώνα, όπως και τα *Πάνδια*.

τραγούδι που μεταφέρει το κοινό νοητικά, αλλά προφανώς και οπτικά, μέσα από την παράσταση της χορείας του στη βακχεία:

ἀνολολυζάτω δόμος

ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς

ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων

ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν

Ἀπόλλω προστάταν,

ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-

ᾶν' ἀνάγειτ', ὦ παρθένοι,

βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον

Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλων, ἀμφίπυρον,

γείτονας τε Νύμφας.

αἴρομαι οὐδ' ἀπόσομαι

τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.

ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει,

εὐοῖ,

ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν

ὑποστρέφων ἄμιλλαν.

ἰὼ ἰὼ Παιάν (205-21)

Η Swift⁴³⁴ αναφέρει ότι η προετοιμασία της υποδοχής του Ηρακλή απεικονίζεται σαν γάμος. Για το χωρίο αυτό η Easterling⁴³⁵ αναφέρει ότι ο τύπος του λυρικού άσματος δεν είναι εύκολο να καθοριστεί και πρόκειται μάλλον για συμφυρμό λυρικών ειδών. Οι οδηγίες της Δηιάνειρας προς τις γυναίκες του Χορού: *φωνήσατ', ὦ̄ γυναῖκες, αἴ τ' εἴσω στέγης / αἴ τ' ἐκτὸς αὐλῆς, ὡς ἄελπον ὄμιμ' ἐμοί / φήμης ἀνασχὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα* (202-4) και το *ἀνολολυζάτω* (205) αναφέρει πως υποδηλώνουν ότι το άσμα θα πρέπει να είναι *ολολυγμός* (κραυγή χαράς προς τιμήν των θεών). Το αίτημα για τραγούδια προς τον Απόλλωνα και την Άρτεμη (207-16) και οι φράσεις *παιᾶν ἀνάγεται' ὦ̄ παρθένοι και ἰὼ ἰὼ Παιᾶν* θεωρεί ότι παραπέμπουν σε *παιάνα*, ενώ η αναφορά στον Διόνυσο και στον αυλό σε *διθύραμβο*⁴³⁶. Παρατηρεί επίσης ότι το αποτέλεσμα αυτού του ευφάνταστου συνδυασμού χάνεται, αν υποθέσει κανείς ότι τα μέλη του Χορού ξεπερνούν για λίγο το δραματικό τους χαρακτήρα ως κορίτσια της Τραχίνας και λειτουργούν ως αθηναϊκός Χορός προς τον Διόνυσο⁴³⁷.

Οι γυναίκες του Χορού προτρέπουν όλα τα πρόσωπα μέσα και έξω από το σπίτι να αναπέμψουν τον *ολολυγμό* και στη συνέχεια δίνουν χωριστές οδηγίες σε άνδρες και γυναίκες. Η χαρά τους εκφράζεται με χορούς προς τιμήν του Βάκχου και τα αυτοαναφορικά τους σχόλια παραπέμπουν σε ξέφρενο χορό. Ο Χορός αισθάνεται μια σωματική και ψυχική ανάταση (*αἴρωμαι*). Το συναίσθημά του αυτό εκδηλώνεται άμεσα

⁴³⁴ Swift 2010,397.

⁴³⁵ Easterling 1996, σχόλ. στ. 205-24.

⁴³⁶ Ο Calame (2011, 169 -77) σ' ένα άρθρο του συζητά δυο παραδείγματα ποιημάτων, στα οποία οι κανόνες του είδους στο οποίο οι δύο θεοί (Διόνυσος και Απόλλων) παραδοσιακά ανήκουν αντιστρέφονται. Αυτή η αντιστροφή αφορά στον αποδέκτη της σύνθεσης και το είδος στο οποίο τραγουδιέται. Ο Απόλλωνας για το διθύραμβο και ο Διόνυσος για τον παιάνα. Σε αυτά τα ποιήματα γίνονται γεωγραφικές αναφορές στους δυο κύριους τόπους της λατρείας τους Απόλλωνα στην κλασική Ελλάδα που είναι οι Δελφοί για τον παιάνα αλλά και η Δήλος για το διθύραμβο. Πρόκειται για το 17^ο διθύραμβο του Βακχυλίδη που γράφτηκε, σύμφωνα με την εκτίμηση του Calame λίγο μετά τους περσικούς πολέμους και αφιερώνεται στον Απόλλωνα και ένα ποίημα του 339 π. Χ, το οποίο κάποιος με το όνομα Φιλόδαμος, μαζί με τους αδελφούς του αφιέρωσε στους Δελφούς, σκαλισμένο σε μια στήλη, το οποίο περιγράφεται ως *παιάνας για τον Διόνυσο*.

⁴³⁷ Easterling 1996, σχόλ. στ. 205-24.

με ξέφρενη *βακχική όρχηση* που συνοδεύεται από τον αυλό, του οποίου ο ήχος είναι ιδιαίτερα υποβλητικός. Το στεφάνι του κισσού⁴³⁸ αναταράζει τους χορευτές και τους στροβιλίζει στη βακχική άμιλλα, δημιουργώντας ένα κλίμα έντονου ενθουσιασμού, το οποίο αντιτίθεται στη μελλοντική τύχη του ήρωα. Οι γυναίκες του Χορού από την Τραχίνα αποκτούν κατά κάποιον τρόπο μαιναδική ταυτότητα, ενώ, όπως παρατηρεί ο Henrichs⁴³⁹, τα στοιχεία του αυλού και του κισσού αποτελούν οπτικές ενδείξεις της χορικής παράστασης που συνδέουν τον συγκεκριμένο Χορό, με το αγωνιστικό *εδώ και τώρα της πόλης του Διονύσου*.

⁴³⁸ Το στεφάνι από κισσό αποτελεί ένα από τα βασικότερα στοιχεία της διονυσιακής *σκευής*.

⁴³⁹ Henrichs 1994, 82.

3. Αυτοαναφορικότητα και ευρύτερη χορική αναφορικότητα στο έργο του Ευριπίδη

Το θέμα α) της αυτοαναφορικότητας (*self-referentiality*) στη χορική πράξη και β) της περιγραφής από τα μέλη του Χορού του απεικάσματος ενός άλλου Χορού, με τον οποίο ταυτίζονται (*choral projection*), πέρα από το ότι απαντούν πολύ συχνά, ιδιαίτερα στα όψιμα έργα του Ευριπίδη, χαρακτηρίζονται και από μεγάλη ποικιλία και πολυπλοκότητα. Το θέμα αυτό συζητά σε δύο του άρθρα Ο Henrichs⁴⁴⁰. Στο πρώτο⁴⁴¹ εξετάζει παραδείγματα αυτοαναφορικότητας στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, εστιάζοντας στο αυτοαναφορικό ερώτημα του Χορού *τί δεῖ με χορεύειν;* (OT 895-6), ενώ από το έργο του Ευριπίδη μελετά το ίδιο θέμα στην *Ηλέκτρα* (167-80 και 858-79). Στο δεύτερο⁴⁴², συγκρίνει την περιγραφή του Χορού των Δηλιάδων παρθένων από τον Χορό των Θηβαίων γερόντων, στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, με την αυτοαναφορική *χορεία* των Αθηναίων γερόντων στους *Ηρακλείδες* και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι περιγραφές του απεικάσματος της χορικής πράξης τέτοιου είδους Χορών αφενός αντανακλούν το λατρευτικό χαρακτήρα της χορικής *όρχησης* στα Μεγάλα Διονύσια και αφετέρου ενισχύουν την ενσωμάτωση και τη σύνδεσή του με το δραματικό ρόλο του κάθε Χορού.

Η επισήμανση του Henrichs σχετικά με την ανάδυση της τελετουργικής ταυτότητας του Χορού είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Στην παρούσα μελέτη όμως το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ενδοδραματική και όχι στην εκτός δράματος ταυτότητα του Χορού. Στο κεφάλαιο αυτό, μέσα από την εξέταση συνολικά όλων των παραδειγμάτων

⁴⁴⁰ Henrichs 1994, 1996.

⁴⁴¹ Henrichs 1994.

⁴⁴² Henrichs 1996.

του ευριπίδειου έργου, συμπεριλαμβανομένων και των αυτοαναφορικών – ετεροαναφορικών σχολίων που γίνονται από δραματικά πρόσωπα, θα μελετηθεί το θέμα της *αυτοαναφορικότητας (self-referentiality)* στη χορική πράξη και της περιγραφής άλλων χορών, προκειμένου να κατηγοριοποιηθούν τα σχετικά χωρία και να διερευνηθεί η δραματική τους λειτουργία τους σε κάθε περίπτωση.

Έχοντας ως κριτήριο: α) το συντελεστή της παράστασης (Χορός ή υποκριτής) που αναφέρεται στο χορό το δικό του ή των άλλων και β) το χρόνο στον οποίο αυτός τοποθετείται (παρόν-παρελθόν-μέλλον) οι μαρτυρίες έχουν ταξινομηθεί στις κατηγορίες:

1. Αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού σε σχέση με το δραματικό παρόν (*self-referentiality*).
2. Αυτοαναφορικά σχόλια ενός δραματικού προσώπου, σε σχέση με το παρόν.
3. Ετεροαναφορικά σχόλια: στη *χορεία* ενός άλλου Χορού.
4. Το *απείκασμα* ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο δραματικό παρελθόν: i) με τον οποίο ταυτίζεται ο δραματικός Χορός (*choral projection*), ii) με τον οποίο συνδέεται αντιθετικά ο δραματικός Χορός, iii) που λειτουργεί ως μέσο φυγής.
5. Το *απείκασμα* μιας παλαιότερης χορικής πράξης του ίδιου του Χορού του δράματος.
6. Το *απείκασμα* παλαιότερου χορού ενός δραματικού προσώπου.
7. Το *Απείκασμα* ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο μέλλον, με τον οποίο ταυτίζεται (*choral projection*) ή συνδέεται έμμεσα ο δραματικός Χορός.
8. Το *απείκασμα* μελλοντικού χορού ενός δραματικού προσώπου.

1. Αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού σε σχέση με το δραματικό παρόν (*self-referentiality*).

Στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, το οποίο έχει εγκωμιαστικό χαρακτήρα⁴⁴³, το ρήμα *χορεύειν* εκφράζει αυτοαναφορικά τη *χορεία*. Ο Χορός των γέρων Θηβαίων, ανακουφισμένος, καθώς αποτράπηκε ο κίνδυνος για την οικογένεια του Ηρακλή, συναισθάνεται την ακατάβλητη δύναμη του ήρωα, η οποία λειτουργεί αντιθετικά προς τη δική του αδυναμία⁴⁴⁴, πράγμα που του προξενεί πόνο⁴⁴⁵. Τραγουδά λοιπόν ένα στάσιμο, με σύνθετο μέτρο, που αποτελείται από *χοριαμβικά δίμετρα*, με *γλυκόνειους* στίχους⁴⁴⁶, απευχόμενος τη φρίκη των γηρατειών και υμνεί την απόλαυση που απορρέει από το χορό και το τραγούδι (637 κ. ε). Στη δεύτερη στροφή (676-84) εκφράζεται σαφώς από τους γέροντες Θηβαίους η πρόθεση να τιμούν συνεχώς τον Ηρακλή, καθώς παρά την προχωρημένη-ηλικία τους, η τέχνη της *χορείας* δεν τους έχει εγκαταλείψει. Η έμφαση δίδεται όχι μονάχα στον ύμνο για τον ήρωα Ηρακλή⁴⁴⁷, εντός του δραματικού

⁴⁴³ Για το *εγκώμιο* βλ. Harvey 1955, 163-4. Εγκωμιαστικό χαρακτήρα έχει και το πρώτο στάσιμο του *Ηρακλή* (348-441), το οποίο, όπως και το δεύτερο, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα θριάμβου που έρχεται σε έντονη αντίθεση με την τραγική πτώση του ήρωα.

⁴⁴⁴ Η αδυναμία των γερόντων που αποτελούν τον Χορό οπτικοποιείται με τα ραβδιά, όπου στηρίζονται, στα οποία γίνεται αναφορά στους στίχους 108-9: *ἀμφὶ βάρκτροις / ἔρεισμα θέμενος*. Πρβλ. Αισχ. *Αγαμ.* 75: *νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις*.

⁴⁴⁵ Ο υπερτονισμός της αδυναμίας του Χορού στον *Ηρακλή* έχει προκαλέσει προβληματισμό (Bond 1981, 91). Η Καράμπελα (2003, 46-8) θεωρεί ότι μέσα από αυτόν δικαιολογείται η αδυναμία της δράσης του, ιδιαίτερα σε στιγμές, όπου η ανάγκη για αντίδραση είναι έντονη. Σε επίπεδο μυθολογικό τονίζεται η νεότητα που αποτελεί μια σταθερή ιδιότητα του Ηρακλή και σε συγκριμικό επίπεδο πραγματοποιείται διεύρυνση της εικόνας με την οποία κλείνει το δράμα. Δηλαδή ο Ηρακλής αποχωρεί στηριγμένος στον Θησέα, με τα επώδυνα γηρατειά του να αντιτίθενται έντονα στους άθλους που συνόδευσαν τα ένδοξα νιάτα του. Όσον αφορά σε αυτήν την παρατήρηση της Καράμπελα αξίζει να σημειωθεί ότι ο μύθος τοποθετεί το φόντο της γυναίκας και των παιδιών του ήρωα, πριν από τους άθλους του, οι οποίοι αποτελούσαν ένα μέσο εξιλέωσης από τους φόνους. Ο Ευριπίδης όμως παραλλάσσει τον μύθο και τους τοποθετεί στο τέλος της πορείας του, δίνοντας στο έργο του έναν δραματικότερο τόνο.

⁴⁴⁶ Για το μέτρο βλ. αναλυτικά Bond 1981, 225-6.

⁴⁴⁷ Παρά τη βίαιη φύση του ο Ηρακλής συνδέεται με τη μουσική τον πέμπτο αιώνα π. Χ. Για το θέμα αυτό βλ. Bond 1981, 238.

πλαίσιου, αλλά και στη χορική πράξη, σε θρησκευτικό επίπεδο, μέσω του λόγου και της παράστασης⁴⁴⁸:

...μή ζώνην μετ' ἀμουσίας

αἰεὶ δ' ἐν στεφάνοισιν εἶην·

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς

κελαδῶ Μνημοσύναν

ἔτι τὰν Ἡρακλέους

καλλίνικον ἀείδω

παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν

παρά τε χέλυος ἑπτατόνου

μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν·

οὐπω καταπαύσομεν

Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν (676-86).

Χαρακτηριστική είναι η αναφορά στη Μνημοσύνη⁴⁴⁹, τον Διόνυσο και τις Μούσες⁴⁵⁰, που θα λειτουργήσουν ως εμπνευστές στο τραγούδι και την όρχηση, που

⁴⁴⁸ Για το θέμα αυτό βλ. Henrichs 1996, 54-5.

⁴⁴⁹ Η Μνημοσύνη είναι η προσωποποίηση της μνήμης, κόρη του Ουρανού και της Γαίας, μητέρα των Μουσών. Η προέλευση της ποίησης ανάγεται σε κάποια υπερβατική αρχή, δηλαδή τη Μνημοσύνη και τις Μούσες (που αποτελούν διαρκή παρακαταθήκη της πρώτης ύλης του έπους και πηγή έμπνευσης για την ποίηση), τον μουσηγέτη Απόλλωνα ή τις Χάριτες, χωριστά ή σε συνδυασμό μεταξύ τους. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Ιακώβ 1998, 15-31. Παρατηρεί ότι σε αντίθεση με την επική και λυρική ποίηση, στο δράμα ευνοείται η αποδέσμευση του ποιητή από το άρμα των Μουσών της παλαιότερης ποίησης, καθώς το κείμενο δε συντίθεται παράλληλα με την εκφώνησή του, αλλά η γραφή του κειμένου προηγείται της σκηνικής εκτέλεσής του.

⁴⁵⁰ Ο Ιακώβ (1988, 15-31), μετά την εξέταση ορισμένων χωρίων των σωζόμενων δραμάτων, ανάμεσα στα οποία και το δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, στην τραγωδία, οι Μούσες, όταν μνημονεύονται, διαδραματίζουν τον παραδοσιακό τους ρόλο, στα πλαίσια ενός λυρικού στασίμου. Σημειώνει ότι, σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, οι παλαιότεροι ομότεχνοί του κάνουν ελάχιστες αναφορές στις Μούσες. Στον Αισχύλο το όνομα δεν απαντά σχεδόν ποτέ, με εξαίρεση *Ικέτ.* 695, *Ευμ.* 308. Στον

συνδέονται άμεσα με το στοιχείο της θεϊκής έμπνευσης και τονίζουν το λατρευτικό χαρακτήρα του δράματος. Η λέξη *άμουσία* στο συγκεκριμένο χωρίο χρωματίζεται νοηματικά από το *Μούσαισιν*, καθώς ο Ευριπίδης, όπως παρατηρεί πολύ εύστοχα ο Bond⁴⁵¹, της δίνει εδώ την έννοια αυτού που ζει χωρίς τα δώρα της Μούσας (τη μουσική, το άσμα το χορό και το πανηγύρι). Επιπλέον, η αναφορά στη *χορεία* με εναλλαγή του ενεστώτα με μέλλοντα (*κελαδῶ, αείδω, οὔπω καταπαύσομεν*) σε συνδυασμό με το *έχόρευσαν*, δίδει μια διαχρονική διάσταση στην *όρχηση* των σεβάσμιων γερόντων, μέσα από τη χρήση και των τριών χρονικών βαθμίδων. Βέβαια αξίζει να σημειωθεί ότι στη λυρική ποίηση η χρήση του μέλλοντα υποδηλώνει την πρόθεση, όπως συμβαίνει ιδιαίτερα στη μελική ποίηση, όπου ο μέλλοντας ισοδυναμεί με ενεστώτα και αναφέρεται στο τραγούδι που ήδη τραγουδά ο τραγουδιστής⁴⁵². Η ενέργεια του Χορού πραγματοποιείται στο *ώρα* της παράστασης του λυρικού άσματος. Παράλληλα, η αναφορά στα γέρικά στεφανωμένα κεφάλια τους (*έν στεφάνοισιν εἶην ἔτι τοι γέρων ἀοιδός*), στη λύρα (*χέλυσος ἑπτάτονου*) και στον αυλό (*λίβυν αὐλόν*), επισύρουν την προσοχή του κοινού στη *χορεία* τους που προφανώς την ίδια στιγμή παριστάνεται επί σκηνής⁴⁵³. Ως προς τη μουσική, αναφέρονται τα μουσικά όργανα που την παράγουν προσδιοριζόμενα από επίθετα (η λύρα χαρακτηρίζεται ως *ἑπτάτονος* και ο αυλός *λίβυς*), τα οποία δεν έχουν απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά τονίζουν την

Σοφοκλή απαντά στον *Οιδίποδα επί Κολωνά*, σε μια αναφορά στο βωμό των Μουσών (691-3), στην *Αντιγόνη* σε μια μυθολογική μνεία (965) και *Τραχ.* 643. Πολυπληθείς είναι όμως οι αναφορές στον Ευριπίδη: *Ιων* 757, 884, 1091, 1097, *Τρ.* 120-1, 608-9, 1244-5, *Μήδ.* 195 κ. ε., 1085 κ. ε., *Άλκ.* 342-3, 962-3, *Ηλ.* 703-4, *ΙΤ* 179 κ. ε., *Φοίν.* 49-50, 784 κ.ε., 1026 κ. ε., *ΙΑ* 1063 κ.ε., *ΗΜ* 676 κ.ε., *Βάκχ.* 562 κ.ε., *Ιππόλ.* 451 κ. ε., 1135-6, *Υψιπ.* *TrGF* 752f και 759a (Bond 1969). Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί και ορισμένα σύνθετα που έχουν την έννοια της έλλειψης αρμονίας, της απειροκαλίας και της τραχύτητας, όπως το *άμουσίας* στο δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή* (676), *άμουσος* (*Άλκ.* 760, *Ιων* 526, *Φοίν.* 807, *Κύκλ.* 426), *άπόμουσος* (*Μήδ.* 1089) και *παράμουσος* (*Φοίν.* 875). Το επίθετο απαντά και στον Αισχύλο *Χοηφ.* 467.

⁴⁵¹ Bond 1981, σχόλ. στ. 676.

⁴⁵² Calame 1994, 144-5 και σημ. 25. Ο Slater (1969, 86-94) επίσης, εξετάζοντας τη χρήση του μέλλοντα στον Πίνδαρο παρατηρεί ότι η χρήση του μέλλοντα είναι συμβατική και αναφέρεται σε αυτό που εξελίσσεται μέσα στην ωδή.

⁴⁵³ Για το χώρο και το χρόνο στις χορικές απεικονίσεις του Ηρακλή βλ. Nikolaidou-Arabatzi 2011, 5-11.

ποικιλία της μελωδίας και το χαρακτήρα της μουσικής που εκτελείται⁴⁵⁴. Το τραγούδι τονίζεται ιδιαίτερα: *γέρων ἀοιδός / κελαδῶ / καλλίνικον ἀείδω / μολπάν*. Ο όρος *μολπή* σημαίνει το άσμα που προφανώς συνοδεύεται από χορευτικές κινήσεις, όπως συνάγεται από τα συμφραζόμενα (*ἐχόρευσαν*). Η φράση: *ἔτι τοι γέρων ἀοιδός κελαδῶ Μναμοσύναν* (679-80) συνδέεται άμεσα με το: *παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὡς γέρων ἀοιδός / πολιᾶν ἐκ γενύων / κελαδήσω* (691-4), στη δεύτερη αντιστροφή. Ο πιο εμφαντικός συσχετισμός μεταξύ τους είναι η επανάληψη του *γέρων ἀοιδός* στην ίδια ακριβώς θέση και στη στροφή και στην αντιστροφή⁴⁵⁵. Αξιοσημείωτος είναι ο παραλληλισμός του γέρου τραγουδιστή με τον κύκνο που άδει την πιο γλυκιά μελωδία λίγο πριν από το θάνατό του⁴⁵⁶.

Αξίζει βέβαια να σημειωθεί και μια επιπλέον πτυχή του συγκεκριμένου χορικού. Όταν ο Ευριπίδης συνέθετε τον *Ηρακλή*, ήταν κοντά στα εβδομήντα του ή τα είχε κιόλας φτάσει. Έτσι, υπερβαίνοντας τα όρια της θεατρικής ψευδαίσθησης, είναι πιθανό να ομολογεί, δια στόματος του Χορού, ότι δε θα πάψει ποτέ, παρά την προχωρημένη ηλικία του, να υπηρετεί τις Χάριτες και τις Μούσες⁴⁵⁷. Υπάρχει δηλαδή σαφής υπαινιγμός που ενδεχομένως προβάλλει τα συναισθήματα και την πρόθεση του ίδιου

⁴⁵⁴ Η Kaimio σε μια διεξοδική μελέτη για το χαρακτηρισμό του ήχου στην πρώιμη ελληνική λογοτεχνία, παρατηρεί ότι τέτοιου είδους επίθετα λειτουργούν διακοσμητικά και απηχούν επίδραση μη δραματικών λυρικών ποιημάτων, αλλά συχνά τονίζουν και την ποικιλία της μελωδίας. Βλ. σχετικά Kaimio 1977, 163-95. Για την επίδραση που έχει δεχτεί το δράμα από τη χορική λυρική ποίηση βλ. επίσης Herington 1985, Kranz 1933 και Swift 2010.

⁴⁵⁵ Η Scodel (1980a, 314-5) θεωρεί ότι η φράση *γέρων ἀοιδός* είναι κρίσιμη για τη σημασία του άσματος του Χορού. Η παρουσίαση από μέρος του της δεύτερης ζωής σαν μια καινούργια νεότητα (οι ενάρετοι έπρεπε να έχουν διπλή ζωή και να ξαναγίνονται νέοι, μετά το θάνατό τους) είναι εν μέρει εξηγήσιμη ως έκφραση μίσους προς τη δική τους ηλικία, καθώς η επιθυμία τους να βρίσκονται ανάμεσα σε αυτούς που αξίζουν αυτήν τη χάρη στηρίζεται όχι μόνο στην αφοσίωσή τους στον Ηρακλή αλλά και στην ιδιότητα τους, δηλαδή ότι είναι μέλη ενός Χορού.

⁴⁵⁶ Πρβλ. ... *ιηλέμων γέρων ἀοιδός ὥστε πολὺς ὄρνις* (*Ηρ.* 110-1), *IT* 1104 ... *ἔνθα κύκνος μελω ἰδὸς Μούσας θεραπεύει*. Η ταύτιση του ποιητή με τον κύκνο προφανώς άρχισε να διαμορφώνεται στα χρόνια του Ευριπίδη. Βλ. σχετικά: Bond 1981, 240 και Henrichs 1996, 60 και σημ. 46.

⁴⁵⁷ Lesky 2000, 175. Για τη χρονολόγηση του δράματος βλ. Macurdy 1966, (για τη χρονολόγηση του *ΗΜ* βλ. σελ.56-68), Langholf 1971 και Ρούσσοσ 1993, 29-31.

του ποιητή, κάτω από το προσωπείο Χορού⁴⁵⁸. Το στοιχείο αυτό τονίζεται ακόμη περισσότερο με την κυκλική σύνθεση της στροφής, καθώς τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της επαναλαμβάνεται η αφοσίωση στις Μούσες: *μη ζώην μετ' ἀμουσίας ... οὐπω καταπαύσομεν Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν*. Παρά τις αντιρρήσεις αρκετών μελετητών σχετικά με τον προσωπικό τόνο που μπορεί να έχει το απόσπασμα, δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο τα λόγια του Χορού να απηχούν σκέψεις του ίδιου του ποιητή.

Η αφοσίωση του Χορού προς τις Μούσες ανανεώνεται και στη δεύτερη αντιστροφή, καθώς παραβάλλει τον *παιάνα* που θα παραστήσει με τον *παιάνα* των Δηλιάδων παρθένων, κλιμακώνοντας το εγκώμιο προς τον Ηρακλή, ο οποίος εξυψώνεται σε θεό, αλλά και κάτι παραπάνω από αυτό⁴⁵⁹: *τὸ γὰρ εὔ / τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει. / Διὸς ὁ παῖς· τὰς δ' εὐγενίας / πλέον ὑπερβάλλον <ἀρετᾶ>* (694-6). Ο τελετουργικός ρόλος του Χορού, τονίζεται και με την έναρξη του τρίτου στασίμου, καθώς χρησιμοποιούνται αυτοαναφορικά οι ὀροι *χορός* (761 και 763)⁴⁶⁰ και το ρήμα *ἀναχορεύειν* (783), το οποίο, ὅπως έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, σημαίνει αρχίζω το χορό. Αμέσως μετά την προτροπή για χορό που έρχεται σε αντίθεση με τη σιωπή που ακολουθεί το φόνο του Λύκου (760), τα πρώτα λόγια του Χορού, στο τρίτο στάσιμο, δημιουργούν μια λατρευτική ατμόσφαιρα, ενισχύοντας την ανακούφιση που αισθάνεται ο θεατής⁴⁶¹. Ο Ηρακλής διαδραματίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στο θεό και τον άνθρωπο, καθώς και ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο. Οι

⁴⁵⁸ Το δράμα είναι ένα ποιητικό είδος πολυφωνικό (όχι με τη μουσική έννοια του ὀρου) που δίδει συχνά τη δυνατότητα στον ποιητή να μιλά πίσω από τη μάσκα του Χορού ή ενός υποκριτή. Πληθώρα τέτοιων παραδειγμάτων υπάρχει στις *Τρωάδες*, τραγωδία στην οποία γίνονται εκτενέστερες αναφορές στο Γ' κεφάλαιο, που αναφέρεται στην εικονοποιία που καθιστά την Εκάβη *εξάρχουσα* του θρήνου στη συγκεκριμένη τραγωδία.

⁴⁵⁹ Για τον επινίκιο χαρακτήρα του δεύτερου στασίμου του *Ηρακλή* βλ. Swift 2010, 129-31.

⁴⁶⁰ Sleight – Wolff 2001, 99.

⁴⁶¹ Ο χορός είναι το πιο κατάλληλο μέσο προκειμένου να εορταστεί μια επιτυχία. Πρβλ. *Ελ.* 859-85, *Ηλ.* 860-5

λέξεις, οι ήχοι και οι ρυθμοί (*χοροὶ χοροὶ καὶ θαλῖαι ... ἔτεκον ἀοιδάς*) ἔχουν μεγάλη ένταση, με αποτέλεσμα ο τελικός αποδέκτης, ο θεατής, να αισθάνεται πως μετέχει σε μια τελετή που ανοίγει διόδους επικοινωνίας με τους θεούς⁴⁶². Στην αντιστροφή, δίδεται έμφαση στη δίκαιη θεϊκή εξουσία, έπειτα ο Χορός αναφέρει ότι σιωπούν τα παλάτια και προτρέπει τον εαυτό του να χορέψει. Προβλέπει ότι θα γίνουν χοροὶ και πανηγύρια στην ιερή πόλη της Θήβας, γιατί η μεταβολή των συγκυριών από τα δάκρυα γέννησε νέα τραγούδια.

Σιγᾶ μέλαθρα· πρὸς χορούς τραπώμεθα (761)

χοροὶ χοροὶ

καὶ θαλῖαι μέλουσι Θή-

βας ἱερὸν κατ' ἄστν.

μεταλλαγαὶ γὰρ δακρύων,

μεταλλαγαὶ συντυχίας

< > ἔτεκον ἀοιδάς (762-7).

Με τους *χοριάμβους* της πρώτης στροφής και με τη διπλή επανάληψη της λέξεως *χοροὶ* τονίζεται η έναρξη της χορικής πράξης, η οποία αποτελεί αυθόρμητη αντίδραση στην απρόσμενη χαρά που επιφέρει η δραματική εξέλιξη. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται είναι προσεκτικά επιλεγμένο και έχει χαρακτήρα λατρευτικό, καθώς ο φόνος του Λύκου

⁴⁶² Καράμπελα 2003, 165-7.

προβάλλεται και βιώνεται ως φόνος - θυσία⁴⁶³. Η επανάληψη κραυγών και λέξεων (*χοροί – μεταλλαγαί*) έχει την προέλευσή της στη θρησκευτική λατρεία. Σε χαρούμενα άσματα θριάμβου οι λατρευτικές κραυγές επαναλαμβάνονται⁴⁶⁴. Η διπλά επαναλαμβανόμενη λέξη *χοροί*, σε συνδυασμό με το *πρός χορούς τραπόμεθα*, λειτουργούν αυτοαναφορικά, αρχικά σε αυτό το σημείο και στη συνέχεια, στην επόμενη στροφή, όταν τα μέλη του Χορού, ξεφεύγοντας από τον παθητικό τους ρόλο, καλούν τον Ισμηνό με τα όμορφα ρυάκια να φορέσει στεφάνια της νίκης, ενώ παράλληλα προτρέπουν τους στιλπνούς δρόμους της επτάπυλης πόλης να συμμετάσχουν στο χορό τους. Έπειτα καλούν και τη Δίρκη με τα όμορφα ρυάκια και τις κόρες του Ασωπού, τις Νύμφες, αφού αφήσουν τα πατρικά νερά, να έλθουν και αυτές να τραγουδήσουν τον ένδοξο αγώνα του Ηρακλή.

Ίσμήν' ὦ στεφαναφόρει

ζεσταί θ' ἑπταπύλου πόλεως

ἀναχορεύσατ' ἀγυιαί

Δίρκα θ' ἄ καλλιρρέεθρος,

σύν τ' Ἀσωπιάδες κόραι,

πατρὸς ὕδωρ βᾶτε λιποῦσαι συναοιδοί,

⁴⁶³ Καράμπελα 2003, 164-6: Η ὕβρις του Λύκου αναδεικνύεται στη διαλογική σκηνή με τον Αμφιτρώωνα, αλλά και στα λόγια του Χορού (701-62) «... με αποτέλεσμα ο βίαιος θάνατός του να καθαίρεται από αρνητικές συνδηλώσεις και να δικαιώνεται πλήρως στη συνείδηση του θεατή. Ο θεατής είναι στη συνέχεια έτοιμος να αποδεχτεί το θάνατο αυτό ως *θυσία* και ως *αγώνα*, όπως θα παρουσιαστεί στο χορικό, ως μια τελετουργία που απελευθερώνει τη Θήβα από τα δεινά της και επιβεβαιώνει την επικοινωνία θεών και ανθρώπων».

⁴⁶⁴ Το χωρίο αυτό δημιουργεί μια ατμόσφαιρα λατρευτική (Bond 1981, σχόλ. στ . 763 κ. ε.). Ο Bond (1981, σχόλ. στ. 783) παρατηρεί ότι ο στίχος 763 ηχεί ισομετρικά με τον στίχο 763: *θεοὶ θεοὶ τῶν ἀδίκων μέλουσι*. Παρατηρεί ότι ισομετρική ηχώ επαναλαμβανόμενης λέξης υπάρχει επίσης στο στίχο 872 της *Ἀλκίσητος*: *πρόβα πρόβα* και στη συνέχεια *τύχα τύχα* (*Ἀλκ.* 889) και στον *Ἰππόλυτο* Ἔρωσ Ἔρωσ (525) και ἄλλως ἄλλως (535). Τέτοιες επαναλήψεις είναι συχνές σε θρήνους (*Ἰκέτ.* 955 / 963) και αρκετές απαντούν και στο έργο *Πέρσαι* του Αισχύλου: *νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ / Ἐέρξης νᾶες δ' ἀπώλεσεν, ὄτοτοῖ* (560 - 1).

Νύμφαι τὸν Ἡρακλέους

καλλίνικον ἀγῶνα (781-8).

Ἡ αναφορά στον Ἰσμηνό, στην επτάπυλη Θήβα και στη Δίρκη παραπέμπει στην παράδοση της εγκωμιαστικής χρήσης της γεωγραφίας, που απαντά πολύ συχνά στον Πίνδαρο⁴⁶⁵. Παράλληλα με τη *χορεία* τονίζεται και ο *δραματικός χώρος*, η Θήβα, που συμπίπτει με το σκηνικό⁴⁶⁶. Γίνεται διπλή αναφορά στην πόλη και μάλιστα στο ίδιο σημείο, δηλαδή στο δεύτερο και στον τρίτο στίχο της α' και β' στροφής αντίστοιχα του τρίτου στασίμου: ... *Θήβας ἱερὸν κατ' ἄστν* (763-4) και ... *ξεσταί θ' ἑπταπύλου πόλεως ἀναχορεύσασ' ἀγνιαι* (782-3). Το ᾠ σε συνδυασμό με την προστακτική (781) αποτελεί στοιχείο του προφορικού λόγου και προσδίδει αμεσότητα στα λόγια του Χορού⁴⁶⁷. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται η προτροπή προς τους ανθρώπους που κατοικούν σε αυτόν το χώρο με τη χρήση μιας μετωνυμίας: *ἀναχορεύσασ' ἀγνιαι* (783). Δηλαδή με τη φράση: δρόμοι αρχίστε το χορό εννοείται: στους δρόμους χορευτές αρχίστε το χορό⁴⁶⁸. Παράλληλα καλείται μια σειρά θεοτήτων να συμμετάσχει στον *Ἡρακλέους καλλίνικον ἀγῶνα*⁴⁶⁹. Ο χρόνος προσωποποιημένος *δείχνει* σε όλη της τη λάμψη τη δόξα του ἥρωα⁴⁷⁰ (805-6: *λαμπρὰν δ' ἔδειξ' ὁ χρόνος / τὰν Ἡρακλέος ἀλκάν*). Ἐτσι η χορική πράξη επεκτείνεται χωρικά, συμπεριλαμβάνοντας πέρα από το ανθρώπινο και το θεϊκό

⁴⁶⁵ Βλ. Bond (1981, σχόλ. στ. 781-97), ο οποίος προσκομίζει τα εξής χωρία: *Ἰσθ.* 5. 28 κ.ε., *Ολ.* 5. 9 κ.ε. *Πυθ.* 9. 88 κ.ε., *Νεμ.* 1. 1 κ.ε.

⁴⁶⁶ Για το *σκηνικό χώρο* σε σχέση με το *δραματικό χώρο* βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 19-59.

⁴⁶⁷ Bond 1981, σχόλ. στ. 523 και 781.

⁴⁶⁸ Με αντίστοιχο τρόπο η γη παρουσιάζεται να χορεύει στην πάροδο των Βακχῶν: *αὐτίκα γὰ πᾶσα χορεύσει* (114), με την έννοια ότι ὅλοι ανεξαιρέτως οι ἄνθρωποι θα συμμετάσχουν στο βακχικό χορό.

⁴⁶⁹ Τέτοιες επικλήσεις σε σειρά θεοτήτων ἦταν συνηθισμένες στο δράμα και περισσότερο στον Σοφοκλή: *ΟΤ* 151 κ.ε., *ΟΚ* 1085 κ.ε., και 2556 κ.ε., *Αίας* 693 κ.ε. Στον Ευριπίδη απαντά και στους *Ἡρακλ.* 748 κ.ε., και στον Αισχύλο *ΕΘ* 87-100 (Bond 1981, σχόλ. στ. 781-97).

⁴⁷⁰ Romilly, 2001, 67.

στοιχείο, πράγμα σύνηθες στη χορική ποίηση⁴⁷¹. Τα μέλη του Χορού εκτελούν, σε μια στιγμή ενθουσιασμού, ένα χορό εύθυμο και νευρώδη, ξεχνώντας την αδυναμία τους λόγω των γηρατειών. Το είδος της χορικής τους παράστασης εκφράζεται με το επίθετο *καλλίνικος*⁴⁷², το οποίο νοηματικά αναφέρεται στην ένδοξη νίκη, συχνά έχει και την έννοια του άσματος που υμνεί τη νίκη⁴⁷³ και παραπέμπει στην προσφώνηση του Ηρακλή, το αρχέτυπο του νικητή σε αθλητικούς αγώνες, σε συνδυασμό με την κραυγή *τήνελλα καλλίνικε*⁴⁷⁴. Αυτοαναφορικά μπορεί να παραπέμπει και στους *καλλίνικους* χορούς του ίδιου του ποιητή και της Αθήνας γενικότερα. Ανάλογη έκφραση έντονης χαράς λίγο πριν από την καταστροφή υπάρχει και στις τραγωδίες του Σοφοκλή⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ «Κατά τη διάρκεια της χορικής παράστασης καταργούνται τα μεταφυσικά όρια ζωής και θανάτου, θνητών και θεών», Αθανασάκη 2009, 104.

⁴⁷² Το επίθετο *καλλίνικος* είναι ιδιαίτερα αγαπητό στον Ευριπίδη και απαντά συχνά (επτά φορές) στον *Ηρακλή*, καθώς αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά επίθετα του ήρωα: *ΗΜ* 48-9: *βωμόν καθίζω τόνδε σωτήρος Διός, / ὄν καλλίνικου δορός ἄγαλμ' ἰδρύσατο*, 180: *τὸν καλλίνικον* (ενν. ὕμνον) *μετὰ θεῶν ἐκόμασεν*, 568-70: *Καδμείων δ' ὄσους / κακοὺς ἐφῆυρον εὖ παθόντας ἐξ ἐμοῦ, / τῷ καλλίνικῳ τῷδ' ὄπλῳ χειρώσομαι*, 581-2: *οὐκ ἄρ' Ἡρακλῆς / ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι*, 680-1: *ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον αἰείδω*, 786-8: *πατὴρ ὕδωρ βᾶτε λιποῦσαι συνασιδοί, / Νύμφαι, τὸν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀγῶνα*, 960-1: *κᾶκηρύσσετε / αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός*, 1045-6: *κατὰ σὲ δακρῦοις στένω, πρέσβυ, καὶ / τέκεα καὶ τὸ καλλίνικον κάρα*. Πολύ συχνά (επτά φορές) απαντά και στην τραγωδία *Φοίνισσες*: 855: *οὐ καλλίνικους Κεκροπίδας ἔθηκ' ἐγώ*, 858: *οἰωνὸν ἐθέμην καλλίνικα σὰ στέφη*, 1048-9: *καλλίνικος ὦν / αἰνιγμάτων συνάπτει*, 1058-9: *τὰ δ' ἐπτάπυργα κλήθρα γᾶς / καλλίνικα θήσων*, 1252-3: *Νῦν πόλεως ὑπερμαχεῖς, / νῦν καλλίνικος γενόμενος σκήπτρων κρατεῖς*, 1373-4: *ὦ Διὸς κόρη, / δὸς ἔγχος ἡμῖν καλλίνικον*, 1728-31: *ὄδ' εἰμί, μούσαν ὅς ἐπὶ καλ / λίνικον οὐράνιον ἔβαν, / + παρθένου κόρας + / αἰνιγμ' ἀσύνετον εὐρών*. Το επίθετο απαντά τρεις φορές και στην *Ηλέκτρα*: 761: *ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες*, 864-5: *ἀλλ' ὑπάειδε καλλίνικον ὠδᾶν ἐμῷ χορῷ*, 880-1: *ὦ καλλίνικε, πατὴρ ἐκ νικηφόρου / γεγώς, Ὀρέστα*. Στις *Βάκχες* 1145-7: *ἀνακαλοῦσα Βάκχιον / τὸν ζυγκύναγον, τὸν ζυνεργάτην ἄγρας, / τὸν καλλίνικον*, 1160-1: *βάκχαι Καδμείαι, / τὸν καλλίνικον* (ὕμνον) *κλεινὸν ἐξεπράξατε / ἐς γόνον, ἐς δάκρυα*. Στις *Ικέτιδες* 113: *ὦ καλλίνικε γῆς Ἀθηναίων ἄναξ*, 1059: *ἐνταῦθα γὰρ δὴ καλλίνικος ἔρχομαι*. Στη *Μήδεια* 44-5: *οὗτοι ῥαδίως γε συμβαλὼν / ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον* (ἄσμα) *ἄσεται*, 765: *νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἔχθρῶν, φίλαι, στις Τρωάδες* 1221-3: *σύ τ', ὦ ποτ' οὔσα καλλίνικε, μυρίων / μητέρ τροπαίων, Ἔκτορος φίλον σάκος / στεφανοῦ, και Ἀλέξ. TrGF 43: καλλίνικα ἔχων στέφη*. Από τα παραπάνω αποσπάσματα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα χωρία, στα οποία χρησιμοποιείται για να εκφράσει το επινίκιο ἄσμα: *ΗΜ* 180, 680-1, 788-9, *Φοίν.* 1729-30, *Ηλ.* 864-5, *Βάκχ.* 1160-1, *Μήδ.* 45. Η Lawler (1974, 48) θεωρεί τον *Καλλίνικον* είδος ορχήσεως.

⁴⁷³ *LSJ*⁹ λ. *καλλίνικος*.

⁴⁷⁴ Τη λέξη *τήνελλα* σχημάτισε ο Αρχιλόχος (Fr. 207, Tarditi, 1968), σε μίμηση του ήχου της κιθάρας (*LSJ*⁹ λ. *τήνελλα*). Άρχισε τον ύμνο προς τον Ηρακλή με το: *τήνελλα, / ὦ καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες, / τήνελλα καλλίνικε*. Έτσι η φράση *τήνελλα καλλίνικε* κατέληξε να γίνει επευφημία προς τους νικητές στους αγώνες. Αναφέρεται κυρίως στο νικητή ή στο τραγούδι (*ὕμνος, ὠδά, μέλος*), περίπτωση στην οποία το ουσιαστικό συχνά παραλείπεται (Stinton 1977, 140).

⁴⁷⁵ *Αίας* 693 κ.ε., *Τρ.* 633, *Αντ.* 1115 κ.ε., *ΟΤ* 1086 κ.ε. Βλ. σχετικά Bond 1981, σχόλ. στ. 763-814 και Καραμπέλα 2003, 168.

Αξίζει να παρατηρήσουμε στο σημείο αυτό ότι, καθώς κλιμακώνεται η δράση, στην τραγωδία αυτή, η μανία του ήρωα εκφράζεται με εικόνες που παραπέμπουν σε *χορεία*. Με μεταφορικό λεξιλόγιο που σχετίζεται με την *όρχηση* περιγράφεται από τη Λύσσα η μανία που θα μεταδοθεί στον Ηρακλή (867-70), με *εσωτερική όψη*⁴⁷⁶. Έτσι αποδίδεται η μεταβολή των φυσικών του χαρακτηριστικών. Αρχικά, το τίναγμα του κεφαλιού⁴⁷⁷ (*ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα*), για την περιγραφή του οποίου εισάγει μια έκφραση της καθημερινής γλώσσας (*ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ*)⁴⁷⁸, ενδεχομένως για να γίνει πιο παραστατική η περιγραφή, ενώ το *ἰδοῦ* είναι παράλληλα *deixis am Phantasma*⁴⁷⁹. Ακολουθεί η αναστροφή των ματιών (*καὶ διαστρόφους ἔλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας*), η ταχύπνοια (*ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει*) και το μουγκρητό (*δεινὰ μυκᾶται δέ*)⁴⁸⁰. Στη συνέχεια χρησιμοποιείται και λεξιλόγιο μεταφορικό που παραπέμπει σε βακχική γιορτή⁴⁸¹. Αργότερα, σε μια στιγμή κορύφωσης, όταν η Λύσσα ανάβει το δαυλό της μανίας και μπαίνει στο παλάτι, η γιορτή μετατρέπεται σε απειλή (*χορεύσω*) και συγγέεται με το φόβο (*καταυλήσω φόβω*) που είναι γνωστός ως βίωμα από τις βακχικές

⁴⁷⁶ Ο Λιγνάδης (1988, 138) αποδίδει με τον όρο *εσωτερική όψη* τις οπτικές, ακουστικές και αφηγηματικές εικόνες που αναπαριστάνονται στη συνείδηση του θεατή. Ανάλογα ο Γιατρομανωλάκης (1992, 27-9) παρατηρεί ότι το θέμα της βίας στην τραγωδία δε συνίσταται μόνο από την αναπαράσταση ή από τη θέαση βίαιων πράξεων επί σκηνής, αλλά πρόκειται για μια πιο σύνθετη διαδικασία που δεν έχει να κάνει απλώς με την *όψιν*, αλλά με την *όλη σύσταση* των πραγμάτων, όπως εκθέτει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1453b2).

⁴⁷⁷ Η κίνηση αυτή παραπέμπει σε βακχική όρχηση, η σύνδεση της οποίας με τη μετάδοση της τρέλας έχει συζητηθεί και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

⁴⁷⁸ Stevens, 1937, 189.

⁴⁷⁹ *deixis am Phantasma*: μια κυριολεκτική μετάφραση αυτού του τεχνικού όρου είναι «το να δείχνεις ένα φάντασμα». Ο ομιλητής δηλαδή δείχνοντας σε κάτι που δεν υπάρχει, ενώ προφέρει μια φράση, συμπεριφέρεται σαν αυτό να ήταν εκεί, με τη βοήθεια των κατάλληλων χειρονομιών. Για τους τεχνικούς όρους της *δείξεως* βλ. Felson 2004, 253-66.

⁴⁸⁰ Όπως παρατηρεί η Μπακονικόλα Γεωργοπούλου (1994, 107-16) ο Ευριπίδης είναι εκείνος ο τραγικός ποιητής που παρουσιάζει συχνότερα εικόνες μανίας, που μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε αυτές όπου η μανία προβάλλεται ως θρησκευτική έκσταση, (Κασσάνδρα στις *Τρωάδες*), τρέλα (Ηρακλής Μαινόμενος, Ορέστης), παράφορο αίσθημα έρωτα ή μίσους (Μήδεια και Φαίδρα στον *Ιππόλυτο*).

⁴⁸¹ Καράμπελα 2003, 203-5 και σημ. 50: Η ειρωνική χρήση της γλώσσας αποτελεί έναν τρόπο εξουδετέρωσης των κωδικών (τελετουργικό, οικογενειακό, βιολογικό κ.τ.λ.), καθώς συνυπάρχουν την ίδια στιγμή, στο ίδιο σημείο οι δύο αντίθετοι πόλοι του ίδιου κώδικα. Δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση, στον *Ηρακλή* συνυπάρχει ο θύτης και το θύμα. Η θεώρηση αυτή εξηγεί πειστικά την ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας, στην κρίσιμη αυτή στιγμή της τραγωδίας.

τελετές⁴⁸², ενώ στη συνέχεια η Λύσσα δίνει με την έννοια του *χορεύσω* την αίσθηση της παγίδευσης του θύματος: *τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ* (871). Χαρακτηριστική είναι η ἔμφαση που δίνεται στον ἦχο του αυλού⁴⁸³ που συνοδεύει τη βακχική *χορεία* και δημιουργεί σε δραματικό επίπεδο ανάλογα συναισθήματα πάθους και τρόμου για την τύχη του ἥρωα. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο διονυσιακός ἦχος του αυλού και του τυμπάνου και η ξέφρενη *ὄρχηση* που συνδυάζεται με αυτόν (871: *χορεύσω καὶ καταυλήσω*, 878-9: *μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις*) ἔρχονται σε αντίθεση με τον ἦχο του λιβυκού αυλού και του χορού που τον συνοδεύει, στο δεύτερο στάσιμο (682-6). Η διαστρέβλωση του διονυσιακού χορού, φορτισμένου αρνητικά αυτή τη φορά, υπηρετεί με την έντασή του τη μεταφορά για την τρέλα και τη βία⁴⁸⁴. Ο χορός της μανίας με τον οποίο απείλησε η Λύσσα τον Ηρακλή πραγματοποιείται ἄμεσα. Ο χορός είναι για τη Λύσσα και όχι για τον Διόνυσο (889-93: *Χο: κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυμπάνων / οὐ Βρομίῳ κεχαρισμένα θύρῳ / Αμ. ἰὼ δόμοι. / Χο: πρὸς αἷματ' , οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος / βοτρυῶν ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς*. Οι κραυγές ακούγονται τώρα στη θέση του αυλού (894: *δαίον τόδε δαίον μέλος ἐπαυλεῖται*) και όχι των τυμπάνων (889: *ἄτερ τυμπάνων*). Είναι ο χορός που θέλει αἷμα και όχι τη βακχική σπονδή, με το χυμό των σταφυλιῶν (891-2: *πρὸς αἷματ' , οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος / βοτρυῶν ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς*). Ο Vernant⁴⁸⁵ παρατηρεῖ ότι πρέπει να διακρίνουμε τον Βάκχο του Διονύσου, τον οποίο η εικονογραφία συνδέει με τις Μαινάδες, τους Σατύρους και τους Σειληνούς, από αυτόν που αποκαλεῖ ο Ευριπίδης στον *Ηρακλή*: *Ἰδου βάκχος*, αναφερόμενος στον Ηρακλή

⁴⁸² Βλ. σχετικά Dodds 1978, 224-30.

⁴⁸³ Ο Vernant (1992, 71-6) αναφέρει ότι ο αυλός είναι το κατεξοχὴν ὄργανο της ἔκστασης, του οργίου, της μανίας και των δαιμονοληπτικῶν τελετῶν και χορῶν. Από όλα τα μουσικά ὄργανα είναι εκείνο που διατηρεῖ τις στενότερες σχέσεις με τη Γοργώ, εξαιτίας του ἠχου, της μελωδίας και της τεχνικής του παιξίματός του.

⁴⁸⁴ Henrichs 1996, 54. Ανάλογη είναι η λειτουργία του και στις *Τρώαδες* 415. Για τη μεταφορική λειτουργία του βακχικού χορού βλ. Καράμπελα 2003, 206-7.

⁴⁸⁵ Vernant 1992, 76-9.

(1119: *εἰ μηκέθ' Αἰδου βάκχος εἶ, φράσαιμεν ἄν*, τον οποίο μια μανιασμένη σκύλα, η Λύσσα αναγκάζει να χορέψει, παίζοντάς του στον αυλό τη μελωδία του Φόβου. Η δύναμη που παίζει στον αυλό τη μελωδία της μανίας δεν είναι άλλη από τη Γοργόνα, την κόρη της Νύχτας, η οποία συνοδεύει ακουστικά τη φοβερή μουσική του με τις ιαχές των φιδιών της, με τα εκατό κεφάλια (880-4: *βέβακεν ἐν δίφροισιν ἅ πολύστονος, / ἄρμασι δ' ἐνδίδωσι / κέντρον ὡς ἐπὶ λῶβα / Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατοκεφάλοις / ὄφρων ἰαχήμασι, Λύσσα μαρμαρωπός*). Ο Ηρακλῆς μετατρέπεται ο ίδιος σε χορευτή του θανάτου⁴⁸⁶ (δεν υπάρχει βέβαια εδώ αυτοαναφορικό σχόλιο στη χορική παράσταση, στο *hic et nunc*).

Η κορύφωση του ξέφρενου αυτού χορού πραγματώνεται με το φόνο των παιδιών, η προσπάθεια των οποίων να ξεφύγουν περιγράφεται παρακάτω, πάλι με ορχηστικούς όρους (*χορός, ἐν κύκλῳ, εἴλικτο*): *χορὸς δὲ καλλίμορφος εἰστήκει τέκνων / πατήρ τε Μεγάρα τ', ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν / εἴλικτο βωμοῦ...*(925-7: Και ο καλλίμορφος Χορός των παιδιών του στεκόταν και ο πατέρας και η Μεγάρα. Και γύριζε κυκλικά ἤδη γύρω από το βωμό το κάνιστρο).

Αυτοαναφορικό σχόλιο στη *χορική του πράξη* κάνει ο Χορός και στην τραγωδία *Ηλέκτρα*. Τον αποτελούν γυναίκες από τα περίχωρα που έρχονται ενδεδυμένες με γιορτινά ρούχα⁴⁸⁷, προκειμένου να συμμετάσχουν στη γιορτή της Ήρας. Στην πάροδο (167-212), σε ένα στροφικό ζεύγος που μοιράζεται ανάμεσα στον Χορό και στην Ηλέκτρα, με γλυκόνειους στίχους και χοριαμβικά δίμετρα, οι γυναίκες προσκαλούν την

⁴⁸⁶ Vernant 1993, 129.

⁴⁸⁷ Τα επίσημα ρούχα του Χορού έρχονται σε αντίθεση με τα φτωχικά ενδύματα της Ηλέκτρας, τονίζοντας έτσι την αντίθεση ανάμεσα στη φτώχεια και τον πλούτο, η οποία αναδεικνύεται ως ένα από τα από τα βασικά θέματα του έργου. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω Zeitlin 1970, 647-8 και Sheppard 1918, 139. Τα ενδύματα της Ηλέκτρας παρουσιάζονται φτωχικά και στον Σοφοκλή: *ὦδε μὲν ἀεικεῖ σὺν στολᾷ*.

ηρωίδα στη γιορτή (167-8)⁴⁸⁸, καθώς όλες οι κοπέλες θα πάνε στο ιερό της Ήρας. Εκείνη, απαντά ότι δε λαχταρά η ψυχή της ούτε πανηγύρια, ούτε χρυσά στολίδια και δεν πρόκειται, στήνοντας το χορό, να κρούσει τη γη με τα πόδια της, που θα στριφογυρίζουν στο χορό, μαζί με τις άλλες Αργίτισσες. Θρηνεί τη σκληρή μοίρα της και αρνείται να συμμετάσχει (207). Αργότερα της απευθύνουν και δεύτερη πρόσκληση (859-79), η απάντηση όμως είναι και πάλι αρνητική⁴⁸⁹. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συμμετοχή σε μια τέτοιου είδους γιορτή αποτελούσε υποχρέωση και παράλληλα προνόμιο για τα μέλη μιας πόλης⁴⁹⁰.

Χο: ... *πᾶσαι δὲ παρ' Ἡ-*
ραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στείχειν

Ηλ. *οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι,*

θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσεῖσις

ὄρμοις ἐκπεπόμεναι

τάλαιν', οὐδ' ἰσταῖσα χοροῦς

Ἀργείαις ἅμα νύμφαις

εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν (173-80)

Χο: *θὲς ἐς χορόν, ᾧ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον*

πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.

⁴⁸⁸ Η Ήρα προστάτευε το Άργος, όπου υπήρχε και ο λαμπρός ναός της, το Ηραίο. Εκεί κάθε χρόνο γινόταν μια γιορτή, με πλούσιες θυσίες που διαρκούσε τρεις ημέρες. Περιελάμβανε αναπαράσταση του ιερού γάμου του Δία και της Ήρας, αθλητικούς και μουσικούς αγώνες.

⁴⁸⁹ Η Zeitlin (1970, 651) παρατηρεί ότι η άρνηση της Ηλέκτρας οφείλεται στα αντικειμενικά στοιχεία της κατάστασης που επικρατεί και την υποκειμενική έκφραση των συναισθημάτων της.

⁴⁹⁰ Δεν επιτρεπόταν σε έναν ξένο να θυσιάσει στο Ηραίο. Για το θέμα αυτό βλ. Zeitlin 1970, 647-8, Rutherford 1994-5, 129-31, Stoessl 1956, 64.

νικᾶ στεφαναφόρα κρείσσω τῶν παρ' Ἀλφειοῦ

ῥεέθροις τελέσας

κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε

καλλίνικον ᾠδὴν ἐμῶ χορῶ (860-5).

Μετά την αγγελική ρήση για τη νίκη του Ορέστη και το φόνο του Αίγισθου, τα τρίμετρα της Ηλέκτρας σε συνδυασμό με δυο στροφές που άδονται από τον Χορό, εκφράζουν το αίσθημα της αγαλλίασης (859-89). Ο Χορός, στο τρίτο στάσιμο, το οποίο συνδέεται άμεσα με όσα έχουν προηγηθεί, σε ένα ξέσπασμα χαράς, δυο φορές αναφέρεται στην παράσταση του, χρησιμοποιώντας πρώτο πρόσωπο: ἐμῶ χορῶ (865) και λίγο παρακάτω: τὸ δ' ἀμέτερον / χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον (874-5). Χαρακτηριστική είναι και η χρήση του ρήματος ἐπαίδειν στο στίχο 864 που μάλλον εδώ, σύμφωνα με τον Diggle, έχει περισσότερο τη σημασιολογική απόχρωση: τραγουδῶ, για να συνοδεύσω το χορό⁴⁹¹. Η αναφορά στη χορεία του εκφράζεται σε προστακτική έγκλιση (θές ἐς χορόν - ἐπαίδει) και προφανώς παράλληλα παριστάνεται, παρασύροντας το θεατή στην επιθυμία να συμμετάσχει νοερά σε αυτήν. Οι στίχοι 860-5 φαίνεται να αποτελούν έναν έντονο χορό, το οποίο ο Χορός εκτελεί με μεγαλύτερη κινητικότητα σε σχέση με τα συνήθη χορικά⁴⁹². Ο Albini⁴⁹³ αναφέρει ότι δεν έλειπαν από την αρχαία τραγωδία χοροί που απαιτούσαν μεγάλη ευλυγισία, καθώς επαναλάμβαναν τις γρήγορες κινήσεις των κυνηγημένων θηρίων, με την ταχύτητα της

⁴⁹¹ Ο Denniston (1979, 155) παρατηρεί την παράξενη χρήση του ρήματος σε αυτό το χωρίο και θεωρεί ότι μόνο εδώ έχει τη σημασία: τραγουδῶ για να συνοδεύσω, το οποίο απαντά συνήθως ως: προσάδειν. Στο LSJ⁹ λ. ἐπαίδειν αναφέρεται ότι το ρήμα στο χωρίο αυτό (Ηλ. 864) έχει την ίδια σημασία με το χωρίο του Ηροδότου I. 32: μάγος ἀνήρ παρεστεῶς ἐπαίδει θεογονίην. Ο Denniston όμως διαφωνεί και παρατηρεί ότι στο συγκεκριμένο χωρίο του Ηροδότου έχει την έννοια: τραγουδῶ για να θέλξω.

⁴⁹² Η επιστροφή του νικητή των αγώνων συνοδευόταν από χορό και τραγούδι, για τα οποία υπάρχει άμεση νύξη στην καλλίνικον ᾠδαν. Βλ. περαιτέρω Denniston 1979, 155.

⁴⁹³ Albini 1999, 71-2.

εφόδου, παραπέμποντας στους στίχους 860-1 της *Ηλέκτρας*, όπου ο Χορός παρακινεί τις κοπέλες να χορέψουν σαν ελαφίνες προς τον ουρανό (ώς νεβρός οὐράνιον / πήδημα κουφίζουσα)⁴⁹⁴. Μέσα από την *όρχηση* και το τραγούδι του εκφράζει το αίσθημα της ανακούφισης. Η παραδειγματική ειδυλλιακή *χορεία* έρχεται να θεραπεύσει τις πληγές και να σημάνει τη μετάβαση από τη φρίκη και τον πόνο στην *οἰκεῖαν ἡδονήν*. Η ικανοποίηση του Ορέστη, εκφράζεται με τη χρήση του επιθέτου *καλλίνικος*. Αν λάβουμε υπόψη την παρατήρηση του Χουρμουζιάδη⁴⁹⁵, ότι ο Ορέστης, αντίθετα με τον ήρωα των *Χοηφόρων*, σκοτώνει τον Αίγισθο ύπουλα, ιερόσυλα και αντιηρωικά, την ώρα της θυσίας, η χρήση του επιθέτου *καλλίνικος* φαντάζει ειρωνική και αντιφατική⁴⁹⁶. Όμως ο Ευριπίδης παρουσιάζει το θέμα του φόνου του Αιγίσθου και της μητροκτονίας μέσα στο ανθρώπινο επίπεδο, αποδίδοντας τα γεγονότα με τρόπο ρεαλιστικό⁴⁹⁷.

Αυτοαναφορικά λειτουργεί ο Χορός και στο τέταρτο στάσιμο της τραγωδίας *Ηρακλείδες*. Τα δύο στροφικά του ζεύγη πανηγυρίζουν, με *τροχαίους* και *ιάμβους*⁴⁹⁸, τη νίκη του Ιόλαου, που έχει προηγηθεί, σε ένα χαρούμενο ξέσπασμα του Χορού που χαιρέται με τη νίκη της Αθήνας, ευχαριστεί τους θεούς και εκθειάζει την ευτυχία του Ηρακλή⁴⁹⁹. Του είναι ευχάριστος ο χορός, αν η εύηχη χάρη του αυλού, στο συμπόσιο,

⁴⁹⁴ Η παρομοίωση αυτή απαντά και στις *Βάκχες*, όπου τα μέλη του Χορού παρομοιάζουν τον εαυτό τους, που θα επιδοθεί σε ολονύκτιο βακχικό χορό, με ελάφι που χορεύει στα λιβάδια, έχοντας ξεφύγει από τον κίνδυνο του κυνηγιού και των σκυλιών: (862-76).

⁴⁹⁵ Χουρμουζιάδης 1991, 15-6.

⁴⁹⁶ Ο Rehm (1996,48) παρατηρεί ότι θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την επινίκια ωδή που ακολουθεί το φόνου του Αιγίσθου ως μια παραωδία του είδους. Θεωρεί ότι το σημαντικό στοιχείο δεν είναι τόσο η άρνηση της Ηλέκτρας να συμμετάσχει στο χορό, στοιχείο στο οποίο έχει δώσει ιδιαίτερη έμφαση ο Henrichs, αλλά η δυσαρμονία της ίδιας της επινίκιας ωδής, καθώς μετά την περιγραφή του φόνου από τον αγγελιαφόρο, με μια ενοχλητική μείξη από αθλητικές εικόνες, μιας στρεβλωμένης προφητείας, μιας απάτης και ενός μαχαιριού στην πλάτη, το τελευταίο πράγμα που θα μπορούσε να περιμένει το κοινό είναι μια επινίκια γιορτή.

⁴⁹⁷ Ρούσσοις 1988, 79-81.

⁴⁹⁸ Για τη μετρική ανάλυση του χορικού βλ. Fileni 2006, 79-89.

⁴⁹⁹ Η σύνθεση των *Ηρακλειδών* τοποθετείται ανάμεσα στα 430 - 27 π. Χ., όταν ο σπαρτιατικός στρατός είχε πατήσει και λεηλατήσει την Αττική, εκτός από την Τετράπολη που είχε φιλοξενήσει τους προγόνους του, τους Ηρακλείδες. Με το δράμα αυτό ο Ευριπίδης εξαίρει τη μεγαλοψυχία των Αθηναίων και την αχαριστία των απογόνων του Ηρακλή, των Δωριέων της Πελοποννήσου. Για τη χρονολόγηση του έργου βλ. Macurdy 1966, 11-38, Wilamowitz 1875, 152, Lesky 2000, 132-3 και Λεκατσάς χ. χ. 3-4.

ταιριάζει με την πρόσχαρη Αφροδίτη. Και είναι ευχάριστο πράγμα να βλέπει κανείς τα αγαπημένα του πρόσωπα σε ευτυχία που δεν την περίμεναν.

ἔμοι χορὸς μὲν ἡδύς, εἰ λίγεια λω-

τοῦ χάρις + ἐνὶ δαῖ +

ἡδεῖα δ' εὐχάρις Αφροδί-

τα· τερπνὸν δε τι καὶ φίλων

ἄρ' εὐτυχίαν ἰδέσθαι

τῶν πάρος οὐ δοκούντων (892-5).

Η πρώτη στροφή αποπνέει μια εορταστική διάθεση. Ο Χορός, μέσα από ένα *priamel*⁵⁰⁰ εκφράζει στον πρώτο στίχο την προτεραιότητα και την άμεση προτίμησή του που δεν είναι τίποτε άλλο από το χορό που συνοδεύεται από τον ευχάριστο ήχο του αυλού και τις άλλες απολαύσεις της ζωής. Η προσωπική αντωνυμία *ἔμοι* αποτελεί αυτοαναφορικό σχόλιο και τίθεται εμφατικά στην αρχή του πρώτου στίχου του στασίμου, για να επισύρει την προσοχή του κοινού στο επί σκηνης χορικό δρώμενο. Ένα δεύτερο στοιχείο που αναγαλλιάζει την ψυχή του είναι να βλέπει τους αγαπημένους του ανθρώπους (*φίλων*) να απολαμβάνουν μια απροσδόκητη ευτυχία. Η αναφορά στους *φίλους* συνδέει το *priamel* με τα όσα διαδραματίζονται στο επόμενο επεισόδιο και στην ευτυχή κατάληξη του δράματος, όσον αφορά στην τύχη των ικετών.

⁵⁰⁰ Henrichs 1996, 52-3. Θεωρεί ότι το *priamel* λειτουργεί ως μέσο και κορύφωση της χορικής αυτοαναφορικότητας, που αρχίζει από το πρώτο στάσιμο, καθώς η Αθήνα αναγνωρίζεται ως *καλλίχορος*. Στο τρίτο στάσιμο οι χοροί τοποθετούνται στις τελετουργίες των μεγάλων Παναθηναίων και στο τελευταίο στάσιμο, η *χορεία*, την οποία τονίζουν, συμπίπτει με αυτήν που παριστάνουν στην ορχήστρα. Έτσι η *χορεία* του Χορού αναφέρεται όχι μόνο στον ίδιο, αλλά και στην πόλη των Αθηνών και στα Παναθήναια. Παρατηρεί ακόμη ότι: «... by locating their choral dancing in the larger context of extradramatic *choreia* performed by the city on other ritual occasions, this chorus can validate their own performance in the here and now of the City Dionysia».

Ένα ακόμη παράδειγμα αυτοαναφορικότητας απαντά στο πέμπτο, σύντομο, δώδεκα μόλις στίχων, στάσιμο των *Βακχών* (1153-64). Ο Χορός, ο οποίος στις Βάκχες έχει μια εντονότατη παρουσία⁵⁰¹, μετά το θάνατο του Πενθέα, επιχαίρει για τη συμφορά, γλευάζει και κάνει γιορτή για τον εαυτό του το πένθος του θηβαϊκού παλατιού. Αναφέρεται emphaticά στη *χορεία* του, θριαμβολογώντας για το χαμό του Πενθέα, τον οποίο βλέπει σαν νικητήριο ύμνο των Θηβαίων Βακχών, χρησιμοποιώντας ως κατάλληλο ρυθμό *δοχμίους* και *λυρικούς ιάμβους*⁵⁰²:

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,

ἀναβοάσωμεν ζυμφοράν

τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα (1153-5).

Τα πρώτα λόγια του Χορού παραπέμπουν σε ένα χαρούμενο συνοδευτικό χορό⁵⁰³. Καθώς η δράση βαδίζει προς την κορύφωση, υπάρχει χρόνος μόνο για ένα σύντομο τραγούδι θριάμβου. Η προτρεπτική υποτακτική *ἀναχορεύσωμεν* σηματοδοτεί την έναρξη του ζωηρού χορού και τραγουδιού που αρχίζει να εκτελεί ο θίασος των ακολούθων του θεού Διόνυσου, καθώς ο θάνατος του άπιστου βασιλιά αντιμετωπίζεται σαν νίκη για τις Θηβαίες Βάκχες. Οι δυο τελευταίοι στίχοι αυτού του χορικού παρουσιάζουν δυσκολίες και χαρακτηρίζουν ως *καλὸν ἀγῶνα* το να βάφει κανείς τα χέρια του με το αίμα του παιδιού του⁵⁰⁴: *καλὸς ἀγῶν, +ἐν αἵματι στάζουσαν / χέρα περιβαλεῖν τέκνου+* (1163-4). Μέχρι αυτό το σημείο οι γυναίκες από τη Λυδία δε βλέπουν πέρα από τον εαυτό τους και δε νιώθουν οίκτο ούτε για τον εαυτό τους ούτε για

⁵⁰¹ Golder 1996, 15.

⁵⁰² Seaford 1996, σχόλ. στ. 1153-64.

⁵⁰³ Dodds 1960 σχόλ. στ 1153-64.

⁵⁰⁴ Dodds 1960, σχόλ. στ. 1163-4.

τις Θηβαίες Βάκχες⁵⁰⁵. Αυτός ο σύντομος χορός και το άσμα που τον συνοδεύει προετοιμάζουν το θεατή σχετικά με αυτό που θα αντικρύσουν με τα μάτια τους στην έξοδο που ακολουθεί, δηλαδή την Αγαύη και το θήραμα που κρατά στα χέρια της⁵⁰⁶.

Αυτοαναφορικά σχόλια σχετικά με το τελετουργικό της ικεσίας⁵⁰⁷ και του θρήνου του εκφράζει και ο Χορός στις *Ικέτιδες*⁵⁰⁸, σε ένα χορικό, το οποίο, όπως παρατηρεί ο Lesky⁵⁰⁹ λίγη σημασία έχει αν θα το ονομάσουμε *πάροδο*, επειδή επιτελεί μια τέτοια λειτουργία, ή *πρώτο στάσιμο*. Στην πρώτη στροφή ο Χορός κάνει μια ικετευτική παράκληση στην Αίθρα: *ίκετεύω σε, γεραιά, / γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς / γόνυ πίπτουσα τὸ σόν* (42-4). Στην τρίτη στροφή οι θεράπαινες θρηνούν τελετουργικά⁵¹⁰. Ο ένας θρήνος έρχεται να διαδεχτεί τον άλλο. Τα χέρια των θεραπεινίδων ηχούν, και οι γυναίκες του Χορού αναφωνούν: «εμπρός κτύποι που συνοδεύετε το θρηνητικό μας τραγούδι, εμπρός εσείς που πονάτε μαζί μας». Παρακινούν η μια την άλλη, στον πένθιμο χορό που σέβεται ο Άδης, να ματώσουν με τα νύχια τη λευκή τους επιδερμίδα, στα μάγουλα, καθώς οι τιμές προς τους νεκρούς είναι στολίδι για τους ζωντανούς:

ἀγῶν ὄδ' ἄλλος ἔρχεται γόνων γόοις

διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρες.

ἴτ' ᾧ ζῆνωνδοὶ κακοῖς,

⁵⁰⁵ Δεδούση 1975, 23-4. Διαφωνεί με τη Roux (1970, σχόλ. στ. 1163-5), η οποία θεωρεί ότι ο Χορός κατέχεται από αντιφατικά συναισθήματα, χαρά, γιατί ξέφυγε από τον κίνδυνο και νίκησε τον εχθρό του και οίκτο για τις Θηβαίες γυναίκες, ιδίως για την Αγαύη. Η Δεδούση θεωρεί ότι το επίθετο *καλός* που προσδιορίζει τη λέξη *ἀγών* έχει ειρωνική χροιά.

⁵⁰⁶ Dodds 1960, σχόλ. στ. 1153-64.

⁵⁰⁷ Η ικεσία αποτελεί μια πράξη ιερή. Οι ικέτες προστατεύονται από τον Δία, ο οποίος ονομάζεται *Ζεὺς ἰκετήσιος*.

⁵⁰⁸ Όπως παρατηρεί ο (Lesky 2000, 150) είναι αδύνατο να αναλύσουμε λογικά τη συγκρότηση του Χορού, τον οποίο αποτελούν οι μητέρες των άταφων νεκρών. Από το στίχο 71 κ.ε. τραγουδούν θεράπαινες, ενώ στους στίχους 598 κ.ε. η συνομιλήτρια των μητέρων δεν μπορεί να είναι η Αίθρα, αλλά πιθανότατα οι θεράπαινες οι οποίες θα πρέπει να αποτελούν ένα ημιχόριο. Επίσης υπάρχει ένας δευτερεύων Χορός που αποτελείται από τους γιους των επτά νεκρών αρχηγών (Scully 1996, 71)

⁵⁰⁹ Lesky 2000, 150.

⁵¹⁰ Για το θέμα του τελετουργικού της ικεσίας στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη βλ. Kanoulaki, 2008, 291-317.

ἴτ' ᾧ ζυναλγηδόνες,
χορόν τὸν Ἄιδας σέβει,
διὰ παρήδος ὄνυχι λευκάς
αἵματοῦτε χρῶτα φόνιον· <ἔ ἔ.>
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρώσι κόσμος (71-9)

Αυτοαναφορικά ο Χορός περιγράφει τις τελετουργικές κινήσεις του θρήνου του (χτύπημα των χεριών στο στήθος⁵¹¹, ξέσκισμα του προσώπου με τα νύχια). Αυτές οι θρηνητικές συμβολικές κινήσεις θα πρέπει να υποθέσουμε ότι αναπαρίστανται ταυτόχρονα από τις γυναίκες, οι οποίες λειτουργούν ως Χορός στο πλαίσιο του δράματος. Οι κινήσεις αυτές που συνοδεύουν το πένθιμο άσμα, αποτελούν τη *θρηνητική χορεία*, την οποία επιθυμεί ο Άδης και οι νεκροί Αργεῖοι στρατηγοί, οι οποίοι εξεστράτευσαν στο πλευρό του Πολυνείκη και αυτή τη στιγμή παραμένουν άταφοι. Τα αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού επισύρουν την προσοχή του κοινού στην ικετευτική παράκληση και το *θρήνο*, ο οποίος έχει ως στόχο να συγκινήσει την Αΐθρα, προκειμένου να βοηθήσει τις Ικέτιδες. Η λέξις, και η εκτέλεση του *θρήνου* έχουν έναν ιδιαίτερα έντονο τόνο, με τους στεναγμούς, τις κινήσεις των χεριών και το γδάρσιμο του προσώπου να ενισχύουν τη δραματικότητα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, στην τραγωδία *Ορέστης*, μια λυρική στροφή του Χορού, η οποία, όπως και οι υπόλοιπες σε αυτήν την τραγωδία, είναι απόλυτα εναρμονισμένη με τη δράση⁵¹². Δηλαδή οι γυναίκες του Χορού προτρέπουν η μία την άλλη στην παράσταση θορυβώδους χορού, προκειμένου να καλύψουν τα όσα

⁵¹¹ Στις *Τρωάδες* (1305-6) η Εκάβη σκύβει και χτυπά με τα δυο της χέρια τη γη: *γεραιὰ τ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμά> / καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς*. Οι συμβολικές αυτές κινήσεις δηλώνουν πως φωνάζει τους νεκρούς να ακούσουν.

⁵¹² Lesky 2000, 327-8.

συμβαίνουν στο παλάτι: *ἰὼ ἰὼ φίλοι, / κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοᾶν / πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος / μὴ δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλῃ φόβον / βοηδρομῆσαι πρὸς δόμους τυραννικούς / πρὶν ἐτόμως ἴδω τὸν Ἑλένας φόνον / καθαιμακτὸν ἐν δόμοις κείμενον* (1353-8). Το χωρίο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί η *ὄρχηση* του Χορού εξυπηρετεί και μια άλλη δραματική ανάγκη και δεν περιορίζεται στον διακοσμητικό *ηδυσματικό* του προορισμό. Επιπλέον όμως ο ρόλος του Χορού ως συντελεστή της παράστασης επεκτείνεται, καθώς, σε μια στιγμή κορύφωσης, σαν να ήταν ένα δραματικό πρόσωπο, καλείται να συμβάλει αποφασιστικά στην εξέλιξη των γεγονότων της δράσης⁵¹³. Εκείνο όμως που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι ότι ο θεατής με την προτροπή και πιθανότατα την άμεση παράσταση της θορυβώδους *χορείας* από τις γυναίκες του δραματικού Χορού ανακαλεί στη μνήμη του το μοτίβο της *ὄρχησης* των Κουρητῶν που κάλυπταν με την *ὄρχησή* τους τα κλάματα του νεογέννητου Δία. Έτσι ο ρόλος του Χορού διευρύνεται ακόμη περισσότερο, καθώς του έχει ζητηθεί να εκτελέσει ένα έργο ανάλογο με αυτό του θείου Χορού, το οποίο συνδέει την παράστασή του με την μυθική παραδοσιακή απαρχή της τέχνης του χορού.

⁵¹³ Δεν είναι η μοναδική φορά που συμβαίνει στο έργο του Ευριπίδη. Και στον *Ιωνά* ο Χορός σπάει τη σιωπή του και προκαλεί εξελίξεις. Ενώ ο Ξούθος είχε απαιτήσει από τον Χορό να σωπάσει, απειλώντας τον με θάνατο (600), ο Χορός ερμηνεύει το χρησμό που δόθηκε στον Ξούθο με έναν τρόπο που θα πληγώσει τη βασίλισσα και θα προωθήσει τη δράση.

2. Αυτοαναφορικά σχόλια ενός δραματικού προσώπου σε σχέση με το δραματικό παρόν

Τα αυτοαναφορικά σχόλια δεν περιορίζονται στα λυρικά μέρη που εκτελεί ο Χορός, αλλά εντοπίζονται συχνά και στα λόγια των προσώπων του δράματος, τα οποία προφανώς παραπέμπουν και στις κινήσεις που συνοδεύουν την υπόκρισή τους. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα απαντά στις *Τρωάδες*, όπου η Εκάβη αναλαμβάνει ηγετικό ρόλο στη θρηνητική τελετουργία: *μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν / +ῥνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄγ' / μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν+ / οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρω Πριάμου διεριδομένου / ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεοῦς* (146-52). Η βασίλισσα επιστρέφει νοητικά στη *χορεία* του παρελθόντος, η οποία θα γίνει το έναυσμα για τη χορική πράξη στο *δραματικό παρόν*. Στο συγκεκριμένο χωρίο λειτουργεί αυτοαναφορικά η φράση: *ὅπως ἐξάρξω ἄγ' κλαγγάν, μολπάν* και η *χορεία* που θα επακολουθήσει προσδιορίζεται ποιοτικά: *οὐ τὰν αὐτὰν οἶαν ποτὲ δὴ σκήπτρω Πριάμου*. Πιστεύω ότι η χρήση του επιθέτου *ἀρχεχόρου* δεν είναι τυχαία, αλλά αποτελεί μια λέξη κλειδί που ενώνει την παρελθοντική *χορεία* που αναπολεί η Εκάβη με τον παροντικό χορό που θα παρασταθεί στο *εδῶ* και στο *τώρα* (*hic et nunc*)⁵¹⁴ στην ορχήστρα,

⁵¹⁴ Σε σχέση με το *εδῶ* (*hic*) της παράστασης μιας *χορείας* ο Calame (1994, 145) παρατηρεί ότι στα δύο *παρθένεια* του Αλκμάνου, τα οποία είναι πλούσια σε ρήματα κίνησης, δεν μνημονεύεται η ιδιαίτερη τοποθεσία, όπου λαμβάνει χώρα η δράση. Στο δεύτερο από τα λακωνικά άσματα, το μέρος όπου τραγουδούν και χορεύουν οι χορευτές ονομάζεται *ἀγών*, ένας δημόσιος χώρος συνάντησης. Για τα τραγούδια που προορίζονται να παρασταθούν σε μια ιδιαίτερη περιοχή δεν υπάρχει λόγος για μια ιδιαίτερη περιγραφή του χώρου. Στην τραγωδία αντίθετα, ένας συγκεκριμένος τόπος, πρέπει να κατασκευάζεται στη σκηνή, με ένα ελάχιστο σκηνικό και το βάρος πέφτει στην έκφραση της τελετουργικής δράσης να αφηγηθεί και να δραματοποιηθεί. Το μοτίβο της ανάκλησης μιας παρελθοντικής νίκης στο μυθικό παρελθόν (*illud tempus*) και η σύνδεσή της με μια παροντική στο *εδῶ* και στο *τώρα* (*hic et nunc*) αποτελεί χαρακτηριστικό της επινίκιας ποίησης, με αναφορές σε τόπους, αθλητές, ήρωες και θεούς, μεταφέροντας μπροστά τα μάτια του κοινού τους μακρινά γεγονότα και χαρακτήρες που λαμβάνουν χώρα σε διαφορετικούς τόπους και εποχές. Για το θέμα αυτό βλ. Αθανασάκη 2004, 317-18. Τέτοιου είδους χορικές απεικονίσεις (όχι αναγκαστικά επινίκιες) απαντούν συχνά στον Ευριπίδη και αφορούν όχι μόνο σε *χορείες* μυθικών Χορών (Νηρηίδες, Νύμφες, Μούσες, Αγλαυρίδες), για τους οποίους γίνεται λόγος στη συνέχεια, αλλά και στην παράσταση *ὄρχησης* και

τονίζοντας εμφατικά το ρόλο της που παραπέμπει στην παραδοσιακή λειτουργία της ποίησης και τις απαρχές του δράματος, πιο αποτελεσματικά από την επανάληψη του ρήματος *ἐξάρξω / ἐξήρχον*. Έτσι, με την ανάκληση ενός χορού που είχε χορέψει στο παρελθόν, επιτυγχάνεται η αντιπαράθεση του ευτυχισμένου παρελθόντος και του ζοφερού παρόντος και δημιουργείται μια πολύ έντονη δραματική ατμόσφαιρα που σύντομα θα απλωθεί, όχι μόνο στη σκηνή αλλά και στην ορχήστρα⁵¹⁵. Ο χορός που θα χορέψει σε λίγο η Εκάβη είναι διαφορετικός ως προς το είδος και τη διάθεση.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η Εκάβη έχει ήδη προβεί σε άλλο ένα αυτοαναφορικό σχόλιο σχετικά με την παράσταση του διηγετικού *θρήνου* της στις *Τρωάδες* στους στίχους 115-9: *οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων / πλευρῶν θ', ὡς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων / ἐπιῶσ' αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους*. Το χωρίο αυτό παρουσιάζει δυσκολίες⁵¹⁶. Θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Lee και να θεωρήσουμε ότι η λέξη *μελέων* σημαίνει σώμα. Η βασίλισσα βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος, εντελώς εξουθενωμένη ψυχικά και σωματικά και εκφράζει την επιθυμία της, να στρέψει το σώμα της, για να μπορέσει να συνοδεύσει με τελετουργικές κινήσεις το *θρήνο* της⁵¹⁷.

Στην ίδια τραγωδία, η Κασσάνδρα σε μια εκστατική *μονωδία*⁵¹⁸ αναφέρεται σε μια φανταστική χορεία, στον *Υμέναιο* που θα συνοδεύσει την ένωση της με τον Αγαμέμνονα. Όπως παρατηρεί ο Calame⁵¹⁹ η εξύμνηση του γαμήλιου τελετουργικού δεν μπορεί να παρωδηθεί στην τραγωδία, παρά μόνο από μια γυναίκα που κατέχεται

ασμάτων των ίδιων των ηρώων του δράματος, όπως συμβαίνει στην προκειμένη περίπτωση με την Εκάβη.

⁵¹⁵ Lee 1976, 90.

⁵¹⁶ Για το θέμα αυτό βλ. Lee 1976, σχόλ. στ. 116-9.

⁵¹⁷ Lee 1976, σχόλ. στ. 116-9.

⁵¹⁸ Για την παράσταση της μονωδίας της Κασσάνδρας και του ρόλου της, θα γίνει εκτενέστερα αναφορά στο Γ' κεφάλαιο. Ο διαστρεβλωμένος *Υμέναιος* εξετάζεται ως μέρος ενός ευρύτερου *θρήνου* που ξεκινά στον πρόλογο με τη *μονωδία* της Εκάβης, ανανεώνεται με την πάροδο του Χορού και κλιμακώνεται σε έναν διαφορετικό τόνο στο πρώτο επεισόδιο, με αυτήν τη *μονωδία* της Κασσάνδρας.

⁵¹⁹ Calame 2006, 177.

εξολοκλήρου από τον Διόνυσο, όπως συμβαίνει με την Κασσάνδρα στις *Τρωάδες*. Μπαίνει στη σκηνή οιστρήλατη και θεόληπτη, ψάλλοντας το γαμήλιο άσμα, τον *Υμέναιο* που θα την ενώσει με τον Αγαμέμνονα⁵²⁰. Ο εκστατικός ρυθμός εκφράζεται με δόχμιους, γλυκόνιους και ιάμβους⁵²¹, με τις κοφτές σύντομες φράσεις, που σε σημασιολογικό επίπεδο προτρέπουν έντονα σε συμμετοχή: (ἄνεχε· πάρεχε. φῶς φέρε 308-9)⁵²². Ξεκινά μόνη της την τελετή, ανάβοντας η ίδια τις λαμπάδες⁵²³, παριστάνει μόνη της τον *Υμέναιο* και εκφράζει η ίδια τον *μακαρισμό*: *μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα* (311-3). Όπως παρατηρεῖ ο Seaford⁵²⁴ ο *μακαρισμός* της νύφης (312-3) δεν είναι εντελῶς αδικαιολόγητος, καθώς συνοδεύεται από μια αυθεντική, τρομακτική χαρά στην προοπτική του θανάτου του μελλοντικού της συζύγου. Παρουσιάζεται βέβαια ανεστραμμένος, καθώς η ίδια ξεκινά το γαμήλιο χορό και το τραγούδι, (308, 325, 332-41), ανάβει τις λαμπάδες και εκφράζει η ίδια τον δικό της *μακαρισμό*⁵²⁵. Στον υμέναιο που τραγουδάει ἐπὶ σκηνῆς (*hic et nunc*), προτρέπει και τη μητέρα της να συμμετάσχει (με τη χρήση ρημάτων σε προστακτική ἐγκλιση *χόρευε / ἀναγέλασον / ἔλισσε*), παρακινώντας την μάλιστα να εκτελέσει σωστά τα βήματα που της διδάσκει: *Υμήν, ὦ Υμέναι', Υμήν. / χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἀναγε πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φίλιταν βάσιν* (331-4). Το εἶδος του χορού της αναφέρεται επανειλημμένα, σύμφωνα με το

⁵²⁰ Για τις εκδοτικές δυσκολίες που παρουσιάζει η μονωδία της Κασσάνδρας βλ. Robert 1967, 302-13.

⁵²¹ Barlow 1986, σχόλ. στ. 308-40.

⁵²² Για τα μοτίβα αυτά και ευρύτερα για το εἶδος των κινήσεων της τελετουργίας στην οποία παραπέμπουν βλ. Καβουλάκη 1999, 359-61.

⁵²³ Τις γαμήλιες λαμπάδες κρατούσαν ψηλά οι μητέρες κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετής. Πρβλ. *Μήδ.* 1027. Βλ. σχετικά Mastronarde 2006, 428.

⁵²⁴ Seaford 1987, 128.

⁵²⁵ Ο *μακαρισμός* αποτελεί ένα από τα βασικά μοτίβα του γαμήλιου τραγουδιού. Εδώ ο Ευριπίδης ίσως εκμεταλλεύεται την αμφισημία του επιθέτου *μακαρία*, το οποίο δίδεται τόσο στη νύφη όσο και σε ένα νεκρό, υποδηλώνοντας με τη συγκεκριμένη εκφορά το θάνατο το δικό της αλλά και εκείνον που θα σκορπίσει στον οἶκο του μελλοντικού της αφέντη. Ανάλογη είναι η χρήση του επιθέτου στη *Μήδεια* (1025-7). Βλ. σχετικά McDonald 1991, 60 και Winkler 2004, 100. Μια από τις λειτουργίες των *επιθαλαμίων* ήταν να εγκωμιάζουν τον γαμπρό, με έναν παραδοσιακό *μακαρισμό*, στον οποίο τον συνέκριναν με θεό ή με ένα φημισμένο ήρωα. Βλ. σχετικά: Lardinois 2004, 152 και σημ. 66, 67.

παραδοσιακό πρότυπο, στο στίχο 332: Ὑμῆν, ᾧ Ὑμέναι’, Ὑμῆν⁵²⁶ και ο υποτιθέμενος χαρούμενος χαρακτήρας του εκφράζεται με το ἀναγέλασον⁵²⁷. Τη γρήγορη και διαρκή κίνηση εκφράζει ο κοφτός ρυθμός και το ασύνδετο των στίχων 333-41. Τα μέτρα με τα οποία εκφράζεται η Κασσάνδρα (δόχμοι και γλυκόνιοι) αντικατοπτρίζουν την εκστατική διάθεσή της και συνθέτουν ένα συγκλονιστικό χλευασμό του Ὑμέναιου που παριστάνει τη μετέπειτα μοίρα της και εκφράζει με πολύ έντονη συναισθηματική φόρτιση την αναγγελία της συμφοράς που θα φέρει η ίδια πάνω στο σπίτι των Ατρειδών.

Αυτοαναφορικοί είναι και οι στίχοι 156-7 στον *Κύκλωπα*. Ο Οδυσσεάς, στο πρώτο επεισόδιο, επιχειρεί μια εμπορική συναλλαγή με τον Σιληνό, με ανταλλάξιμο είδος το περίφημο κρασί, πείθοντάς τον να του δώσει γενναιόδωρες προμήθειες από τα αποθέματα του Κύκλωπα. Αφού λοιπόν δοκιμάζει αναφωνεί:

βαβαί· χορεῦσαι παρακαλεῖ μ’ ὁ Βάκχιος

ᾗ ᾗ ᾗ (156-7).

Η χρήση του ρήματος *παρακαλεῖ* εδώ δεν είναι μεταφορική, αν λάβουμε υπόψη την ταύτιση του θεού Διόνυσου με το κρασί⁵²⁸. Αξίζει επίσης να σημειωθεί η χρήση του επιφωνήματος ᾗ ᾗ ᾗ που είναι ενδεικτική για το ότι αυτό που εκφράζει ο Σιληνός στο στίχο 156 (*χορεῦσαι*) είναι παράλληλα εκείνο το οποίο εκτελεί την ίδια στιγμή. Σ’ αυτό

⁵²⁶ Η φράση αυτή αποτελεί το ρεφρέν του γαμήλιου τραγουδιού, σε γλυκόνιους στίχους (Barlow 1986, σχόλ. στ. 308-40 και Headlam, 1902, 223).

⁵²⁷ Στο σύνολό της η *μονωδία* χαρακτηρίζεται από ανεπανάληπτη λεκτική δύναμη, αποδίδοντας ένα μείγμα παραφροσύνης, ειρωνείας, χλευασμού και θριάμβου. Στα μάτια του Χορού και της Εκάβης είναι μια κόρη που δεν μπορεί να προσεγγίσει σωστά τις καταστάσεις. Στην πραγματικότητα η *μονωδία* της είναι η έκφραση των συναισθημάτων μιας γυναίκας που βλέπει τη μοίρα της όπως ακριβώς είναι. Lesky 2000, 192-3 και Diggle 1981, 125-6.

⁵²⁸ Seaford 1984, σχόλ. στ. 156 και 519-28.

παραπέμπουν σαφώς η χρήση του ενεστώτα (*παρακαλεί*) και του επιφωνήματος⁵²⁹. Η τριπλή επανάληψη του $\tilde{\alpha}$ μπορεί να αποτελεί επίσης μια ευφυή έκφραση της ανεξέλεγκτης δράσης του Σιληνού⁵³⁰. Αφού αδειάζει λοιπόν το ποτήρι το κρασί που του προσφέρει ο Οδυσσεύς αρχίζει να χοροπηδά, κραυγάζοντας με τη μακρόσυρτη ιαχή $\tilde{\alpha} \tilde{\alpha} \tilde{\alpha}$. Οι κραυγές που αφορούν περισσότερο στην παράσταση⁵³¹, στο σατυρικό δράμα ήταν πολύ συνηθισμένες και συνοδεύονταν από έντονη *όρχηση*. Προφανώς, ο Σιληνός εκτελεί παράλληλα και μερικά χορευτικά βήματα⁵³². Οι στίχοι αυτοί αποτελούν την εισαγωγή στο μοτίβο της οινοποσίας, η οποία συνοδεύεται από οργιαστικό χορό και μεταπλάθεται θεατρικά σε όλο το Γ' επεισόδιο (495-607)⁵³³.

⁵²⁹ Biehl 1986, 104. Το επιφώνημα αυτό, ανάλογα με τα συμφραζόμενά του, μπορεί να εκφράσει διάφορα συναισθήματα: πρβ *HM* 1051, *Αλκ.* 526, *Σοφ. Ιχν.* 176. Βλ. σχετικά Seaford 1984, σχόλ. στ. 157.

⁵³⁰ Seaford 1984, σχόλ. στ. 157.

⁵³¹ Για τα είδη των κραυγών στο δράμα βλ. περαιτέρω Σολομός 1972, 180. Πρβλ. *Ιχν.* 176, 213.

⁵³² Seaford 1984, σχόλ. στ. 157.

⁵³³ Ο Χουρμουζιάδης (1998, 71-2) παρατηρεί ότι ο Ευριπίδης τριπλασιάζει την έκταση της οινοποσίας σε σχέση με το ομηρικό πρότυπο (ι 347-70), αναθέτοντας ρόλο πρωταγωνιστικό στο σατυρικό στοιχείο, το οποίο εκπροσωπείται κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά από τον πατέρα των Σατύρων, τον Σιληνό. Εκμεταλλεύεται λοιπόν στο έπακρο τις κωμικές βακχικές δυνατότητες που του προσφέρει η συγγένεια του θέματος με τη σατυρική ιδιοσυγκρασία.

3. Ετεροαναφορικά σχόλια: στη χορεία ενός άλλου Χορού

Στην ενότητα αυτή θα εξετάσω την ιδιαίτερη περίπτωση των παραδειγμάτων που αποτελούν προαναγγελία και περιγραφή της χορείας που άμεσα αρχίζει να παριστάνεται από τον Χορό. Σε αυτήν την κατηγορία μπορούν να ενταχθούν τα λόγια του Σιληνού στο σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*, με τα οποία προαναγγέλλεται η πάροδος του Χορού των Σατύρων⁵³⁴. Τα λόγια του περιγράφουν αυτά που είναι σε θέση άμεσα να δουν και να ακούσουν οι θεατές⁵³⁵, δηλαδή, τον κρότο των ποδιών και την πομπή των σατύρων, οι οποίοι, επιστρέφοντας από τη βοσκή οδηγούν τα κοπάδια του Πολύφημου. Με τον αυλητή λοιπόν να προπορεύεται εισβάλλουν στην ορχήστρα χορεύοντας και τραγουδώντας σε ζωηρό ρυθμό. Υπάρχουν και ορισμένα βοηθητικά πρόσωπα που τους

⁵³⁴ Σύμφωνα με ένα θεογονικό απόσπασμα του Ησιόδου (Fr. 10, Most 2007), οι Σάτυροι είναι αδελφοί των βουνίστιων Νυμφών. Πρόκειται για τα μυστηριώδη όντα που προσωποποιούν την ερημιά των βουνών, των αγρών, των βράχων, των ποταμών, των ρυακιών και τους ψιθύρους και τα σκιρτήματα της παρθένας Φύσης. Ηθικώς αντιπροσώπευαν στον αρχέγονο χαρακτήρα τους τη ζώδη κατάσταση. Ήταν οκνηροί, λάγνοι, χοροπηδούσαν, κυνηγώντας τις Νύμφες και έγιναν οι φυσικοί του ακόλουθοι. Οι εκτελεστές του διθυράμβου ήταν μεταμορφωμένοι σε Σατύρους. Για το θέμα αυτό βλ. Λεκατσάς χ. χ., 240-1. Κατά τη συνήθη παράστασή τους οι Σάτυροι φορούν μονάχα ένα δέρμα τράγου, απ' όπου κρέμονται φαλλοί μπροστά και αλογοουρές από πίσω.

⁵³⁵ Το τέχνασμα να συστήνει ο προλογίζων τον Χορό στους θεατές είναι χαρακτηριστικό της ευριπίδειας τεχνικής (Dodds 1960, σχόλ. στ. 55-61). Η πάροδος του Χορού προλογίζεται ανάλογα και σε άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη και μάλιστα με φράσεις που τονίζουν το λυρικό ή τελετουργικό τους ρόλο. Στον *Ιππόλυτο* προαναγγέλλεται από την Αφροδίτη η είσοδος του Ιππολύτου (51-3) και του Χορού των ακολούθων του που καταφτάνουν παριστάνοντας ύμνους προς τιμήν της Άρτεμης: *πολύς δ' ἄμ' αὐτῶ προσπόλων ὀπισθόπους / κῶμος λέλακεν Ἄρτεμιν τιμῶν θεῶν / ὕμνοισιν* (53-6). Ανάλογα στις *Βάκχες*: *ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τιμῶν ἔρυμα Λυδίας, / θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἄς ἐκ βαρβάρων / ἐκόμισα παρέδρους καὶ ζυνεμπόρους ἐμοί, / αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει / τύμπανα, Ρέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα, / βασιλεία τ' ἄμφι δόματ' ἐλθοῦσαι τάδε / κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις. / ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρώνος πτυχᾶς / ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν* (55-63). Στον *Ορέστη* η Ηλέκτρα αναγγέλλει την άφιξη των γυναικών του Άργους που έρχονται, για να τη συνοδεύσουν στο θρήνο της: *αἰδ' αὖ πάρεισι τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι / φίλαι ζυνωδοί* (132-3). Στις *Ικέτιδες*, η Αίθρα παρουσιάζει τις γυναίκες του Χορού, τις μητέρες των στρατηγών που είναι συγκεντρωμένες γύρω από το βωμό, ικετεύοντας για την παρέμβαση του Θησέα, προκειμένου να τους δοθούν πίσω τα παιδιά τους, για να τα θάψουν: *ἐς τάσδε γάρ βλέμασ' ἐπυξάμην τάδε / γραῦς, αἰ λιποῦσαι δόματ' Ἀργείας χθονὸς / ἰκτῆρι θαλλῶ προσπίτνουσ' ἐμὸν γόνυ, / πάθος παθοῦσαι δεινόν* (8-11). Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* επίσης, η Ιφιγένεια, πριν από την πάροδο, δίδει την ταυτότητα των γυναικών που αποτελούν το Χορό: *νῦν σὺν ἀδελφῶ βούλομαι δοῦναι χοᾶς / ἀποῦσ' ἀπόντι (ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν) / σὺν προσπόλοισιν, ἄς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ / Ἑλληνίδας γυναῖκας. ἀλλ' ἐξ αἰτίας / οὔπω τινὸς πάρεισιν· εἴμ' ἔσω δόμων / ἐν οἷσι ναίω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς* (61-6).

συνοδεύουν, τα οποία συγκεντρώνουν τα ζώα μέσα στη σπηλιά (82). Ο Σιληνός βλέπει ήδη τα παιδιά να βόσκουν εκεί κοντά τα κοπάδια και αναρωτιέται αν μοιάζει τώρα ο κρότος των ποδιών τους, όταν χορεύουν τη Σίκινι, με το χορό που χόρευαν όταν πήγαιναν κωμαστές στο σπίτι της Αλθαίας, συστρατιώτες του Βάκχου, σείοντας το κορμί τους με τα τραγούδια της λύρας.

*ἤδη δὲ παῖδας προσνέμοντας εἴσορῶ
ποιίμνας. τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων
ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ
κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
προσῆτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι; (36-40).*

Ο Σιληνός ορίζει και το είδος του χορού που χορεύουν οι Σάτυροι είναι η *Σίκινις*, ζωηρός χορός, που χορευόταν με έντονες κινήσεις, αναπηδήματα και πολύ θόρυβο, για τον οποίο έχει γίνει ήδη λόγος σε άλλο κεφάλαιο⁵³⁶. Η αναφορά στον κρότο των ποδιών, καθώς και η χρήση του όρου *σαυλούμενοι*, (χορός με έντονα μιμητικό χαρακτήρα και θηλυπρεπή κίνηση του σώματος), αποτελούν μια από τις σπάνιες αναφορές σε χορό, που απαντούν σε σατυρικό δράμα⁵³⁷. Ο Σιληνός παρομοιάζει το *τώρα* (*νῦν / nunc*) με το *τότε* (*χῶτε / illud tempus*), των οποίων κοινός παρονομαστής είναι η ὄρχηση. Από τα λόγια του μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι οι Σάτυροι εμφανίζονται ήδη χορεύοντας και μάλιστα ζωηρά. Οι αμέσως επόμενοι στίχοι υπαινίσσονται και την παρουσία του αυλητή. Για την περιγραφή του χορού που

⁵³⁶ Για τον χορό *Σίκινι* έχει γίνει αναλυτικά λόγος στο κεφάλαιο Α΄. 2, που αναφέρεται στην ορολογία της ὄρχησης σχετικά με τα πόδια και συγκεκριμένα τον κρότο των ποδιών.

⁵³⁷ Βέβαια και στους *Ιχθυετές* του Σοφοκλή 218-9 οι φράσεις *πηδήματα κραιπνά* και *λακτίσματα* είναι προφανές ότι παραπέμπουν σε σατυρική ὄρχηση (Seaford 1984, σχόλ. στ. 37).

αναμένει να παρακολουθήσει χρησιμοποιείται μια παρομοίωση. Είναι άραγε ανάλογος με εκείνον που χόρευαν ως κωμαστές του Βάκχου, όταν έσειαν το κορμί τους χορεύοντας εκστατικά με τη μουσική της βαρβίτου, της διονυσιακής λύρας⁵³⁸, όταν πήγαιναν στην Αλθαία, καθώς γιόρταζαν την ένωση του θεού με τη βασίλισσα; Η απάντηση βέβαια στην ερώτηση του Σιληνού (*τι ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων*) είναι αρνητική, όπως υποδηλώνει λίγο παρακάτω η επωδός του Χορού των Σατύρων: *οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ / Βάκχαι τε θυρσοφόροι, / οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ, / οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες / κρήναις παρ' ὑδροχύτοις*. (63-7).

Ο Χουρμουζιάδης⁵³⁹, θεωρεί ότι η *όρχηση* του σατυρικού δράματος πραγματώνεται με το συνδυασμό κινήσεων του αποσκοπούν στην απόδοση συγκεκριμένων πράξεων. Στο χωρίο αυτό προβάλλεται η επιστροφή μιας ομάδας βουκόλων που ορχείται έντονα, οδηγώντας παράλληλα τα ζώα. Την εικόνα υποδηλώνει η απογοήτευση του Σιληνού (*μῶν*⁵⁴⁰), εξαιτίας του θορύβου που προκαλείται (και προφανώς ακούγεται έντονα), και δεν είναι κρότος ποδιών που χορεύουν τη Σίκινι (*κρότος σικινίδων*), ούτε άσματα που συνοδεύονται από τη βάρβιτο και την *όρχηση* των κωμαστών (*κῶμοι*⁵⁴¹, *ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι*). Όλα αυτά τα στοιχεία

⁵³⁸ Πρόκειται για τη Διονυσιακή λύρα, παραλλαγή της λύρας, πιο μακριά και με βαθύτερο τόνο, η οποία σχετιζόταν με την ευχάριστη διάθεση (Seaford 1984, σχόλ. στ. 40). Ο Αθήναιος (14, 635 d) αναφέρει ότι κατά τον Πίνδαρο ο ευρετής της ήταν ο Τέρπανδρος. Κατ' άλλους ήταν ο Ανακρέων και έλαβε μεγάλη τιμή από τη λεσβιακή σχολή που αποτελούσαν ο Τέρπανδρος, ο Αλκαίος, η Σαφώ και ο Ανακρέων (Μανιουδάκης 1967, 51).

⁵³⁹ Χουρμουζιάδης 1974, 99-101 και 1896, 64-73.

⁵⁴⁰ Πρόκειται για κράση από το *μη οὔν* που χρησιμοποιείται για ερώτηση στην οποία αναμένεται αρνητική απάντηση και μεταφράζεται *μήπως*. Βλ. σχετικά *LSJ*⁹ λ. *μῶν*. Ο Seaford (1984, σχόλ. στ. 37) θεωρεί ότι εκφράζει την έκπληξη, ενώ ο Biehl (1786 σχόλ. στ 37) πιστεύει ότι η λέξη χρησιμοποιείται ειρωνικά.

⁵⁴¹ *κῶμος* είναι η εύθυμη γιορτή που συνοδεύεται από μουσική, χορό και διασκέδαση. Βλ. *LSJ*⁹ λ. *κῶμος* και Heath & Lefkowitz 1991, 175-6. Τα πανηγύρια αυτά γίνονταν σε μέρες γιορτής και κατέληγαν σε πομπώδη παρέλαση των θιασωτών που έφεραν στεφάνια και λαμπάδες. Με το πέρασμα του χρόνου, τέτοιοι *κῶμοι* άρχισαν να γίνονται και προς τιμήν ορισμένων θεοτήτων. Πέρα από τον πανηγυρικό *κῶμο* υπάρχει και ο λατρευτικός. Ο 14^{ος} *Ολυμπιόνικος* του Πινδάρου αποτελεί παράταση επίπικου *κῶμου* που τρέπεται σε λατρευτικό, υμνώντας τις Χάριτες που χαρίζουν το ταλέντο, την ομορφιά και τη δόξα. Ανάλογες αναφορές απαντούν και στο έργο του Ευριπίδη: *ἡ πρὸ ναοῦ / Παλλάδος ἄν λάβοις / χρόνω*

αντικαθιστούν οι ήχοι των ζώων που οδηγούνται από μια ομάδα βοσκών (προσνέμοντας), η παρουσία των οποίων ήταν μάλλον απαραίτητη⁵⁴². Η εικόνα (οπτική και ακουστική), που συνοδεύει τα λόγια του Σιληνού, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν αρκετά εντυπωσιακή. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ρήματος *είσορᾶν*, σε χρόνο ενεστώτα και του χρονικού επιρρήματος *νῦν*⁵⁴³. Το εδώ και τώρα (*hic et nunc*), δηλαδή η *ὄρχηση* που άμεσα παριστάνεται στην ορχήστρα (*deixis ad oculos*)⁵⁴⁴ συνδέεται μέσα από το *χῶτε*, με την εκστατική *ὄρχηση*, δηλαδή του λατρευτικού *κόμου* των Σατύρων που παραστάθηκε, όταν ο Διόνυσος ενώθηκε με την Αλθαία. Ο Seaford⁵⁴⁵ θεωρεί ότι μια τέτοια πανηγυρική είσοδος φαίνεται εκτός τόπου και χρόνου, όμως ο Σιληνός την περιγράφει, επειδή προφανώς εντάσσεται στα πλαίσια της παράδοσης του είδους του σατυρικού δράματος.

Ένα ακόμη παράδειγμα ετεροαναφορικών σχολίων ενός δραματικού προσώπου στη *χορεία* της ομάδας του Χορού, απαντά σε μια μονωδία της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, σε μια σκηνή έντονης συγκίνησης, όταν αποφασισμένη πλέον να θυσιαστεί, λίγο πριν οδηγηθεί στον τόπο της θυσίας, προτρέπει τις γυναίκες του Χορού να ψάλλουν έναν *παιάνα* στην Άρτεμη και να τιμήσουν τη θεά με αρμόζουσες τελετές (1467-74) και κυκλικούς χορούς. Υπάρχει δηλαδή αναφορά σε μια χορική πράξη, την οποία πιθανότατα άμεσα αρχίζουν να εκτελούν οι γυναίκες της Χαλκίδας, αμέσως μετά την

ξυνελθοῦσα χοροῖς / ἢ κῶμοις Ἰακίν / θου νόχιον ἐς εὐροσύναν (Ελ. 1467-70). Ακόμη απαντά στις *Βάκχες*, με την έννοια του ομίλου που διέρχεται σε πομπή, για να γιορτάσει τον Διόνυσο: ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐν διαστρόφοις / ὄσσοις, δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ (1165-7). Οι λατρευτικοί *κῶμοι* ήταν ιδιαίτερα ταιριαστοί στη λατρεία του Διόνυσου (Seaford 1984, σχόλ. στ. 37-40). Μεταφορικά η λέξη *κῶμος* χρησιμοποιείται και με την έννοια του ομίλου στρατεύματος (*Φοίν.* 791, *Ἰων* 1197).

⁵⁴² Χουρμουζιάδης 2008b, 83-4.

⁵⁴³ Για την αυτοαναφορική λειτουργία του *νῦν* στη λυρική ποίηση βλ. Danielewicz 1990, 11-7.

⁵⁴⁴ Πρόκειται για λέξεις που λέγονται και αναφέρονται σε πράγματα που πράγματι υπάρχουν στη σκηνή, τα οποία τόσο τα δραματικά πρόσωπα όσο και το κοινό βλέπουν ή μπορούν να δουν. Για τους τεχνικούς όρους της *δείξεως* βλ. Felson 2004, 253-66.

⁵⁴⁵ Seaford 1984, σχόλ. στ. 37-40.

προτροπή. Η ίδια ξεκινά την εκτέλεση του άσματος, το οποίο παίρνει και συνεχίζει ο Χορός, μπαίνοντας σιγά σιγά στο τραγούδι:

*ἄγετέ με τὰν Ἰλίου
καὶ Φρυγῶν ἑλέπολιν.
στέφεα περίβολα δίδοτε φέρε-
τε – πλόκαμος ὄδε καταστέφειν –
χερνίβων τε παγᾶς.
ἑλίσσειτ' ἄμφι ναὸν,
ἄμφι βωμὸν Ἄρτεμιν,
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
τὰν μάκαιραν· (1475-84).*

Το ρήμα *ἑλίσσειν* και οι δύο εμπρόθετοι *ἑλίσσειτ' ἄμφι ναὸν - ἄμφι βωμὸν* δίνουν έμφαση στο κυκλικό σχήμα της *ὄρχησης*. Ο Χορός προφανώς ανταποκρίνεται άμεσα στο κάλεσμα της Ιφιγένειας και συνεχίζει την παράσταση του ύμνου που η ίδια ξεκίνησε: ΙΦ: *ὠὠ νεάνιδες, / συνεπαείδεντ' Ἄρτεμιν* (1491-2: εμπρός, εμπρός κοπέλες, τραγουδήστε μαζί μου την Άρτεμη). ΧΟ: *ἀλλὰ τὰν Διὸς κόραν / κλήσωμεν Ἄρτεμιν* (1521-2: αλλά ας εγκωμιάσουμε την Άρτεμη, την κόρη του Δία).

Μια ιδιαίτερη περίπτωση απαντά στο πρώτο επεισόδιο των *Βακχών*. Η έμφαση στο στοιχείο της οργιαστικής *χορείας*, που χαρακτηρίζει τον *πρόλογο* και την *πάροδο*, επεκτείνεται και στο πρώτο επεισόδιο, με την παράσταση του βακχικού χορού από τον Τειρεσία και τον Κάδμο. Και είναι διαρκώς παρούσα, καθώς στη συνέχεια ένα δραματικό πρόσωπο, ο Πενθέας, εκφράζοντας τη δυσφορία του για την επίδραση της

λατρείας του Βάκχου στις γυναίκες της πόλης, μεταφέρει νοερά τους θεατές στα βουνά, όπου επιδίδεται σε εκστατική *όρχηση* ένας Χορός (διαφορετικός από εκείνον που βρίσκεται στην ορχήστρα), ο οποίος αποτελείται από τις Θηβαίες Βάκχες, που εγκατέλειψαν τα σπίτια τους, για να συμμετάσχουν στη *βακχεία*, τιμώντας το θεό. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι έτυχε να λείπει από αυτήν τη χώρα, όμως ακούει νέες συμφορές για την πόλη. Οι γυναίκες, αφού άφησαν τα σπίτια τους, με πλαστές βακχείες, περιφέρονται σε δασώδη βουνά, τιμώντας με χορούς, το νεοφερμένο θεό, τον Διόνυσο. Και βρίσκονται στη μέση των θιάσων γεμάτα πιθάρια με κρασί. Και ξεγλιστρούν η μια μετά την άλλη στις ερημιές, για να υπηρετήσουν τη λαγνεία των ανδρών. Και με την πρόφαση ότι τάχα είναι θεόπνευστες μαινάδες, την Αφροδίτη τιμούν περισσότερο παρά τον Βάκχο.

ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγγανον χθονός,

κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,

γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι

πλασταῖσι βακχείαισι, ἐν δὲ δασκίοις

ὄρεσι θαάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα

Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς,

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἰστάναι

κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν

πτώσσουσιν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,

πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,

τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου (215-25)

Ἔτσι αναπαρίσταται στη φαντασία των θεατῶν ἡ χορεία τους, με εσωτερικὴ ὄψη, και περιλαμβάνει τα στοιχεία των νέων μυστηριακῶν λατρειῶν που εἶχαν προκαλέσει αντιδράσεις στην Αθήνα του ὑστερου 5^{ου} αἰῶνα π. Χ.⁵⁴⁶: ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν / πτώσσουσας εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν, / πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους, / τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου (222-5).

⁵⁴⁶ Dodds 1960, σχόλ. στ. 222-3.

4. Το απείκασμα ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο παρελθόν

i. με τον οποίο ταυτίζεται ο δραματικός Χορός (*choral projection*).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις της περιγραφής του απεικάσματος ενός Χορού (*choral projection*), με τον οποίο ταυτίζεται ο Χορός της ορχήστρας. Παράλληλα, τονίζεται ο τελετουργικός του ρόλος και δημιουργείται ένα πολύ έντονο δραματικό αποτέλεσμα, παρασύροντας το θεατή να βιώσει πιο ουσιαστικά την παράσταση της *χορείας* που θεάται. Επιπροσθέτως, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ρόλος του Χορού διευρύνεται και τονίζεται η σπουδαιότητά του, ο λατρευτικός του χαρακτήρας, καθώς και το γεγονός ότι αποτελεί την πεμπουσία του δράματος. Πολλά από τα χωρία που εξετάζονται παρακάτω αποτελούν μέρος ενός λυρικού *άσματος φυγής*⁵⁴⁷ (*escape ode*), κατά το οποίο ο Χορός τραγουδά την απόδραση τη δική του ή ενός άλλου από την κατάσταση του *δραματικού παρόντος*. Τέτοιες ωδές αντιδιαστέλλουν emphatically το *δραματικό τόπο* και τη σκηνή της απόδρασης και έχουν έντονα λυρικά γνωρίσματα σε σύγκριση με τα άλλα ευριπίδεια λυρικά *άσματα*⁵⁴⁸.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα απεικάσματος ενός Χορού στο έργο του Ευριπίδη αποτελεί ένα χωρίο από το δεύτερο στάσιμο του *Ηρακλή*, για το οποίο έχει γίνει εκτενώς λόγος παραπάνω. Η δύναμη και η ακμή του Ηρακλή έρχονται σε έντονη αντίθεση με την αδυναμία του Χορού, ο οποίος όμως ακούραστα σκοπεύει να υπηρετεί τις Χάριτες και τις Μούσες. Αυτή η πρόθεση επαναλαμβάνεται emphatically και στο τέλος του *άσματος* τους, καθώς αναφέρονται σε έναν άλλο Χορό, εκείνο των *Δηλιάδων παρθένων*, με τον

⁵⁴⁷ Ο Walsh (1977, 277) ορίζει το *λυρικό άσμα φυγής* ως το *άσμα* εκείνο, κατά το οποίο ο Χορός τραγουδά για τη δική του ή κάποιου άλλου τη φυγή από την παρούσα δραματική κατάσταση, με έμφαση και λεπτομερείς περιγραφές. Τέτοιου είδους *άσματα* επίσης επιμένουν χαρακτηριστικά σε μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στο *δραματικό τόπο* και τον *τόπο της φυγής*.

⁵⁴⁸ Walsh 1977, 277.

οποίο παραλληλίζουν το δικό τους. Όπως τιμούν με το χορό και το τραγούδι τους οι Δηλιάδες τον Απόλλωνα, μπροστά στις πύλες του ναού, έτσι και οι ίδιοι θα ψάλλουν Παιάνες, τους παραδοσιακούς ύμνους του θεού, για τον ήρωα Ηρακλή: *παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν> ὕμνουσ' ἀμφὶ πύλας / τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον / εἰλίσσουσαι καλλίχοροι· / παιάνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὡς γέρων ἀοιδὸς / πολιᾶν ἐκ γενύων / κελαδήσω· τὸ γὰρ εὖ / τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει·* (687-95). Ο Χορός στον *Ηρακλή* τονίζει τον τελετουργικό του ρόλο, μέσα από την αναφορά του σε έναν άλλο τελετουργικό Χορό, εκείνο των Δηλιάδων παρθένων⁵⁴⁹, με τον οποίο παραλληλίζει το ρόλο του, καθώς θα παριστάνει το υμνητικό του τραγούδι, με αποδέκτη τον ήρωα Ηρακλή, δημιουργώντας παράλληλα λεκτικές εικόνες του τύπου του άσματος καθώς και των ίδιων των χορευτών⁵⁵⁰. Αναφέρεται ρητά δηλαδή το είδος του τραγουδιού, που είναι ο παιάνας⁵⁵¹ (*παιᾶνα ὕμνουσ'*). Επιπλέον τονίζεται ο τόπος της χορικής πράξης των παρθένων, στη Δήλο, μπροστά στις πύλες του ναού (*Δηλιάδες / ἀμφὶ πύλας*), καθώς και το είδος του Χορού που παριστάνουν, ο οποίος εκφράζεται με τους όρους

⁵⁴⁹ Ο Χορός των Δηλιάδων παρθένων ήταν ένας τελετουργικός Χορός στη Δήλο, το νησί του Αιγαίου που ήταν αφιερωμένο στον Απόλλωνα, την Άρτεμη και τη μητέρα τους τη Λητώ, που τους γέννησε εκεί (Sleight – Wolff 2001, 98). Πρόκειται για ιέρειες ή ημιεπαγγελματίες χορεύτριες, που είχαν εκπαιδευτεί, για να υπηρετούν τις θεότητες του νησιού, από την εποχή που οι Αθηναίοι είχαν υπό τον απόλυτο έλεγχο τους τη Δήλο. Για τον Χορό των Δηλιάδων παρθένων, όπως παρουσιάζεται στον *Ομηρικό Ὑμνο στον Απόλλωνα* βλ. Peroni 2009, 39- 74. Η γιορτή προς τιμήν του θεού ξεκινούσε στο ιερό νησί, μόλις έφτανε στο λιμάνι η αθηναϊκή *θεωρία*, η οποία συνοδευόταν από έναν ανδρικό Χορό (Θουκ. 3.104), που παρίστανε στο νησί το *γέρανο*, σε ανάμνηση του χορού που πρωτοχόρευσε ο Θησέας και η συνοδεία του από επτά Αθηναίους νέους και επτά νέες παρθένες, όταν επέστρεψε από τον Κρητικό λαβύρινθο. Η γιορτή περιελάμβανε μουσικούς, γυμνικούς και ιππικούς αγώνες, ενώ τα «άθλα» προς τους νικητές ήταν ασημένιες φιάλες. Επίσης παριστανόταν χορός προς τιμήν του θεού από τις Δηλιάδες παρθένες. Συγχρόνως ήταν και αναπαράσταση των περιπετειών του Θησέως μέσα στο λαβύρινθο. Αυτή η γιορτή σταμάτησε, λόγω των συμφορών του πολέμου, όμως οι Αθηναίοι εξάγνισαν το νησί και επανέφεραν τη γιορτή (Θουκ. 3.104). Ο χορός είχε αυτή την ονομασία επειδή έμοιαζε με τους κύκλους και ελιγμούς που σχηματίζουν οι γερανοί, όταν πετούν. Ο χορός *γέρανος* φαίνεται ότι προέρχεται από την Κρήτη. Στην ανεπτυγμένη του μορφή ήταν πιθανόν συγχώνευση δύο παλαιότερων χορών από την Κρήτη. Ο παλαιότερος από αυτούς ήταν ένας χορός πουλιών που χορευόταν προς τιμήν της μεγάλης θεάς της φύσης και ο άλλος ο χορός του *λαβυρίνθου*, κατά τον οποίο οι χορευτές κινούνταν με ελικοειδείς κινήσεις, μιμούμενοι την πορεία μέσα στους δαιδαλώδεις διαδρόμους ενός λαβυρίνθου. Μερικοί ιστορικοί θεωρούν ότι αυτή η κατηγορία χορών ουσιαστικά μιμείται τις κινήσεις του φιδιού. Βλ. σχετικά Lawler 1943, 62-4 και Lawler 1978, 34-5 και Lawler 1946, 112-30.

⁵⁵⁰ Henrichs 1996, 55.

⁵⁵¹ Ο Bond (1981, σχόλ. στ. 689) παρατηρεί ότι το *παιᾶνα ὕμνουσ'* αποτελεί μια ρηματική έννοια και παραθέτει αντιστοίχως το χωρίο *IA 1480: ἐπευφημήσατε ... παιᾶνα ... Διὸς κόρην*.

(*είλισσουσαι / καλλίχοροι*). Ο όρος *έλισσειν* συχνά απαντά σε συμφραζόμενα χορικής αυτοαναφορικότητας ή περιγραφής του *απεικάσματος ενός Χορού*⁵⁵². Στο συγκεκριμένο χωρίο το ρήμα είναι αιτιακής σημασίας με αντικείμενο *τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον*. Η ανάμνηση του Χορού των Δηλιάδων δίδει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην τελετουργική παράσταση του άσματος των γερόντων χορευτών, λειτουργώντας αναζωογονητικά. Αμέσως ακολουθεί και ένας δεύτερος και μάλιστα περίπλοκος παραλληλισμός ανάμεσα στους Θηβαίους γέροντες και τον κύκνο που παριστάνει το πιο γλυκό άσμα του, λίγο πριν από το θάνατό του. Τα λευκά γένια του Χορού μοιάζουν με τα φτερά του κύκνου. Το τραγούδι του κύκνου πιστευόταν ότι είναι έντονο και διαπεραστικό, κατάλληλο και για *θρήνο* και για επινίκιο τραγούδι⁵⁵³. Ενδεχομένως λοιπόν να αποτελεί έναν υπαινιγμό για τα επινίκια άσματα που θα μετατραπούν σε *θρήνο* λίγο αργότερα, στο χορικό των στίχων 874-908 και στον *κομμό* που μοιράζεται ανάμεσα στον Αμφιτρώνα και στον Χορό στους στίχους 1042-87. Ακόμη, ο κύκνος ανακαλεί τον παράδοξο συσχετισμό των γερόντων με τον Χορό των Δηλιάδων παρθένων, καθώς θυσιαζόταν στον Απόλλωνα, στη Δήλο⁵⁵⁴. Ακόμη, ο παραλληλισμός αυτών των δύο τελετουργικών Χορών συνδέει την *όρχηση* των γερόντων χορευτών που λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα (*hic et nunc*) της δραματικής παράστασης στην Αθήνα με εκείνη των Δηλιάδων παρθένων στη Δήλο, στο μακρινό παρελθόν⁵⁵⁵, δίδοντας παράλληλα μια διαχρονική διάσταση στη *χορεία* τους⁵⁵⁶. Ο Χορός των Δηλιάδων παρθένων, ως παραδειγματικός Χορός είναι ιδιαίτερα αγαπητός στον Ευριπίδη και προβάλλεται και στην *Εκάβη* (463-5), σε ένα χωρίο για το οποίο θα γίνει λόγος λίγο παρακάτω.

⁵⁵² Henrichs 1996, 55 και σημ. 24

⁵⁵³ Sleigh – Wolf 2001, 98-9.

⁵⁵⁴ Sleigh – Wolf 2001, 98-9.

⁵⁵⁵ Οι Δηλιάδες, από το απώτατο παρελθόν ως ιέρειες χορεύουν για τον Απόλλωνα, σε κάθε εορταστική εκδήλωση προς τιμήν του θεού.

⁵⁵⁶ Henrichs 1996, 58. Βλ επίσης Nikolaidou-Arabatzi 2011, 5-11.

Στην πάροδο των *Βακχών* οι γυναίκες του Χορού αναπέμπουν ένα λατρευτικό ύμνο προς τιμήν του θεού Διονύσου⁵⁵⁷. Στη δεύτερη αντιστροφή γίνεται λόγος για τους Χορούς των Κουρήτων και των Κορυβάντων, οι οποίοι κατασκεύασαν στην Κρήτη, τον τόπο γέννησης του Δία, το τύμπανο και στον ορμητικό εκστατικό χορό τους το έσμιξαν με τη γλυκόλαλη πνοή των Φρυγικών αυλών και το έβαλαν στο χέρι της Μητέρας Ρέας, για να κρατά το ρυθμό στις κραυγές αγαλλίασης των γυναικών ακολούθων της. Από αυτήν το πήραν οι μαινόμενοι Σάτυροι και το συνταίριαζαν με τους χορούς της γιορτής που γίνεται κάθε δεύτερο χρόνο, με τους οποίους χαίρεται ο Διόνυσος. Αυτά τα τύμπανα χρησιμοποιεί τώρα και ο Χορός:

*ᾧ θαλάμευμα Κουρή-
των ζάθεοί τε Κρήτας
Διογενέτορες ἔναυλοι,
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις
βυρσότονον κύκλωμα τόδε
μοι Κορύβαντες ἤϋρον·
βακχεία δ' ἅμα συντόνω
κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ρέας ἔς
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν·
παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι
ματέρος ἐζανύσαντο θεᾶς,*

⁵⁵⁷ Η πάροδος των *Βακχών* παρουσιάζει ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο στενή ομοιότητα με τους πραγματικούς λατρευτικούς ύμνους. Βλ. Dodds (1960, σχόλ. στ. 64-169).

ἔς δὲ χορεύματα
συνῆψαν τριετηρίδων,
αἷς χαίρει Διόνυσος (120-34).

Στο χωρίο αυτό, το στοιχείο που συνδέει τον Χορό των Κουρήτων⁵⁵⁸ και των Κορυβάντων, οι οποίοι παρίσταναν το χορό τους, κατά το μυθικό παρελθόν (*illud tempus*) με τις Βάκχες, ακόλουθες του Διόνυσου, που εκτελούν το άσμα και την *ὄρχησή* τους στο εδώ και στο τώρα (*hic et nunc*) του *δραματικού* αλλά και του *σκηνικού παρόντος*, είναι το μουσικό όργανο των τυμπάνων, το οποίο πέρασε από τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες στη Ρέα - Κυβέλη, από εκείνη στους Σατύρους ακολούθους του θεού και από εκείνους στους θιασώτες λατρευτές του, στη γιορτή που γινόταν προς τιμήν του στα μέσα του χειμώνα, κάθε δεύτερο χρόνο και προσδιορίζεται εδώ με το όνομα *τριετηρίς*⁵⁵⁹. Φαίνεται μάλιστα από αυτό το χωρίο ότι ο Χορός δε θεωρεί τη

⁵⁵⁸ Η λατρεία των Κουρήτων εντοπίζεται κυρίως στη Φρυγία και στην Κρήτη, που κατά παράδοση ονομαζόταν και Κουρήτις (Στράβων 10, 3, 19, 6). Στην Κρήτη θεωρείται ότι η Ρέα τους όρισε ως φύλακες του Δία που κάλυπταν με τις ένοπλες *ὄρχησεις* και το θόρυβο των όπλων και των κρουστών οργάνων τους, τους κλαυθμούς του, για να μη γίνει αντιληπτός από τον Κρόνο (Λουκιανός, *Περί ὄρχησεως* 8: *Πρῶτον δὲ φασιν Ρέαν ἡσθεῖσαν τῇ τέχνῃ ἐν Φρυγίᾳ μὲν τοὺς Κορυβαντας, ἐν Κρήτῃ δὲ τοὺς Κουρήτας ὀρχεῖσθαι κελεῦσαι, καὶ οὐ τὰ μέτρια ὄνατο τῆς τέχνης αὐτῶν, οἱ γὰρ περιορχοῦμενοι διεσῶσαντο αὐτῇ τὸν Δία, ὥστε καὶ σώστρα εἰκότως ἂν ὁ Ζεὺς ὀφείλειν ὁμολογήῃ αὐτοῖς, ἐκφυγῶν διὰ τὴν ἐκείνων ὄρχησιν τοὺς πατρῶους ὀδόντας. ἐνόπλιος δὲ αὐτῶν ἢ ὄρχησις ἦν, τὰ ξίφη μεταξὺ κροτοῦντων πρὸς τὰς ἀσπίδας καὶ πηδῶντων ἐνθεὸν τι καὶ πολεμικόν). Γενικότερα θεωρούνταν ακόλουθοι του Δία ὅπως οι Σάτυροι του Διονύσου. Ο αριθμός των Κουρήτων ἔφτανε τους δέκα και σε αυτούς αποδίδεται κατά τις τοπικές παραδόσεις η εφεύρεση του πολεμικού χορού της *πυρρίχης*. Γενικά πιστευόταν ότι αυτοί ἔθεσαν τις βάσεις του πολιτισμού και της συμβίωσης των ανθρώπων. Οι Κορύβαντες σχετίζονταν στενά με τη λατρεία της Κυβέλης αναφέρονται συχνά ως γιοι της, τους οποίους απέκτησε με κάποιο ἥρωα της Σαμοθράκης (Διόδωρος Γ' 55). Οι Κορύβαντες λατρεύονταν με οργιαστικούς χορούς των πιστών, που χαρακτηρίζονταν ως «κορυβαντιώντες» (Αριστοφ. *Σφήκες* 8, Πλάτ. *Κριτίας* 54, *Συμπόσιον* 215). Οι πιστοὶ καλοῦσαν τους Κορύβαντες με ἄγριες κραυγές και κινήσεις. Από τη μανία τους αυτοτραυματίζονταν κάποτε, καθώς χτυπούσαν τα κύμβαλα και τα τύμπανα με τη συνοδεία αυλού. Οι Κουρήτες συχνά συγχέονται με τους Κορύβαντες, πράγμα που φαίνεται να ἄρχισε ἤδη στον πέμπτο αἰώνα π.Χ. (Kokolakis, 1959, 29-30).*

⁵⁵⁹ Η γιορτή του δεύτερου χρόνου, σύμφωνα με τον ελληνικό τρόπο ἀρίθμησης είναι τρίτου (*τριετηρίδων*), γιατί συμπεριλαμβάνεται και το ἔτος της εορτής. Στην Αθήνα αυτές οι γιορτές ἦταν ετήσιες (Seaford 1996, σχόλ. στ. 133). Σε αυτήν τη λατρευτική τελετή που εκτελείται από γυναίκες υπάρχει η *ορειβασία* και ο χορός πάνω στα βουνά. Βλ. σχετικά, Dodds 1960, σχόλ. στ. 133 και Dodds 1940, 155-7. Για το χώρο και το χρόνο στις χορικές ωδές των *Βακχῶν* βλ. Nikolaidou-Arabatzi 2011, 23-8.

βακχική χορεία ανατολικής προέλευσης. Τα τύμπανα αυτά τα βλέπουν και τα ακούν οι θεατές και πρέπει να φανταστούμε ότι δημιουργούν μια έντονα υποβλητική ατμόσφαιρα. Μέσω αυτών ο Χορός των γυναικών της *ορχήστρας* ταυτίζεται με τον ιδανικό Χορό των Κουρήτων και Κορυβάντων. Ήδη από την πρώτη στιγμή της εισόδου του στη σκηνή τονίζεται ο λατρευτικός και τελετουργικός χαρακτήρας του (71: *ὕμνήσω*, 75: *τελετάς*, 76: *ἐν ὄρεσι βακχεύων*), ιδιαίτερα σε μια τραγωδία της οποίας το θέμα σχετίζεται με την εξάπλωση της λατρείας του Διονύσου, του θεού που τιμά το αρχαίο δράμα.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το παράδειγμα της *επωδού* της παρόδου της ίδιας τραγωδίας (135-67), καθώς οι Βάκχες σε ένα ξέσπασμα διονυσιακού ενθουσιασμού και ενώ βρίσκονται σε κατάσταση έξαλλου ενθουσιασμού που απορρέει από τη μέθεξη με το πνεύμα του θεού, βλέπουν τον Διόνυσο στη Λυδία να χορεύει τον εκστατικό χορό του και την ίδια τη φύση να είναι βακχευμένη. Η κορυφαία του Χορού, προτρέπει τις Βάκχες να τραγουδήσουν και να χορέψουν προς τιμήν του θεού Διόνυσου, βιώνοντας, μέσα από μια οπτασία, τη συμμετοχή τους στο βακχικό χορό, σαν Μαινάδες, σε έναν άλλο τόπο, στα βουνά της Λυδίας. Η *επωδός*, η οποία αποτελεί ένα μεγαλόπρεπο σε σύνθεση εγκώμιο της βακχικής έκστασης⁵⁶⁰ ξεκινά με την εικόνα του *Βακχέως*, που περιπλανώμενος στο όρος, πέφτει στο έδαφος αναίσθητος και καταλαμβάνεται από το θεό⁵⁶¹. Στη συνέχεια επιδίδεται στο σπαραγμό του ζώου και την καταβρόχθιση της

⁵⁶⁰ Lesky 2000, 361.

⁵⁶¹ ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν / ἐκ θιάσων δρομαίων / πέση πεδόσε, νεβρίδος ἔχων / ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων / αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, / ἰέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια, Λύδι', / +ὁ δ' ἔξαρχος+ Βρόμιος· εὐδοῖ (135-41: Καλοδεχούμενος στα βουνά, όταν από τους θιάσους που τρέχουν πέσει στη γη, ντυμένος με το ιερό δέρμα του ελαφιού, ψάχνοντας για αίμα του τράγου που σφάζεται, χαρά της ζωντανής σάρκας που κατασπαράζεται, γυρνώντας στα Φρύγια βουνά, τα Λυδικά, ο ἔξαρχος Βρόμιος, ευοί!). Σχετικά με την έννοια του *πέση πεδόσε* έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις. Ο Seaford (1996, σχόλ. στ. 135-9) θεωρεί ότι το πιο πιθανό είναι να αποτελεί νύξη στους λάτρεις του Διονύσου που πέφτουν στο έδαφος, όχι απαραίτητα σε έκσταση, αμέσως πριν τη γεμάτη χαρά επιφάνεια του θεού, πρβλ. στ. 605: *πρὸς πέδω πεπτώκατε*, 609: *ἀσμένη*. Ο Dodds (1960, 144-50) υποθέτει ότι περιγράφει τη στιγμή, κατά την οποία ο *Βακχέως*, ο θεός ενσαρκωμένος προσωρινά στο πρόσωπο του ιερέα, πέφτει αναίσθητος και τότε καταλαμβάνεται από τον θεό, πράγμα που συμβαίνει και σε άλλους οργιαστικούς χορούς. Σχετικά με τις

σάρκας του. Έπειτα, οι Βάκχες μεταφέρονται νοερά στα Λυδικά βουνά, όπου ο ίδιος ο Διόνυσος, ως *εξάρχων* της οργιαστικής όρχησης, τινάζοντας τον αναμμένο *θύρσο*, ερεθίζει και παρακινεί τους οπαδούς της λατρείας του, δίνοντας το σύνθημα και τον παλμό με τη φωνή του (*ιαχαῖς*) και κάνοντάς τους να αναπηδούν (*ἀναπάλλων*), καθώς συμμετέχουν στη βακχική *χορεία*:

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-

πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων

πυρσώδη φλόγα πεύκας

ἐκ νάρθηκος ἀίσσει

δρόμῳ καὶ χοροῖσιν

πλανάτας ἐρεθίζων

ιαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

τρυφερὸν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων.

+*ἄμα δ' ἐπ' ἐνᾶσμασι ἐπιβρέμει τοιάδ'.*+ (144-51).

Στη συνέχεια, οι γυναίκες του Χορού, αναλαμβάνοντας ρόλο ανάλογο με εκείνον του *Βακχέως*⁵⁶², παρακινούν η μία την άλλη να χορέψουν και να τραγουδήσουν προς τιμήν του θεού (*μέλπετε τὸν Διόνυσον*), ενώ συνεπαρμένες από τον ενθουσιασμό της βακχικής λατρείας ήδη ακούν νοερά το λυδικό αυλό και τα τύμπανα:

επιδράσεις που δέχτηκε ο Dodds για την ιδέα της ομαδικής έκστασης και την απώλεια της ατομικής ταυτότητας βλ. εισαγωγή Πετρίδου (Dodds 2004,xvii κ.ε.). Ο Segal, (2001, σχόλ. στ. 143-4) θεωρεί ότι, όπως υποδεικνύουν οι στίχοι 166-7, πρόκειται για τον ίδιο το θεό Διόνυσο.

⁵⁶²Σύμφωνα με το *LSJ*⁹ λ *Βακχεύς*, είναι ο *Βάκχος* (σχετικά νεότερο όνομα του Διόνυσου, ο οποίος αποκαλείτο *Διόνυσος Βάκχειος* και *Βάκχειος*) και απαντά μόνο σε λυρικά χωρία (Σοφ. *Αντ.* 1122).

ὦ ἴτε βάκχαι,

ὦ ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδά

μέλπετε τὸν Διόνυσον

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,

λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος

ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα

φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος. ἡδομέ-

να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι

φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα (152-166).

Με τις προτροπές του Χορού η *παροντική χορική πράξη (hic et nunc)* συνδέεται με τον Χορό του Διονύσου και των οπαδών του σε ένα άλλο χοροστάσι (στα ιερά βουνά της Ανατολής). Στη σύνδεση αυτή βοηθούν αρχικά οι αναφορές στα μουσικά όργανα, στα βροντερά τύπανα (*βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων*), στην ιερή μουσική του αυλού (*λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος / ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη*) και τα εὐάσματα (*εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι*), καθώς και οι αναφορές σε τόπους, με τους οποίους συνδέεται η λατρεία του Διονύσου (*Τμώλου, Φρυγίαισι, εἰς ὄρος εἰς ὄρος*). Η εικόνα αυτή κλείνει με μια εκπληκτική παρομοίωση που σχετίζεται με τη φύση της οργιαστικής *ὄρχησης*, η οποία χαρακτηρίζεται από τη χαρούμενη διάθεση του χορευτή, ο οποίος αναπηδά με ελεύθερα τα μέλη του σώματός του, όπως κάνει το πουλάρι που σκιρτά ευτυχισμένο με ελεύθερες

κινήσεις κοντά στη φοράδα. Όπως παρατηρεί η Barlow⁵⁶³ ένα μέρος της δραματικής έντασης στο έργο οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης επιτυγχάνει να κάνει το ελεύθερο φυσικό περιβάλλον των Μαινάδων να έρχεται σε επαφή και να αντιτίθεται στο πιο περιορισμένο περιβάλλον της ζωής της Ελληνικής πόλης. Έτσι λοιπόν, ακούγεται η κραυγή, η τυπική αναφώνηση προς τους Χορούς των Βακχών που τον ακολουθούν: *Ἦ ἴτε βάκχαι, ᾗ ἴτε βάκχαι.* (στ. 152-3) και η προτροπή: *μέλπετε τὸν Διόνυσον / βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων* (155-6), ενδεικτικό αυτού που ο χορός κάνει αυτή τη στιγμή, δηλαδή χορεύει οργιαστικό χορό, χτυπώντας παράλληλα δυνατά τα τύμπανα⁵⁶⁴, επομένως η σχέση κειμένου και παράστασης είναι 1 : 1.

ii. Το απείκασμα ενός Χορού που τοποθετείται χρονικά στο παρελθόν, με τον οποίο συνδέεται αντιθετικά ο δραματικός Χορός.

Στην *Εκάβη*, ο Χορός σε ένα αφηγηματικό χορικό, με ασυνήθιστη και εκφραστική γλώσσα⁵⁶⁵, περιγράφει, στην πρώτη στροφή, την καταστροφή της Τροίας και εκφράζει την απογοήτευσή του, καθώς δε θα μπορέσει ποτέ πια να επιστρέψει σε αυτήν (906-13). Στην αντιστροφή γίνεται λόγος για έναν άλλο τελετουργικό Χορό που έκανε θυσία, με τραγούδι και χορό (*μολπᾶν / χοροποιόν*) για τη σωτηρία της πόλης, στον οποίο συμμετείχε ο σύζυγος, πρόσωπο που εκπροσωπεί το σύνολο των συζύγων των γυναικών:

μεσονύκτιος ᾠλόμαν,

⁵⁶³ Barlow 1974, 34.

⁵⁶⁴ Δεδούση 1975, 15.

⁵⁶⁵ Mossman 1995, 89-90.

ἦμος ἐκ δειπνῶν ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις
σκίδνεται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν
θυσίαν καταπαύσας
πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-
το, ζυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ
ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον
Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβῶτα (914-22).

Οι γυναίκες δίνουν με πολύ γλαφυρό τρόπο την προσωπική τους εμπειρία από την άλωση της Τροίας⁵⁶⁶, μέσα από την περιγραφή ενός χορού που εκφράζει την ευτυχισμένη στιγμή που ακολουθεί την εορτή για την υποτιθεμένη σωτηρία της πόλης. Ο σύζυγος, μετά τη θυσία, το χορό και το τραγούδι ξαπλώνει αμέριμος και γαλήνιος στο κρεβάτι του. Η εικόνα έρχεται σε εντονότατη αντίθεση με τη δεύτερη στροφή και αντιστροφή (923-42) που ακολουθεί, όπου περιγράφεται η βίαιη ανατροπή, ο αφανισμός της πόλης και η υποδούλωση των γυναικῶν⁵⁶⁷. Η *μολπή* μετατρέπεται σε κραυγή των κατακτητῶν (*κέλαδος*), η *χοροποιός θυσία* σε *ικεσία* που δεν εισακούεται (935: *σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἀτλάμων*) και ο *ἠδὺς ὕπνος* σε αβάσταχτο πόνο (942: *τάλαιν' ἀπειῖπον ἄλγει*). Κατ' επέκταση η παρελθοντική *χορεία* των Τρώων, που εντοπίζεται χρονικά στη στιγμή της ανατροπής και το πέρασμα από την ευτυχία στην υπέρτατη δυστυχία συνδέεται με την παροντική χορική παράσταση των αιχμαλώτων

⁵⁶⁶ Συνοδινού 2005, σχόλ. στ. 914-22.

⁵⁶⁷ Η Barlow (1974, 31) παρατηρεί ότι ο Ευριπίδης, με το να μεταφέρει τον πόλεμο στην κρεβατοκάμαρα, προβάλλει το θέμα της κατεστραμμένης πόλης, όπως το βλέπουν οι γυναίκες.

γυναικών. Το *ἐγὼ δὲ*⁵⁶⁸ που τοποθετείται εμφατικά στην έναρξη της δεύτερης στροφής (923-6: *ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις / μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν / χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς ἀγᾶς, / ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν*) σηματοδοτεί την αντίθεση με τον Χορό των συζύγων που θυσιάζει στους θεούς, ο οποίος παρουσιάστηκε στο προηγούμενο στροφικό ζεύγος (905-22) και προβάλλει την οπτική του Χορού που είναι εκείνη των αμάχων του πολέμου⁵⁶⁹. Μαζί και οι δυο αυτοί Χοροί προετοιμάζουν ειρωνικά το πέρασμα από τη μάταιη θυσία που έκαναν οι των Τρώες προς τους θεούς στο θάνατο του Πολυμήστορα. Ο σκηνικός χώρος στην *Εκάβη* είναι ένας μεταβατικός χώρος ανάμεσα στον κόσμο του παρελθόντος και τον κόσμο του μέλλοντος⁵⁷⁰. Η αντίθεση αφενός ανάμεσα στο ευτυχισμένο παρελθόν (*μολπᾶν ... καὶ χοροποιὸν θυσίαν των συζύγων: 916-7*) - με το δυστυχές παρόν και δυσοίωνο μέλλον των αιχμαλώτων γυναικών (923-42) και αφετέρου η αντιπαράθεση της ευσέβειας των Τρώων προς τους θεούς - με τη θεϊκή αναληγσία απέναντί τους, η οποία εκφράζεται μέσω της *χορείας*, αποτελεί μοτίβο που απαντά και στις *Τρωάδες*.

Στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων*, λοιπόν σε μια τραγωδία που κινείται στον ίδιο θεματικό άξονα με την *Εκάβη*, προβάλλεται και πάλι η τελευταία ξένοιαστη πανηγυρική χορική πράξη, εκτελεσμένη αυτή τη φορά από έναν Χορό γυναικών, όταν δέχτηκαν στην πόλη τους το μοιραίο άλογο:

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾶ

νύχιον ἐπὶ κνέφας παρήν

Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει

⁵⁶⁸ Με το ίδιο ακριβώς τρόπο χρησιμοποιείται το *ἐγὼ δὲ* στις *Τρωάδες* 551. Βλ. Matthiessen 2008, σχόλ. στ. 923.

⁵⁶⁹ Συνοδινού 2005, σχόλ. στ. 924.

⁵⁷⁰ Zeitlin 1991, 54. Για το χώρο και το χρόνο στις χορικές ωδές της *Εκάβης* βλ. Nikolaidou-Arabatzi 2011, 4-5.

Φρύγια τε μέλεα, παρθένοι δ'

ἄειρον ἅμα κρότον ποδῶν

βοᾶν τ' ἔμελπον εὐφρον', ἐν

δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας

πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν

+ ἔδωκεν ὕπνω + (542-50).

Τα μοτίβα που προβάλλονται είναι ακριβῶς τα ίδια. Ο ευτυχισμένος χορός είναι η τελευταία εκδήλωση ευτυχίας, πριν από την καταστροφή. Η διάθεσή του προσδιορίζεται σαφῶς (*χαρᾶ / ἄειρον ἅμα κρότον ποδῶν / βοᾶν ἔμελπον εὐφρον'*) και είναι ιδιαίτερα χαρούμενη και πανηγυρική. Η *χορεία* εκτελείται από νεαρά κορίτσια, τα οποία επιδίδονται σε όμορφες χορευτικές φιγούρες, καθώς χορεύουν με ανάλαφρο βήμα. Τα *φρύγια μέλεα* και *Λίβυς λωτὸς* προδίδουν την ανατολική προέλευση του τραγουδιού των γυναικῶν της Τροίας. Όλες αυτές οι λυρικές αναφορές, καθώς και η μουσική που πλημμυρίζει την ορχήστρα και η *χορεία* που παράλληλα παριστάνεται δημιουργούν μια υποβλητική ατμόσφαιρα. Η *χορεία* τους συνδέεται με αυτήν των Τρωάδων παρθένων, με τη διαφορά ότι είναι αντίθετη ως προς το είδος και τη διάθεση. Μάλιστα, αμέσως μετά, ο Χορός αναφέρεται στην περιγραφή της τότε χορικής του πράξης, η οποία χρονικά συμπίπτει με εκείνη των νεαρῶν κοριτσιῶν και εκτελείται για την Ἄρτεμη και μάλιστα με τη χρήση ὁμοίων ὀρων: *...ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν / τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον / Διὸς κόραν ἔμελπόμαν / χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ / πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ / γάμων ἔδρας. (551-4)*. Η συμφορά της πόλης δηλώνεται ἔμμεσα μέσα από τις

φονικές κραυγές (*φοινία βοά*)⁵⁷¹ που αντικατέστησαν τη *μολπή*. Η αξιοποίηση του στοιχείου του ανέμελου χορού και του τραγουδιού των *παρθένων* λειτουργεί ειρωνικά ως προς το είδος της *χορείας* που επιλέχτηκε για να υποδεχτεί το δούρειο ίππο. Σε αυτήν αντιπαρατίθεται η *φοινία βοά*, δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση που εντείνει τη δραματικότητα της αφήγησης και τονίζει περισσότερο το μέγεθος της καταστροφής. Έτσι, στη *χορική πράξη* που αναφέρεται χρονικά στο παρελθόν και συγκεκριμένα στη στιγμή της ανατροπής της τύχης, που έχει χαρούμενη διάθεση και εμπεριέχει το στοιχείο της ευσέβειας, αντιπαραβάλλονται ειρωνικά οι συμφορές του παρόντος και ο χορός που παριστάνεται στο *εδώ* και στο *τώρα* (*hic et nunc*), στην *ορχήστρα*, του οποίου ο πένθιμος χαρακτήρας έχει ήδη εκφραστεί: *ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον / νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω* (511-5)⁵⁷². Η ίδια ευαίσθητη και υποβλητική χρήση της γλώσσας δίνουν την αίσθηση της ζωής της πόλης, παρελθούσας και παρούσας, κάνοντας τις ίδιες τις εικόνες να λειτουργούν ως σχολιασμός. Οι χορικές ωδές της τραγωδίας διαρκώς δημιουργούν την αίσθηση του μεγάλου μεγέθους της απώλειας της Τροίας, δημιουργώντας εναργείς εικόνες της ζωής στην πόλη⁵⁷³.

iii. Το απείκασμα ενός Χορού που τοποθετείται χρονικά στο παρελθόν και λειτουργεί ως μέσο φυγής

Στο δεύτερο στάσιμο της *Ελένης*, οι Ελληνίδες αιχμάλωτες περιγράφουν δυο διαφορετικούς Χορούς (τον Χορό των παρθένων στον οποίο συμμετείχε η Περσεφόνη

⁵⁷¹ Το επίθετο *φοίνιος*, *-α*, *-ον* χρησιμοποιείται στα ποιητικά κείμενα αντί του *φόνιος*, όταν η πρώτη συλλαβή πρέπει να είναι μακρά. Βλ. σχετικά: *LSJ*⁹ λ. *φοίνιος*.

⁵⁷² Ο Lee θεωρεί ότι το χορικό διαθέτει και μια ειρωνική διάσταση, δηλαδή την απότομη αλλαγή της τύχης, όχι μόνο για τους Τρώες αλλά και για τους Έλληνες. Lee 1976, σχόλ. στ. 511-67.

⁵⁷³ Barlow 1974, 28.

και τον Χορό των Χαρίτων, των Μουσών και της Αφροδίτης), σε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον χορικό, το οποίο αφηγείται την περιπλάνηση σε κοιλάδες, ποτάμια και θάλασσες, για την αναζήτηση της χαμένης κόρης της Κυβέλης – Δήμητρας. Στην πρώτη στροφή περιγράφεται η αρπαγή της κόρης και η χορική πράξη των παρθένων, στην οποία συμμετείχε, τη στιγμή που την έκλεψαν, σε μυθικό χρόνο, σε ένα άλλο χοροστάσι, στο οποίο πετά η φαντασία τους, ενώ ηχητικά η εικόνα συμπληρώνεται από τη βοή των κυμάτων (*βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον*) και τα κρόταλα που χρησιμοποιούνταν μαζί με τύμπανα, αυλούς και άλλα όργανα, στις φρυγικές τελετές προς τιμήν της μητέρας των θεών⁵⁷⁴. Παράλληλα, ο ήχος τονίζεται ιδιαίτερα, με τη χρήση μιας σειράς λέξεων που αποδίδουν τον έντονο και οξύ ήχο (*κρόταλα, βρόμια, διαπρύσιον, κέλαδον, ἀνεβόα*). Δηλαδή τα βροντερά κύμβαλα ανέδιδαν ένα διαπεραστικό ήχο, όταν έξευξε η θεά τα δύο ζώα στο αμάξι, αναζητώντας την κόρη της που την είχαν αρπάξει από τον κυκλικό χορό των παρθένων.

κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον

ίέντα κέλαδον ἀνεβόα,

θηρῶν ὅτε ζυγίους

ζεύξασα θεὰ σατίνας

τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων

χορῶν ἔξω παρθενίων (1309-13)

⁵⁷⁴ Ο Ευριπίδης αποδίδει στη Δήμητρα φρυγικά λατρευτικά γνωρίσματα, ταυτίζοντας την ελευσίνια θεά με τη φρυγική Κυβέλη (*Ομηρικός Ὑμνος στη Μητέρα των Θεών* 14.3-4, Βλ. και Allan 2008 σχόλ. στ. 1306-9) και Χατζηανέστης 1989.

Η αντιστροφή αναφέρεται στις συνέπειες της αρπαγής. Μετά την περιπλάνησή της η θεά αναπαύθηκε σε χιονισμένη κορυφή, πράγμα που προκάλεσε μαρασμό στη γη και παραμέληση της λατρείας των θεών. Ο Χορός ανακαλεί την αρπαγή, με τη χρήση της εικόνας ενός κυκλικού χορού και πιθανόν να είναι και η δική του διάταξη, στο σκηνικό παρόν (*hic et nunc*), σ' αυτό το σημείο, ανάλογη (δεν υπάρχει ρητή αναφορά), αντανακλώντας τη μυθική (*illud tempus*) περιγραφόμενη χορεία⁵⁷⁵.

Στη δεύτερη στροφή προβάλλεται και ένας άλλος Χορός, καθώς περιγράφεται η αποστολή των Χαρίτων, των Μουσών και της Κυπρίδας από τον Δία, οι οποίες με τη μουσική, το χορό και τον αλαλαγμό τους την έκαναν να γελάσει και να πάρει στα χέρια της τον αυλό. Ο Δίας δηλαδή, θέλοντας να εξευμενίσει τη μισητή οργή της Μητέρας θεάς, παροτρύνει τις Χάριτες και τις Μούσες να χορέψουν για την οργισμένη θεά. Στη συνέχεια αναφέρεται ότι η Κύπρις η πιο όμορφη από τους μακάριους, πήρε το χάλκινο τύμπανο με το τεντωμένο δέρμα και τον υπόκωφο ήχο και η θεά χαμογέλασε και δέχτηκε στα χέρια της τον αυλό με το βαρύ ήχο, ικανοποιημένη από τον αλαλαγμό.

Ζεὺς μείλισσων στυγίους

Ματρὸς ὀργᾶς ἐνέπει·

Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,

ἴτε, τᾶ̃ περὶ παρθένω

Δηὼ θυμωσαμέναν

+λύπαν ἐξαλλάζατ' + ἀλαλᾶ,

Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν.

χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν

⁵⁷⁵ Για το χώρο και το χρόνο στις χορικές ωδές της *Ελένης* βλ. Nikolaidou-Arabatzi 2011, 16-23.

τύμπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ
καλλίστα τότε πρῶτα μακά-
ρων Κύπρις· γέλασέν δὲ θεὰ
δέξατο τ' ἐς χέρας
βαρύβρομον αὐλὸν
τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ (1339-52).

Στο χωρίο αυτό, μέσα από την αναφορά στη *χορεία* των Μουσών και των Χαρίτων δίδεται έμφαση στην ακατανίκητη δύναμη της μουσικής και της *όρχησης*, καθώς και στην ανακούφιση που προσφέρουν, αφού μόνο αυτά μπόρεσαν να κατευνάσουν τον πόνο και τη λύπη της θεάς, κάνοντάς την να χαμογελάσει ξανά⁵⁷⁶. Ιδιαίτερα τονισμένη είναι η μουσική, με την αναφορά στα μουσικά όργανα, το τύμπανο και τον αυλό, καθώς και στον ιδιαίτερο ήχο που αναδίδουν (*αὐδὰν χθονίαν / βαρύβρομον αὐλὸν*), ο οποίος συμπληρώνεται από τον αλαλαγμό των θεοτήτων⁵⁷⁷. Το στάσιμο του Χορού, δε φαίνεται να έχει εμφανώς άμεση σχέση με τα δρώμενα του έργου⁵⁷⁸, όμως όπως πολύ σωστά υποστηρίζει ο Allan⁵⁷⁹ θα ήταν χρήσιμο να προσεγγίσουμε τα λυρικά μέρη του Ευριπίδη σε σχέση με τη μουσική, τον *τρόπο* και τις

⁵⁷⁶ Αντιθέτως, στη *Μήδεια* (195-7) η Τροφός αναφέρει: *στυγίους δὲ βροτῶν οὐδείς λύπας / ἠύρετο μούση και πολυχόρδοις / ὠδαῖς πάειν* (και τις μισητές λύπες κανείς από τους ανθρώπους δε βρήκε πώς να τις σταματήσει με τη μουσική και τις πολυχорδες ωδές).

⁵⁷⁷ Ο αλαλαγμός μπορεί να είναι κραυγή πόνου, νίκης, κραυγή πολεμική ή θρησκευτική (Kannicht 1969, σχόλ. στ. 1341-5).

⁵⁷⁸ Πολύ μεγάλη συζήτηση έχει προκαλέσει η θέση του χορικού αυτού στο δράμα. Συνήθως τα χορικά άσματα σχετίζονται με ένα θέμα που έχει προηγηθεί. Στη συγκεκριμένη τραγωδία, στο πρώτο στάσιμο, ο Χορός αναφέρεται στις συμφορές της Ελένης που προέκυψαν από την επίσκεψη του Πάρι στη Λακεδαίμονα, στις συνέπειες του Τρωικού πολέμου και για τις δύο πλευρές και την προσπάθεια επανόδου του Μενελάου με το είδωλο στην πατρίδα. Στο τρίτο στάσιμο ο Χορός μεταφέρεται νοερά στο μέλλον και αναπλάθει την ευτυχή άφιξη του ζεύγους στη Σπάρτη. Το δεύτερο στάσιμο όμως οι περισσότεροι μελετητές (Ο Χατζηανέστης 1989, 376-80, αναφέρει αναλυτικά όλες αυτές τις απόψεις) το θεωρούν εμβόλιμο και *διθυραμβικό*, όπως αποκαλεί ο Kranz (1933, 252-60) τα στάσιμα που δε σχετίζονται άμεσα με τη δράση.

⁵⁷⁹ Allan 2008, σχόλ. στ. 1301-68.

ποιητικές εκφράσεις της αποκαλούμενης ως *Νέας Μουσικής*, της οποίας οι βασικοί εκπρόσωποι, ανάμεσα στα άλλα είδη πειραματίζονταν και με το *διθύραμβο*, καθώς θα βρίσκαμε ίσως ορισμένες συνδέσεις. Ο Ευριπίδης σε ένα βαθμό είχε επηρεαστεί από αυτήν την τάση, η οποία εκφράστηκε, όπως έχει αναφερθεί, με ζωηρές εικόνες, λυρικότατη γλώσσα, δημιουργία νέων σύνθετων λέξεων, συχνές αναδιπλώσεις και νεωτεριστικές μουσικές επιρροές. Οι χορικές ωδές του Ευριπίδη αντανακλούν στα πιο λυρικά και παραστατικά χωρία τους την επιρροή του νέου διθύραμβου. Υπό αυτή την έννοια το δεύτερο στάσιμο μπορεί να θεωρηθεί *διθύραμβικό*, παρά το ότι ο όρος θα ήταν καλύτερο να αποφεύγεται (εκτός φυσικά από τον ύμνο προς τον Διόνυσο στην πάροδο των *Βακχών*), καθώς αυτοί οι νεωτερισμοί εφαρμόστηκαν και σε άλλα είδη, όπως η *κιθαρωδική μονωδία* ή ο *νόμος*.

Μέσω της χορικής πράξης των Χαρίτων και των Μουσών, που τελικά ήταν η μόνη που μπόρεσε να απαλύνει τον πόνο της θεάς και να την ανακουφίσει, τονίζεται η θεραπευτική δύναμη της μουσικής και της *όρχησης*, ενώ παράλληλα ο Χορός της ορχήστρας, αν και δεν υπάρχει ρητή αναφορά, εμμέσως μέσω της δικής του παράστασης στο δραματικό και σκηνικό παρόν (*hic et nunc*) προβάλλει τη διαχρονική αυτή διάσταση της *χορείας*, και τη συνδέει με το θεικό χορό του παρελθόντος (*illud tempus*). Ο χορός της ορχήστρας λοιπόν αντανακλά το θεικό πρότυπο.

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* απαντά μια πολύ ενδιαφέρουσα περιγραφή *χορείας*, εκείνη του Χορού των Νηρηίδων. Οι νεαρές κοπέλες της Χαλκίδας που αποτελούν τον Χορό, στο τρίτο στάσιμο, περιγράφουν τελετουργικά δρώμενα. Αναφέρονται στον ένδοξο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, στην κραυγή που έστησε ο Υμέναιος με το λυβικό αυλό και την λύρα που αγαπά το χορό με τον ήχο της καλαμίνιας φλογέρας, όταν οι Μούσες με τις ωραίες πλεξούδες ήλθαν στον γάμο του Πηλέα, στο Πήλιο, στο γλέντι των θεών, χτυπώντας στη γη τα πόδια τους, με τα χρυσά σανδάλια, δοξάζοντας

με μελωδικές φωνές τη Θέτιδα και τον Αιακίδη, στα βουνά των Κενταύρων, στο δάσος του Πηλίου. Και ο Δαρδανίδης, το καμάρι της κλίνης του Δία, ο Φρύγιος Γανυμήδης γέμιζε με θεϊκό ποτό, σε χρυσούς κοίλους κρατήρες. Και στην αστραφτερή άμμο, οι πενήντα κόρες του Νηρέα χόρευαν κυκλικούς χορούς για τους γάμους.

τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος

μετά τε φιλοχόρου κιθάρας

συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-

σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,

ὄτ' ἀνὰ Πήλιον αἰὶ καλλιπλόκαμοι

Περίδες + ἐν δαιτὶ θεῶν+

χρυσεοσάνδαλον ἶχνος

ἐν γὰ κρούουσαι

Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον,

μελωδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τον τ' Αἰακίδα

Κενταύρων ἐν ὄρεσι κλέουσαι

Πηλιάδα καθ' ὕλαν.

ὁ δὲ Δαρδανίδας, Διὸς

λέκτρων τρύφημα φίλον,

χρυσέοισιν ἄφυσσε λοι-

βὰν ἐν κρατήρων γυάλοις

ὁ Φρύγιος Γανυμήδης.

παρὰ δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον

είλισσόμεναι κύκλια
πεντήκοντα κόραι Νηρέως
γάμους έχόρευσαν (1037-57)

Στην αρχή ορίζεται το είδος του άσματος, ο *Υμέναιος*, τα μουσικά όργανα (λυβικός αυλός, λύρα, καλαμένα φλογέρα) και οι ήχοι που τον συνοδεύουν (η βοή του πλήθους / *ιαχάν*, και ο κρότος των ποδιών που ορχούνται). Παράλληλα δίδεται έμφαση (μέσα από την παρήχηση των π και λ στους στίχους 1040-1) και στον τόπο που διενεργείται το τελετουργικό, δηλαδή στο ειδυλλιακό τοπίο που συνθέτουν τα δασώδη όρη των Κενταύρων, στο Πήλιο⁵⁸⁰. Η μεγαλοπρέπεια των γάμων συμπληρώνεται και με την παρουσία των θεών και τον πιο ξεχωριστό οينوχόο, τον Γανυμήδη που σέρβιρε σε χρυσούς κρατήρες το θεϊκό ποτό, το δώρο του Διόνυσου, το κρασί. Στο σημείο αυτό προστίθεται και η παρουσία ενός δεύτερου Χορού θεϊκού, των Νηρηίδων, οι οποίες, στο δικό τους φυσικό χώρο, την αμμουδιά, χόρευαν κυκλικό χορό. Η ένωση της θεάς με το θνητό Πηλέα στο παρελθόν (*illud tempus*) εκφράζεται παραστατικά μέσα από τον Χορό των Μουσών, Χορός ο οποίος ως προς την ηλικία και το φύλο ταιριάζει με τη σύνθεση του Χορού των κοριτσιών της Χαλκίδας που εκτελούν αυτήν τη στιγμή στο εδώ και το τώρα (*hic et nunc*) τη δική τους *χορεία*, η οποία μιμείται τη θεϊκή. Μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Davidson⁵⁸¹, η *χορική πράξη*, στο *σκηνικό παρόν*, είναι πολύ πιθανό να συμπληρώνεται από την παράλληλη αναπαράστασή του περιγραφόμενου *Υμεναίου* την ίδια στιγμή. Ο χορός του δηλαδή, αντί να είναι οτιδήποτε άλλο, μπορεί να είναι κυκλικός και να αποτελεί αντανάκλαση της περιγραφόμενης *όρχησης*.

⁵⁸⁰ Αναφορά στον τόπο των γάμων του Νηρέα με τη Θέτιδα γίνεται και στην *Ανδρομάχη*, η οποία στη Φθία, μπροστά από το παλάτι του Νεοπτόλεμου, έχει καταφύγει στο βωμό της θεάς Θέτιδας, χώρος τον οποίο σέβονται πολύ οι απόγονοι του Πηλέα, καθώς στάθηκε μάρτυρας στους γάμους του με τη Νηρηίδα: *Πηλεύς τε γάρ νιν ἔκγονοι τε Πηλέως / σέβουσιν, ἐρμήνευμα Νηρηῆδος γάμων* (45-6).

⁵⁸¹ Davidson 1986, 42.

Παράλληλα η εικόνα ανακαλεί τη σκηνή του δεύτερου επεισοδίου που έχει προηγηθεί, κατά την οποία ο Αγαμέμνων, μιλώντας στην Κλυταιμνήστρα για το γάμο - θυσία της Ιφιγένειας, εκθέτει το γενεαλογικό δέντρο του Αχιλλέα, περιγράφοντας διεξοδικά το γάμο του Πηλέα με τη Θέτιδα. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα από την προβολή και την εκτενή περιγραφή αυτού του ιδανικού γάμου, τονίζεται αντιθετικά ο στρεβλωμένος γάμος της Ιφιγένειας, ενώ η παράσταση του *Υμεναίου* που περιέγραψε ο Χορός αντιτίθεται στον *θρήνο* της Κλυταιμνήστρας και στη *θρηνητική μονωδία* της Ιφιγένειας που ακολουθούν, εντείνοντας τη δραματικότητα.

Επιπλέον, στην *Ηλέκτρα*, στο πρώτο στάσιμο, σε μια *ωδή απόδρασης*, ο Χορός των γυναικών του Άργους τραγουδάει και χορεύει στη σκηνή, πετώντας με τη φαντασία του στο παρελθόν, στη λαμπρή εκστρατεία της Τροίας:

κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβατε Τροίαν

τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς

πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων,

ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-

φίς πρῶραις κυανεμβόλοι-

σιν εἰλισσόμενος,

πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος

κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ

σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωίας

ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτάς (432-41).

Το στάσιμο ξεκινά με μια προσφώνηση στα ένδοξα πλοία που μετέφεραν στην Τροία τον Αχιλλέα και τον Αγαμέμνονα. Τα ξακουστά καράβια κίνησαν κάποτε για την Τροία με αμέτρητα κουπιά και οι κόρες του Νηρέα τα συνόδευαν με χορούς. Το δελφίني πηδούσε μεθυσμένο στο σκοπό της φλογέρας, στριφογυρνώντας στις γαλάζιες πλώρες, ξεπροβοδώντας τον Αχιλλέα, με το ανάλαφρο πήδημα, το γιο της Θέτιδας, στις τρωικές ακτές του Σιμόεντα, μαζί με τον Αγαμέμνονα.

Πολλοί μελετητές έχουν χαρακτηρίσει το λυρικό αυτό άσμα ως *διθυραμβικό*, όμως, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Walsh⁵⁸², χρειάζεται ένας ευρύτερος ορισμός της λειτουργίας του χορικού άσματος στο δράμα και μια κριτική προσέγγιση των ωδών του Ευριπίδη που θα αποκαλύψει τη σημασία τους. Ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται λοιπόν αυτό το λυρικό αφηγηματικό άσμα με το περιεχόμενο του δράματος σχετίζεται με το γεγονός ότι η λυρική του αφήγηση και τα πρόσωπα είναι ανάλογα με τα γεγονότα και τα πρόσωπα του δράματος. Η δραματική ψευδαίσθηση, που απορροφά το κοινό, διαταράσσεται από μια ωδή που προσφέρει μια έντονα διαφορετική αίσθηση από την πραγματικότητα. Όταν η δραματική ψευδαίσθηση εξασθενεί, ο θεατής κρατιέται σε μια απόσταση από τη δράση στη σκηνή, ώστε να μπορέσει να εκτιμήσει κριτικά αυτό που βλέπει⁵⁸³.

Ο χρόνος, στον οποίο μεταφέρονται νοερά, οι γυναίκες του Χορού, συμπαρασύροντας και το θεατή είναι ο χρόνος του ταξιδιού των ελληνικών δυνάμεων στην Τροία. Το ταξίδι συσχετίζεται με τη χορική πράξη δύο Χορών που συνοδεύουν τα πλοία: α) τις Νηρηίδες και β) τα δελφίνια. Ο θεϊκός Χορός των Νηρηίδων ορχείται πλάι στα πλοία, με τη συνοδεία της μουσικής του αυλού (*φίλαυλος*), ενώ ακολουθεί τη *χορεία* τους ένας ακόμη Χορός, εκείνος των δελφινιών, πλάι τα πλοία, με κινήσεις που παραπέμπουν σε *όρχηση*, με κυκλικές φιγούρες (*ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφίς πῶραις*

⁵⁸² Walsh 1977, 277-9.

⁵⁸³ Walsh 1977, 277-8.

κυανεμβόλοισιν είλισσόμενος). Η μεγαλοπρεπής εικόνα της εκστρατείας, η οποία τόσο παραστατικά περιγράφεται έρχεται σε έντονη αντίθεση με το *εδώ* και το *τόρα* του *δραματικού παρόντος* και αναδεικνύει τις συμφορές που προέκυψαν από αυτήν, τις οποίες καλούνται να αντιμετωπίσουν οι ήρωες του δράματος. Παράλληλα, χωρίς ρητό παραλληλισμό, δίδεται έμφαση στο παραστατικό στοιχείο του έργου, μέσα από τη χρήση όρων που περιγράφουν τη μουσική και το τραγούδι, επικεντρώνοντας την προσοχή στο χορό που απολαμβάνουν στο *σκηνικό παρόν* οι θεατές.

Επίσης, η περιγραφή της *χορείας* των Νηρηίδων απαντά και στο πρώτο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, όπου οι Ελληνίδες αιχμάλωτες τραγουδούν ένα τραγούδι γεμάτο θαλάσσιες εικόνες. Εκφράζουν την απορία τους για το πώς έφτασαν οι ξένοι στη χώρα των Ταύρων, ενώ παράλληλα διατυπώνουν τη δική τους νοσταλγία για την πατρίδα και την ευχή να ερχόταν η Ελένη σε αυτήν τη χώρα, για να πληρώσει με τη δική της θυσία τη συμφορά που έχει βρει την Ιφιγένεια (439-58)⁵⁸⁴. Η δεύτερη στροφή του χορικού τους εμπλουτίζεται με λυρισμό, μυθικά αλλά και χορικά στοιχεία, καθώς περιγράφεται η χορική πράξη μιας άλλης γυναικείας χορευτικής ομάδας, των Νηρηίδων, η οποία παριστάνεται σε ένα διαφορετικό, γεμάτο ομορφιά τόπο, τη θάλασσα της Αμφιτρίτης. Απορούν πώς πέρασαν ο Ορέστης και ο Πυλάδης τις συμπληγάδες και τις άυπνες Φινεΐδες ακτές, καθώς έτρεχαν, μέσα στον αφρό της θάλασσας, κοντά στην ακτή της Αμφιτρίτης, όπου τραγουδά και χορεύει κυκλικό χορό ο όμιλος των πενήντα Νηρηίδων, έχοντας ανοιχτά πανιά στον άνεμο, καθώς σφυρίζει στην πρύμη το τιμόνι, με την αύρα του νοτιά ή το φύσημα του Ζεφύρου, ενώ πλησίαζαν τη γεμάτη πουλιά χώρα, τη λευκή ακτή, όπου έτρεχε ο Αχιλλέας, κοντά στην φιλόξενη θάλασσα.

πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας,

⁵⁸⁴ Η δεύτερη αντιστροφή αποτελεί τη λυρική ηχώ της επιθυμίας της Ιφιγένειας για την τιμωρία της Ελένης (355-8). Βλ. Kyriakou 2006, σχόλ. στ. 392-455.

πῶς Φινεΐδᾶς + ἄ-
πνους + ἀκτὰς ἐπέρα-
σαν παρ' ἄλιον αἰγιαλὸν ἐπ' Ἀμφιτρί-
τας ῥοθίῳ δραμόντες,
ὅπου πενήκοντα κορᾶν
Νηρηίδων < > χοροὶ
μέλπουσιν ἐγκύκλιοι,
πλησιστίοισι πνοαῖς
συριζόντων κατὰ πρύμναν
εὐναίων πηδαλίων
αὔραισιν νοτιάς
ἢ πνεύμασι Ζεφύρου,
τὰν πολύορνιθον ἐπ' αἰ-
αν, λευκὰν ἀκτὰν, Ἀχιλῆ-
ος δρόμους καλλισταδίους
ἄξεινον κατὰ πόντον; (422-38)

Η αίσθηση του κινδύνου που διέτρεξαν οι δύο άνδρες, στις Φινεΐδες ακτές, στις συμπληγάδες και στις ακτές της Αμφιτρίτης συμπληρώνεται από την περιγραφή της κυκλικής *χορείας* των Νηρηίδων, στην ίδια ακτή. Παράλληλα προβάλλεται μια πολύ όμορφη θαλασσογραφία. Ένα πλοίο ταξιδεύει με ανοιγμένα τα πανιά. Η εικόνα εμπλουτίζεται ακουστικά με τις πνοές του νοτιά ή του Ζέφυρου και το σφύριγμά τους στο τιμόνι του πλοίου, που δίνουν την αίσθηση των μουσικών οργάνων που συνοδεύουν

τη *χορεία* των θεοτήτων. Στο σημείο αυτό υπάρχει ένας έμμεσος παραλληλισμός με τον Χορό των αιχμαλώτων Ελληνίδων, που παριστάνει, όπως οι Νηρηίδες, σε έναν άλλο τόπο, εξίσου επικίνδυνο με τις ακτές της Αμφιτρίτης, τη δική του χορική πράξη. Η έξοχα δοσμένη εικόνα των κινδύνων και του ταξιδιού αποδίδει με μεγαλύτερη ένταση και έμφαση την άφιξη του Ορέστη, προοικονομώντας συγχρόνως και το ταξίδι που θα κάνει πίσω στην πατρίδα, μαζί με την Ιφιγένεια, λίγο πριν από το τέλος του έργου⁵⁸⁵. Επίσης, η *χορεία* των Νηρηίδων, το σφύριγμα των ανέμων και η αγριότητα του τοπίου αισθητοποιούν την έντονη συγκίνηση που προσφέρει αυτό το ταξίδι.

Ανάλογα, στο τρίτο στάσιμο του *Ιωνα*, ο Χορός συμμετέχει στην αγωνία της Κρέουσας για την ευόδωση του σχεδίου της δολοφονίας του νεαρού ήρωα, με μια προσευχή που απευθύνεται στην Ενοδία, την προστάτιδα των οδοιπόρων σε εισόδους και σταυροδρόμια⁵⁸⁶, γιατί η αποτυχία του σχεδίου σημαίνει αυτόματα και το θάνατο της Κρέουσας. Η δεύτερη στροφή αφορά στην ντροπή που θα φέρει ο ξένος, αν συμμετέχει στα εικοσάμερα, την έκτη και επισημότερη ημέρα των Ελευσινίων:

ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,

χορεύει δὲ σελάνα

καὶ πενήκοντα κόραι

+ Νηρέος, αἱ κατὰ πόντον

ἀεναῶν τε ποταμῶν

δίνας χορευόμεναι,

τὰν χρυσοστέφανον κόραν

καὶ ματέρα σεμνάν· (1079- 86).

⁵⁸⁵ Barlow 1974, 28.

⁵⁸⁶ Brill's *New Pauly* λ. Hecate.

Η ιερότητα των τελετών των Ελευσινίων προβάλλεται, όπως ήδη έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, με τη συμμετοχή όλων των στοιχείων της φύσης. Το υγρό στοιχείο εκπροσωπείται από τον Χορό των Νηρηίδων, ο οποίος συνδυάζει την προβολή του θαλάσσιου στοιχείου και της *χορείας*, και τα δύο ιδιαίτερα αγαπητά τον Ευριπίδη. Για να τονιστεί λοιπόν η οσιότητα, η σπουδαιότητα και το μέγεθος των τελετών με αποδέκτες την Περσεφόνη και τη Δήμητρα, επιστρατεύονται όλα τα στοιχεία της φύσης, με τους πιο σημαντικούς λυρικούς τους εκπροσώπους (*αιθήρ, σελάνα, πενήκοντα κόραι Νηρέος*). Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στην παράσταση του χορού των Νηρηίδων, ο οποίος περιγράφεται και πάλι, όπως και στα προηγούμενα χωρία που εξετάστηκαν, να πραγματοποιείται με κυκλικές φιγούρες (*δίνας χορευόμεναι*), ενώ παράλληλα δίδεται έμφαση και στον τόπο της παράστασής του, δηλαδή το ειδυλλιακό τοπίο της θάλασσας και των ποταμών.

Πέρα από τον παραδειγματικό Χορό των Νηρηίδων, στην επωδό του πρώτου στασίμου της τραγωδίας *Ιων*⁵⁸⁷ προβάλλεται από τις θεραπαινίδες της Κρέουσας που αποτελούν τον Χορό ένας άλλος παραδειγματικός Χορός θεοτήτων, εκείνος των θυγατέρων της Αγλαύρου. Αναφέρεται στις γεμάτες κοιλώματα Μακρές Πέτρες, τα Καθίσματα του Πάνα, όπου κινούν με ρυθμό τα πόδια τους οι Αγλαυρίδες, οι τριπλόγεννες κόρες, στους πράσινους τόπους, μπροστά από τους ναούς της Παλλάδας, με τις ποικίλες ιαχές των ύμνων, όταν τις εκτελεί, ο Πάνας, στην ανήλιαγη σπηλιά του.

ὦ Πανὸς θακῆματα καὶ

⁵⁸⁷ Το πρώτο στάσιμο (452-509) έχει άμεση σχέση με τη δράση. Περιέχει στη στροφή του μια προσευχή στην Αθηνά και στην Άρτεμη, για να στείλουν έναν καλό χρησμό στον οίκο του Ερεχθέα. Στην αντιστροφή, υπάρχει ένα εγκώμιο για την ανανέωση που έρχεται σε κάθε γένος με τη γέννηση των παιδιών. Η επωδός τραγουδά τις Μακρές Πέτρες, όπου κατοικούν ο Παν και οι κόρες της Αγλαύρου. Στο σημείο αυτό συνέβη η πικρή περιπέτεια που εξιστόρησε η Κρέουσα.

παραυλίζουσα πέτρα
μυχώδεσι Μακραῖς
ἵνα χοροὺς στειβουσι ποδοῖν
Ἀγλαύρου κόραι τρίγονοι
στάδια χλοερά πρὸ Παλλάδος
ναῶν, συρίγγων
ὑπ' αἰόλας ἰαχᾶς
+ ὕμνων+ ὄτ' ἀναλίους
συρίζεις, ὦ Πάν
τοιῖσι σοῖς ἐν ἄντροις (492-502)

Ἡ φαντασία των γυναικῶν πετά στον τόπο της χορείας των Ἀγλαυρίδων, στις Μακρές Πέτρες, ἡ οποία παρουσιάζεται εἰδυλλιακή, με ὅλες τις λυρικές της λεπτομέρειες. Ὁ χώρος της ὄρχησής τους εἶναι καὶ ἐκεῖνος ἰδανικός. Πρόκειται για τον τόπο που αποτελεί το παλάτι του Πάνα, ἐνῶ ἡ ομορφιά του ορεινοῦ τοπίου εκφράζεται παραστατικά με τὴν εἰκόνα των βράχων στις Μακρές πέτρες, που εἶναι γεμάτοι με χάσματα (*παραυλίζουσα πέτρα / μυχώδεσι Μακραῖς*), τὴ βλάστηση καὶ τους ναοὺς τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς. Πρόκειται για μὴ τοποθεσία καθοριστική για τὴ μοῖρα τῆς Κρέουσας, καθῶς, ὅπως ἤδη ἔχει ἀναφέρει στον πρόλογο ὁ Ἑρμῆς, στη βόρεια πλευρά τῆς Ἀκρόπολης, ὁ Ἀπόλλων ἐσμίξε με τὴν Κρέουσα καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο μέρος ἐκείνη ἀφησε ἐκθετο τὸ νεογέννητο βρέφος, καρπὸ τῆς συνεύρεσης τῆς με τὸν θεὸ (8-21). Ἀκόμη, στο πρῶτο ἐπεισόδιο, στο διάλογο ἀνάμεσα στον Ἴωνα καὶ τὴν Κρέουσα, ἐκεῖνος, ἀναφερόμενος σ' αὐτὴν τὴν τοποθεσία εκφράζει τὴν προτίμηση του Ἀπόλλωνα για τον τόπο αὐτὸ (285).

Ο χρόνος της χορικής πράξης των Αγλαυρίδων δεν καθορίζεται σαφώς. Η χρήση ενός ρήματος σε χρόνο ενεστώτα (*χορούς στείβουσι ποδοῖν*) μπορεί να τονίζει την επαναλαμβανόμενη και συνεχόμενη *χορεία* των Αγλαυρίδων, στο παρελθόν και το παρόν, ενώ παράλληλα δίδει έμφαση στη διάρκειά της και τη συνδέει με την παράσταση του Χορού στο *δραματικό* αλλά και στο *σκηνικό παρόν*. Παραστατικά δίδεται και η εικόνα του ήχου που καθοδηγεί την *όρχησή* τους. Πρόκειται για τις ιαχές των ύμνων του Πάνα, τους οποίους εκτελεί μέσα από την ανήλιαγη σπηλιά του.

Το χωρίο αυτό μπορεί να αποτελεί αναφορά στην αναπαράσταση της ιστορίας τους, στη λατρεία της καλοκαιρινής εορτής που είναι γνωστή ως Αρρηφόρια ή Ερρηφόρια / Ερσηφόρια, που ήταν αφιερωμένη στις κόρες του Κέκροπα, την Έρση, την Αγλαυρο και την Πάνδροσο. Πρόκειται για το πέρασμα δύο επιλεγμένων κοριτσιών στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης, στο ιερό της Εν Κήποις Αφροδίτης, στην υπόγεια είσοδο του. Τα κορίτσια μετέφεραν κλειστά κάνιστρα, άφηναν ορισμένα ιερά αντικείμενα και έπαιρναν άλλα κάνιστρα με διαφορετικά ιερά αντικείμενα, τα οποία μετέφεραν κλειστά στην Ακρόπολη⁵⁸⁸. Η χορική πράξη των Αθηναίων θερααινίδων, μέσα από την απόδραση που προσφέρει, καταφέρνει να συνδέσει τις Αγλαυρίδες και το μωρό που τους εμπιστεύτηκε η Αθηνά να προσέχουν, τον Εριχθόνιο, με την Κρέουσα και το χαμένο της παιδί. Παράλληλα δημιουργείται η ατμόσφαιρα που παρασύρει το θεατή σε έναν ειδυλλιακό κόσμο ονειρεμένων τοπίων και ήχων, ο οποίος έρχεται σε έντονη

⁵⁸⁸ Πανσ. 1.27.3 «*παρθένοι δύο τοῦ ναοῦ τῆς Πολιάδος οἰκοῦσιν οὐ πόρρω, καλοῦσι δὲ Ἀθηναῖοι σφᾶς ἀρρηφόρους· αὐταὶ χρόνον μὲν τινα διαίταν ἔχουσι παρὰ τῆ θεῶ, παραγενομένης δὲ τῆς εορτῆς δρῶσιν ἐν νυκτὶ τοιάδε· ἀναθεῖσάι σφισιν ἐπὶ τὰς κεφαλὰς ἅ ἢ τῆς Ἀθηνᾶς ἰέρεια δίδωσι φέρειν, οὔτε ἢ διδοῦσα ὁποῖόν τι δίδωσιν εἰδυῖα οὔτε ταῖς φεροῦσαις ἐπισταμέναις—ἔστι δὲ περίβολος ἐν τῇ πόλει τῆς καλουμένης ἐν Κήποις Αφροδίτης οὐ πόρρω καὶ δι' αὐτοῦ κάθοδος ὑπόγειος αὐτομάτη—, ταύτη κατίασιν αἱ παρθένοι. κάτω μὲν δὴ τὰ φερόμενα λείπουσιν, λαβοῦσαι δὲ ἄλλο τι κομίζουσιν ἐγκεκαλυμμένον· καὶ τὰς μὲν ἀφιαῖσιν ἤδη τὸ ἐντεῦθεν, ἑτέρας δὲ ἐς τὴν ἀκρόπολιν παρθένους ἄγουσιν ἀντ' αὐτῶν».* Βλ. επίσης Lee 1997, σχόλ. στ. 496.

αντίθεση με τη βία που περιγράφεται στη συνέχεια, δηλαδή τη γέννηση και την έκθεση του Ίωνα στον τόπο αυτό (503-8)⁵⁸⁹.

Όμως και στην τραγωδία *Φοίνισσες*, στο πρώτο στάσιμο, απαντά στο τραγούδι των γυναικών από τη Φοινίκη⁵⁹⁰ που αποτελούν τον Χορό, η αναφορά σε έναν άλλο Χορό παρθένων που στήνουν βακχικό χορό. Όπως παρατηρεί ο Lesky⁵⁹¹ το στάσιμο αυτό ανοίγει έναν κύκλο χορικών που συνδέει το παρελθόν της Θήβας με τα γεγονότα του δράματος. Πρόκειται για ένα χορικό του οποίου η σωρεία εικόνων, η συντακτική δομή και η επιλογή των λέξεων παραπέμπει στο νέο, επηρεασμένο από το *διθύραμβο* ύφος, το οποίο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές εκείνη την εποχή. Στην πρώτη στροφή, οι Φοίνισσες αναφέρονται στην ίδρυση της πόλης από τον Κάδμο, στην περιοχή ανάμεσα στη Δίρκη και στον Ισμηνό (638-48). Έπειτα γίνεται λόγος για τη γέννηση του Διόνυσου και τον Χορό των παρθένων που τιμούν το θεό, επιδιδόμενες σε *βακχική όρχηση*:

Βρόμιον ἔνθα τέκετο+ μάτηρ

Διὸς γάμοισι +

κισσὸς ὄν περιστεφής

ἔλικτὸς εὐθύς ἔτι βρέφος

⁵⁸⁹ Lee 1997 σχόλ. στ. 496.

⁵⁹⁰ Σχετικά με τη σύσταση του Χορού, ο οποίος αποτελείται από γυναίκες της Φοινίκης τίθεται ένα εύλογο ερώτημα. Γιατί προβαίνει ο Ευριπίδης σε αυτήν την επιλογή; Ο Lesky (2000, 293) παρατηρεί ότι η δράση του έργου είναι πληθωρική, επομένως δεν υπήρχε θέση για έναν Χορό που θα αντιδρούσε με την ένταση που θα αντιδρούσε ένας Χορός Θηβαίων γυναικών, όπως συμβαίνει στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου. Πράγματι πρόκειται για έναν Χορό που εξυπηρετεί κάλλιστα τις ανάγκες του δράματος, καθώς έχει δεσμούς με τη Θήβα, ώστε να συμμερίζεται τον πόνο και την αγωνία τους, αφού ο θεμελιωτής της Θήβας, ο Κάδμος, ήρθε από τη Φοινίκη. Παράλληλα όμως είναι και αρκετά ξένες, ώστε να εκφράζουν ελεύθερα, άφοβα και αμερόληπτα τη γνώμη τους για όσα διαδραματίζονται. Επιπλέον η σύνθεση ενός Χορού με γυναίκες που προέρχονται από την Ανατολή δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να προσθέσει στο έργο του ανατολικά στοιχεία, τα οποία ήταν ιδιαίτερα αγαπητά στο αθηναϊκό κοινό της ύστερης κλασικής περιόδου.

⁵⁹¹ Lesky 2000, 298. Η Arthur (1977, 164) παρατηρεί ότι οι χορικές ωδές τονίζουν την αντίθεση ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν και στην ντροπή του παρόντος.

χλοηφόροισι ἔρνεσιν
κατασκίοισιν ὀλβίσας ἐνώτισεν,
Βάκχιον χόρευμα παρθένοισι Θηβαΐαισι
καὶ γυναιξίν εὐίοις (649-56).

Εἶναι αξιοσημείωτη ἡ ἔμφαση που δίδεται στον τόπο και στον ἰδρυτὴ του, στοιχεῖα που δικαιολογοῦν τὴ σύνθεση ἐνὸς Χοροῦ ἀπὸ γυναῖκες τῆς Φοινίκης στὴν ορχήστρα (638-48). Στὴ συνέχεια προβάλλεται ἡ θρησκεία τοῦ θεοῦ Διόνυσου και μάλιστα με τὴ χρήση ἐνὸς ἐπιθέτου (*Βρόμιος*) που περιγράφει τὴν πιο ἄγρια και βίαιη πλευρὰ του, ἀλλὰ και ἡ σχέση του με τὴ βλάστηση, τὴ παραγωγικὴς δυνάμεις τῆς φύσης και τὸ μεγάλο δῶρο τοῦ θεοῦ, τὸ κρασί. Ἀκόμη, οἱ Φοίνισσες τονίζουν ιδιαίτερα και στρέφουν τὴν προσοχὴ τοῦ κοινού στὴν παράσταση τῶν ἀσμάτων τους, με τὴν ἀναφορὰ σε ἕναν ἄλλο Χορὸ, τῶν νεαρῶν παρθένων τῆς Θήβας, οἱ ὁποῖες παρίσταναν μάλιστα τὴ *χορεία* τους στον ἴδιο τόπο, τὸ *δραματικὸ τόπο*, τὴ Θήβα, ὅπου χορεύει αὐτὴ τὴ στιγμὴ και ὁ Χορὸς τῶν Φοινισσῶν. Ἐπιπλέον, ἡ φράση *Βάκχιον χόρευμα* λειτουργεῖ ὡς παράθεση στὴν πρόταση⁵⁹², ἀνακαλώντας τὴ διονυσιακὴ λατρεία, ἡ ὁποῖα συνδέει τὸ *δραματικὸ παρόν* με τὸ *σκηνικὸ παρόν*, καθὼς οἱ δραματικοὶ ἀγῶνες ἀποτελοῦν τὴν κορυφαία ἐκδήλωση τῶν Μεγάλων Διονυσίων. Παράλληλα, με αὐτὸν τὸν τρόπο και ὁ δικὸς τους χορὸς και τὸ τραγούδι συνδέονται στενά με τὸ *Βάκχιον χόρευμα* τῶν παρθένων τῆς Θήβας και ἴσως ἀκόμη παραλληλίζεται με αὐτὸν τὸν Χορὸ.

⁵⁹² Εἶναι σύνηθες στον Εὐριπίδη μιὰ αιτιατικὴ να λειτουργεῖ ὡς παράθεση, συνοψίζοντας ἢ σχολιάζοντας ὅ,τι ἔχει προηγηθεῖ (Powel 1979, σχόλ. στ. 655 και 213).

5. Το απείκασμα μιας παλαιότερης χορικής πράξης του ίδιου του Χορού του δράματος.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα παραδείγματα στα οποία ο Χορός αναφέρεται σε έναν άλλο χορό που χόρευε ο ίδιος στο παρελθόν, αντικατοπτρισμό του οποίου ενδεχομένως να αποτελεί η *χορεία* που παριστάνει στο *εδώ και τώρα* (*hic et nunc*) του δράματος και της παράστασης. Στο πρώτο στάσιμο των *Τρωάδων*, οι γυναίκες του Χορού, αφού διηγήθηκαν τη *χορεία* των παρθένων, στο τελευταίο πανηγύρι, λίγο πριν από την καταστροφή, η οποία εξετάστηκε λίγο παραπάνω, διηγούνται τη δική τους *χορεία* που προβάλλουν στην ίδια στιγμή του παρελθόντος. Επαναλαμβάνεται και σ' αυτό το χωρίο η τεχνική της ανάκλησης του ευτυχισμένου παρελθόντος ως παρηγοριά για τις λύπες του παρόντος⁵⁹³. Λίγο πριν από την καταστροφή οι γυναίκες του Χορού, στο σπίτι, τραγουδούσαν με χορούς την παρθένα των βουνών, την κόρη του Δία. Τότε απλώθηκε φονική κραυγή στα σπίτια της Τροίας, τα παιδιά αγκάλιαζαν με τα τρεμάμενα χέρια τους πέπλους της μητέρας τους και ο Άρης έβγαινε από την κρυψώνα του:

...ἐγὼ δὲ τὰν ὄρεστέραν

τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον

Διὸς κόραν ἐμελπόμαν

χοροῖσι· φοινία δ' ἀνά

πτόλιν βοὰ κατέσχε Περ-

γάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλι-

⁵⁹³ Damen 1990, 139.

*α περι πέπλους ἔβαλλε μα-
τρι χεῖρας ἐπτοημένας· (551-9).*

Πρόκειται για το πέρασμα από μια δημόσια σκηνή πανηγυριού σε μια ιδιωτική, μέσα στο παλάτι⁵⁹⁴. Η κραυγή (*φοινία βοά*) που διακόπτει το πανηγύρι και σηματοδοτεί το πέρασμα από τη γαλήνη και την ευτυχία στην υπέρτατη δυστυχία είναι ανάλογη με τις κραυγές του *θρήνου* που συνοδεύουν ακουστικά το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Μέσα από την προβολή χορικών εκδηλώσεων λατρευτικού χαρακτήρα αναδεικνύεται η αντίθεση ανάμεσα στο είδος της *χορείας* και της διάθεσης που τη συνοδεύει, στο *δραματικό* και *σκηνικό παρόν*. Η εικόνα των μικρών τρομαγμένων παιδιών που αγκαλιάζουν το πέπλο της μητέρας τους προετοιμάζει το κοινό για την είσοδο της Ανδρομάχης με τον Αστυάνακτα που αμέσως ακολουθεί, ενώ το συναίσθημα του τρόμου αισθητοποιείται με την εικόνα του Άρη που βγαίνει απειλητικός από την κρυψώνα του.

Ανάλογα, στην ίδια τραγωδία, στο τρίτο στάσιμο, στο οποίο ο Χορός κατηγορεί τον Δία για την αδιαφορία που έχει επιδείξει απέναντι στην Τροία, ανατρέχοντας στο παρελθόν, θεωρεί μάταιους τους προηγούμενους χορούς, τα ευοίωνα τραγούδια, τις θυσίες προς τιμήν των θεών, τις ολονύχτιες γιορτές των θεών, τα χρυσά ξόανα και των Φρυγών τις δώδεκα σε αριθμό ιερές πίτες, τα οποία δε δικαιολογούν την τωρινή αδιαφορία και αναληψία:

*φρουῶδαί σοι θυσίαι χορῶν τ'
εὐφημοὶ κέλαδοι κατ' ὄρφ-*

⁵⁹⁴ Barlow 1974, 30.

ναν τε παννυχίδες θεῶν,
χρυσέων τε ζοάνων τύποι
Φρυγῶν τε ζάθεοι σελαῖ-
ναι συνδώδεκα πλήθει. (1071-5)

Το περιεχόμενο του χορικού δημιουργεί δραματική ατμόσφαιρα, καθώς οι λατρευτικοί χοροί του παρελθόντος, οι οποίοι παρουσιάζουν μια γενικότερη συμμετοχή, στην οποία μάλλον εντάσσεται και ο ίδιος ο Χορός, αντιτίθενται στη *θρηνητική χορεία* του *δραματικού παρόντος* που κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του δράματος, αλλά ενδεχομένως και του *ιστορικού παρόντος* (*hic et nunc*), αν λάβουμε υπόψη ότι η τραγωδία τοποθετείται χρονικά στο 415 π. Χ. και εκφράζει ένα αντιπολεμικό μήνυμα, καθρεπτίζοντας τη φρίκη του πολέμου και τις συνέπειές του στον άμαχο πληθυσμό, οι οποίες με τον πιο λυρικό τρόπο εκφράζονται από τις γυναίκες του Χορού που τον αντιπροσωπεύουν⁵⁹⁵.

Ένα ακόμη παράδειγμα απεικόνισης μιας παλαιότερης *χορείας* απαντά στο δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, που αρχίζει και κλείνει με το μοτίβο της νοσταλγίας⁵⁹⁶ των αιχμάλωτων γυναικών του Χορού για την πατρίδα, το οποίο προβάλλεται ανάλογα και στο τέλος του πρώτου στασίμου (452-55)⁵⁹⁷. Εδώ, οι γυναίκες προσφωνούν ένα πουλί, την αλκυόνα που θρηνεί το χαμένο της ταίρι, πράγμα που προδιαθέτει για ένα λυπητερό, θρηνητικό άσμα (1089-1105). Στη συνέχεια εκφράζουν την απελπισία τους, παρομοιάζοντας με πουλί χωρίς φτερά τον εαυτό τους και μέσω

⁵⁹⁵ Ο Lee (1976, σχόλ. στ. 204) αναφέρει ότι "...Euripides disapproved of Athenian foreign policy in 415 BC (and the play as a whole seems an indictment of aspects of that policy)". Για τη σύνδεση του δράματος με την ιστορική πραγματικότητα βλ. επίσης Lesky 2000, 203-4.

⁵⁹⁶ Lesky 2000, 231, 235.

⁵⁹⁷ Οι αιχμάλωτες Ελληνίδες διατυπώνουν τη μεγάλη νοσταλγία τους για την πατρίδα, καθώς εκφράζουν τη μεγάλη ευτυχία που θα ένιωθαν αν έστω και στο όνειρό τους βρίσκονταν πίσω στην πατρίδα: <κάν> γὰρ ὄνειροισι συνεί /ην δόμοις πόλει τε πατρώ /α, τερπνῶν ὕπνων ἀπόλαυ /σιν, κοινὰν χάριν + ὄλβα + (452-5).

ενός αυτοαναφορικού σχόλιου, δηλαδή μέσω της σύγκρισης των θρηνητικών τραγουδιών τους με τα αντίστοιχα της αλκυόνας, αφήνουν τη φαντασία τους να πετάξει πίσω στην πατρίδα, στους όμορφους τόπους και τις γιορτές της, η ζεστασιά των οποίων λειτουργεί αντιθετικά σε σχέση με τη βάρβαρη και αφιλόξενη χώρα των Ταύρων. Αναφέρονται διαδοχικά στον Κύνθο, το μικρό βουνό της Δήλου, όπου γεννήθηκαν η Άρτεμις και ο Απόλλων⁵⁹⁸ και την παρακείμενη λίμνη, στην οποία εκτελείται ο χορός ενός κύκνου, του ιερού πουλιού του Απόλλωνα που υπηρετεί τις Μούσες.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι χρονικές βαθμίδες, οι οποίες συνυπάρχουν όλες μαζί, σ' αυτό το χορικό. Ο Χορός, μετά την αναπόληση των εικόνων του παρελθόντος, μεταφέρεται νοερά στο μέλλον, αναπλάθοντας την πορεία του πλοίου που θα μεταφέρει την Ιφιγένεια στην πατρίδα, ενώ στη συνέχεια επιστρέφει με νοσταλγία ξανά στο παρόν με μια ευχή, να μπορούσαν να ακολουθήσουν την πορεία του φωτός του ήλιου και να σταματήσουν να πετούν πάνω από το σπίτι τους. Η πιο σφοδρή τους επιθυμία, την οποία θα εκπλήρωναν θα ήταν να βρεθούν στα χοροστάσια. Και αμέσως μεταπηδούν από τη μελλοντική *όρχηση*, που τόσο σφοδρά επιθυμούν, στο παρελθόν, αναπλάθοντας τις *χορείες* του παρελθόντος, τότε που πλάι στη μητέρα τους, έσερναν το χορό, ανάμεσα στις παρθένες, ξεχωρίζοντας εξαιτίας της ομορφιάς τους σε μια μορφή καλλιστείων:

χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὄθι καὶ
+παρθένος, εὐδοκίμων γάμων,
παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας
ματέρος ἡλίκων θιάσους
ἔς ἀμίλλας χαρίτων

⁵⁹⁸ Για την παρουσία του θεού Απόλλωνα στην *IT* βλ. Kanoulaki 2009, 37-43.

*ἀβροπλούτοιο χαίτας εἰς ἔριν
ὀρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα
καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα
γένυσιν ἐσκίαζον+ (1143-52).*

Ἡ εἰκόνα τῆς *χορείας* εἶναι πολὺ ζωντανή με λεπτομερῆ σχολιασμό τῆς παράστασης. Ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ φανταστεῖ τὴ χορική πράξη τῶν ὁμορφῶν κοριτσιῶν⁵⁹⁹, με τὰ καλοχτενισμένα μαλλιά καὶ τὸ μακρὺ λεπτὸ ὕφασμα ποὺ εἶναι τοποθετημένο χαλαρὸ στὸ κεφάλι, ὥστε νὰ καλύπτει ἓνα μέρος τοῦ προσώπου (*φᾶρος*)⁶⁰⁰. Ἡ χαρούμενη αὐτὴ εἰκόνα εἰρωνικά ἀντιτίθεται στὴν οδυνηρὴ τους μοῖρα, καθὼς φεύγει ἡ Ἰφιγένεια, εγκαταλείποντάς τις στὴ βαρβαρική χώρα.

Ἀκόμη, στὴν ἐπωδὸ τῆς παρόδου τοῦ *Κύκλωπα*, ὁ Χορὸς τῶν Σατύρων, τραγουδώντας καὶ χορεύοντας τὴ σίκινη, ἐνῶ οδηγεῖ τὰ κοπάδια, ξαναθυμάται με νοσταλγία τὸ Βάκχο καὶ τὴς Νύμφες:

*οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ,
οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες·
κρήναις παρ' ὕδροχύτοις,
οὐδ' ἐν Νύσα μετὰ Νυμφ-
ᾶν Ἴακχον Ἴακχον ὦ-*

⁵⁹⁹ Ἡ Κυριακοῦ (2006, σχόλ. στ. 1138-52) θεωρεῖ ὅτι μάλλον πρόκειται γιὰ χορὸ νεαρῶν κοριτσιῶν σε γάμο.

⁶⁰⁰ England 1955, σχόλ. στ. 1150.

δὲν μέλω πρὸς τὴν Ἀφροδί-

ταν, ἂν θηρέων πετόμαν

Βάκχαις σὺν λευκόποσιν (63-72)

Ἡ ταλαιπωρία που υφίστανται οἱ Σάτυροι, οἱ οποίοι αποτελοῦν τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ, που ἐγίναν σκλάβοι τοῦ Κύκλωπα Πολύφημου εκφράζεται με τὴν ἀναπόληση τοῦ εὐτυχισμένου παρελθόντος, ἀνακαλώντας μιὰ χορική πράξη, τὴν ὁποία μάλιστα εκτελοῦσαν μαζί με τὶς Νύμφες. Ὁ τόπος τῆς ὄρχησης τοὺς ἦταν ἡ Νύσα, τὸ περίφημο βουνό, ὅπου οἱ Νύμφες ἀνέθρεψαν τὸν Διόνυσο⁶⁰¹. Ἡ περιγραφή εἶναι παραστατική καὶ ἀναπαράγει ὅλες τὶς ἀκουστικές λεπτομέρειες. Ἀρχικά γίνεται λόγος γιὰ τοὺς ζῶηρους ἤχους τῶν τυμπάνων καὶ στὴ συνέχεια γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ *ἱακχοῦ*, τὸ ὁποῖο εκτελοῦσαν πρὸς τιμὴν τῆς Ἄρτεμης, συντροφιά με ἕναν ἄλλο Χορὸ γυναικῶν αὐτὴ τὴ φορὰ, τὶς Βάκχες. Τὰ βάσανα τοῦ παρόντος εκφράζονται με τὴν ἐπανάληψη τῶν ἀπανωτῶν ἀρνήσεων που ἀντιπαραβάλλουν τὴν εὐδαιμονία τῆς *χορείας* τοῦ παρελθόντος με τὸ μόχθο τοῦ παρόντος (*οὐ τάδε... οὐ τάδε... οὐ... οὐκ... οὐδ'*). Ἐνῶ στο παρελθόν κυνηγοῦσαν τὴν Ἄρτεμη, τώρα ἡ *χορεία* τοὺς εκτελεῖται, ἐνῶ παράλληλα κυνηγοῦν τὰ ἀτίθασα πρόβατα.

6. Το ἀπείκασμα παλαιότερου χοροῦ ἐνὸς δραματικοῦ προσώπου

Στὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη ὑπάρχουν καὶ παραδείγματα δραματικῶν προσώπων που ἀνακαλοῦν μιὰ παρελθοντική *χορεία* (Τρ.146-52). Στὴν τραγωδία *Φοῖνισσες*, σε ἕνα ἀμοιβαῖο που μοιράζεται ἀνάμεσα στὴν Ἀντιγόνη καὶ τὸν Οἰδίποδα (1710-1757), στὴ λύση τοῦ δράματος, ἀπαντᾷ μιὰ παρότρυνση τοῦ Οἰδίποδα που ἀπορρίπτεται ἀπὸ τὴν

⁶⁰¹ Πρβλ. *Βάκχ.* 292-4.

κόρη, η οποία έχει προκαλέσει έντονο προβληματισμό ως προς την ερμηνεία της⁶⁰². Την συμβουλεύει αρχικά να αναζητήσει τις φίλες της (1747: *πρὸς ἤλικας φάνηθι σάς*) και έπειτα να προσπέσει στους βωμούς (1749: *σὺ δ' ἀμφιβωμίους λιταῖς*). Η απάντησή της και στις δύο περιπτώσεις είναι αρνητική. Ακόμη, την συμβουλεύει να επισκεφθεί τις Μαινάδες στα βουνά, στην απάτητη σπηλιά του Βάκχου: *ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἴνα τε ση / κὸς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων* (1751-2). Η απάντηση της Αντιγόνης δεν είναι σαφής. Απλώς ανακαλεί έναν παλαιότερο χορό στον οποίο πρωτοστατούσε. Εκεί κάποτε και η ίδια, ντυμένη με την Καδμεία νεβρίδα μαζί με τον ιερό θίασο της Σεμέλης, άρχισε το χορό στα όρη, προσφέροντας στον θεό χάρη, για την οποία δεν έλαβε άλλη χάρη ως αντάλλαγμα:

Καδμείαν ὦ νεβρίδα

στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας

θίασον ἱερὸν ὄρεσιν ἀνεχόρευσα

χάριν ἀχάριτον ἐς θεοὺς διδοῦσα. (1754-7).

Η χορός που αναπολεί η Αντιγόνη είναι βακχικός. Ο τόπος εκτέλεσής του ήταν το βουνό, ο φυσικός χώρος λατρείας του θεού Διόνυσου. Μπήκε στο χορό (*ἀνεχόρευσα*) με κορίτσια που αποτελούσαν το θίασο της Σεμέλης. Η αμφίεσή της ήταν η πρέπουσα και η ενδεδειγμένη για τη βακχική λατρεία (*νεβρίδα στολιδωσαμένα*), παρόλα αυτά όμως το αποτέλεσμα δεν ήταν το αναμενόμενο, καθώς η σκληρότητα των θεών σε αντίθεση με την ευσέβεια και τους λατρευτικούς χορούς και τα τραγούδια των ηρώων έρχεται για

⁶⁰² Mastronarde 1994, σχόλ. στ. 1758-63, Lesky 2000, 308.

μια ακόμη φορά στο προσκήνιο, στην τραγωδία του Ευριπίδη⁶⁰³ (*χάριν ἀχάριτον εἰς θεοὺς διδοῦσα*). Πρόκειται για το παράπονο των θνητών που ενώ δεν παρέλειψαν τα λατρευτικά τους καθήκοντα, δεν ανταμείφθηκαν αλλά πάσχουν άδικα. Η υπόμνηση αυτής της *χορείας*, αν και δεν αποτελεί απάντηση στην προτροπή του Οιδίποδα, στην ουσία αποτελεί μια ηχηρή άρνηση, καθώς και στο παρελθόν προσέτρεξε στους θεούς, όμως η τωρινή της δυστυχία αποδεικνύει περίτρανα τη ματαιότητα των τιμών που τους απέδωσε.

Στον πρόλογο των *Βακχών* μονολογεί ο θεός Διόνυσος, ο οποίος αυτοπαρουσιάζεται και προσδιορίζει τον τόπο διεξαγωγής του δράματος, δηλαδή τη Θήβα και πιο συγκεκριμένα τον τάφο της Σεμέλης. Στη συνέχεια διηγείται τις περιπλανήσεις του και τους θριάμβους του στις χώρες της Ανατολής:

*ἔς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,
τὰκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
τελετὰς, ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς
πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάσας χρῶς
θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος (21-5).*

⁶⁰³ Για το θέμα της θεϊκής αναληψίας η οποία προβάλλεται αντιθετικά προς την ευσέβεια και τη λατρεία, μέσα από την προβολή των χορών και των τραγουδιών που κάποτε παρίσταναν οι ήρωες προς τιμήν τους γίνεται λόγος εκτενέστερα στο Γ' κεφάλαιο που αφορά στην εικονοποιία που καθιστά την Εκάβη *εξάρχουσα* στις *Τρωάδες*.

Το αντικείμενο του *χορεύσας* (*τάκεϊ*), τοποθετημένο emphaticά στην αρχή του στίχου, ορίζει τον τόπο της παλαιότερης *χορείας* του θεού που απεικονίζεται⁶⁰⁴. Πρόκειται για τις χώρες της Ανατολής, τις οποίες απαριθμεί λεπτομερώς στους προηγούμενους στίχους, για να δώσει έμφαση στο *δραματικό χώρο* της Θήβας, στον οποίο τελειώνει η περιπλάνηση, ενώ παράλληλα σηματοδοτείται η έναρξη μιας νέας, καθώς η Θήβα θα είναι η πρώτη από τις ελληνικές πόλεις, στην οποία θα καθιερωθεί η λατρεία του θεού και ο βακχικός χορός. Δημιουργείται έτσι μια αίσθηση συνέχειας και διαχρονικότητας, καθώς ο εκστατικός χορός και τα τραγούδια που καθιερώθηκαν από τον Διόνυσο στην Ανατολή, στο μυθικό παρελθόν (*illud tempus*), συνδέονται με τη *χορεία* του *δραματικού παρόντος*, την καθιέρωση της λατρείας του θεού στη Θήβα (η βακχική μανία που στάλθηκε από το Διόνυσο έχει οδηγήσει ήδη τις γυναίκες της πόλης στα βουνά), αλλά και με την *όρχηση* και τα άσματα του *σκηνικού παρόντος* (*hic et nunc*), τα οποία φέρουν το εξωτικό άρωμα της Ανατολής τόσο στη μουσική, το άσμα και τον χορό, όσο και στην *όψιν*. Το είδος της *χορείας* που εκτελείται από τις Ασιάτισσες γυναίκες του Χορού, σε όλη τη διάρκεια του δράματος, ορίζεται ήδη από τον πρόλογο, με την αναφορά στις κραυγές χαράς των γυναικών θιασωτών του θεού (*ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς θύρσον τε δούς ἐς χεῖρα*), στη Θήβα. Επίσης αναφέρεται στη βακχική *σκευή*, δηλαδή το δέρμα του ελαφιού, το παραδοσιακό ένδυμα των Μαινάδων, που τις προστάτευε από το κρύο, κατά τη χειμερινή ορειβασία και τους μετέγγιζε τη διονυσιακή δύναμη του νεβρού⁶⁰⁵ και το θύρσο στον οποίο έχει προστεθεί η μαγική δέσμη φύλλων κισσού.

⁶⁰⁴ Το *τάκεϊ* αναφέρεται στις χώρες της Ανατολής που αναφέρονται στους προηγούμενους στίχους (13-20: *λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γῆας / Φρυγῶν τε, Περσῶν ἠλιοβλήτους πλάκας / Βάκτριά τε τείχη την τε δύσχιμον χθόνα / Μήδων ἐπελθῶν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα / Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἢ παρ' ἄλμυρὰν ἄλα / κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάρους θ' ὁμοῦ / πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργώτους πόλεις / ἐς τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν.*

⁶⁰⁵ Στο στίχο 137 ονομάζεται *ἱερὸν ἐνδυτόν*. Βλ. σχετικά Dodds 1960, σχόλ. στ. 111.

7. Το Απείκασμα ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο μέλλον, με τον οποίο ταυτίζεται (*choral projection*) ή συνδέεται έμμεσα ο δραματικός Χορός.

Στην τραγωδία *Εκάβη*, μετά το θρήνο της βασίλισσας με την Πολυξένη, για την επικείμενη θυσία της, στον τάφο του Αχιλλέα, οι γυναίκες του Χορού, μέσα σε μια ατμόσφαιρα πένθους, εκφράζουν στο πρώτο στάσιμο και τη δική τους αγωνία για την τύχη που τις περιμένει και την περιοχή που θα τις στείλουν. Κάνουν υποθέσεις για την Πελοπόννησο, τη Θεσσαλία ή τη Δήλο (νησί για το οποίο το αθηναϊκό κοινό είχε τεράστιο ενδιαφέρον). Η αναφορά στο νησί της Δήλου, η οποία μάλιστα καταλαμβάνει όλη την πρώτη αντιστροφή, είναι όπως παρατηρεί η Συνοδινού αναχρονιστική, καθώς το νησί δεν έπαιξε σπουδαίο ρόλο στον τρωικό πόλεμο⁶⁰⁶. Οι αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες φαντάζονται ότι, αν μεταφερθούν στη Δήλο, θα λαμβάνουν μέρος μαζί με τις Δηλιάδες παρθένες στις τελετές προς τιμήν της Άρτεμης: *σὺν Δηλιάσιν τε κοῦ / ραῖσιν Ἀρτέμιδος θεᾶς / χρυσέαν τ' ἄμπυκα τόξα τ' εὐλόγησω* (463-5). Παρά το ότι ο όρος *εὐλογεῖν* παραπέμπει περισσότερο σε υμνητικό τραγούδι, ο Henrichs⁶⁰⁷ πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι η πρόθεση του Ευριπίδη είναι να προβάλλει τις Δηλιάδες ως υποδειγματικό Χορό που χορεύει και τραγουδά. Η Συνοδινού⁶⁰⁸ επίσης παρατηρεί ότι, στο σημείο αυτό, ενδεχομένως ο Ευριπίδης να συνδέει τον Χορό των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας του μυθικού παρελθόντος με το Αθηναϊκό παρόν (*hic et nunc*), ιδιαίτερα μάλιστα, αν το έργο ανέβηκε το 424 π. Χ., όταν ήταν πρόσφατη η κάθαρση του νησιού και η αναβίωση της *πανηγύρεως*⁶⁰⁹. Έτσι τονίζεται ότι η παράσταση του άσματος και του χορού τους και κατ' επέκταση το ίδιο το δράμα αναδεικνύεται ως θέαμα και ακρόαμα που δεν αφορά

⁶⁰⁶ Συνοδινού 2005, σχόλ. στ. 455-65. Βλ. επίσης Matthiessen 2008, σχόλ. στ. 463.

⁶⁰⁷ Henrichs 1996, 56.

⁶⁰⁸ Συνοδινού 2005 σχόλ. στ. 465.

⁶⁰⁹ Ο Θουκυδίδης (III. 104.1.2) και ο Ηρόδοτος (I. 64.2) παραδίδουν ότι ο Πεισίστρατος το 540 π.Χ., ακολουθώντας ένα χρησμό, προβαίνει σε κάθαρση του νησιού.

μονάχα στο απώτατο παρελθόν αλλά σχετίζεται και με τους ίδιους τους θεατές και αποτελεί μέρος και της δικής τους πραγματικότητας⁶¹⁰.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιγραφή του Χορού των Μαινάδων με *εξάρχοντα* τον Διόνυσο, στο δεύτερο στάσιμο των *Βακχών*. Μετά τις απειλές του Πενθέα ότι θα πουλήσει τις γυναίκες του Χορού ή θα τις υποχρεώσει να υπηρετούν ως σκλάβες (511-4), εκείνες εκφράζουν στο άσμα τους το φόβο και την αγωνία τους. Το δεύτερο στάσιμο (519-75) είναι συντεθειμένο σε ιωνικό μέτρο, εκτός από τους τελευταίους στίχους της επωδού που είναι σε *γλυκόνειους*. Έχει το χαρακτήρα του ύμνου (όπως και η πάροδος), με έκκληση στη Θήβα να δεχτεί το νέο θεό. Καταγγέλλει τον Πενθέα, το διώκτη του, και επικαλείται τον Διόνυσο να εμφανιστεί και να βοηθήσει τους πιστούς του. Στην επωδό, καλούν εναγωνίως τον Διόνυσο να σπεύσει να τις βοηθήσει, αφήνοντας τους τόπους που προτιμά ιδιαίτερα, τη Νύσα, τις κορυφές της Κορυκίας και τις κρύπτες του Ολύμπου, προοικονομώντας με αυτόν τον τρόπο την καθιέρωση της διονυσιακής λατρείας. Αξιοσημείωτο είναι ότι όλες αυτές οι περιοχές ανήκουν στον ελλαδικό γεωγραφικό χώρο. Η φαντασία του Χορού πετά στην Πιερία, όπου φαντάζονται ότι ο θεός θα στήσει βακχικό χορό με τις Μαινάδες. Είναι ευτυχισμένη η Πιερία που τη σέβεται ο Εύιος και θα έρθει να την κάνει να πάρει μέρος στο χορό, με βακχικά όργια και αφού διαβεί τον Αξιό που ρέει γρήγορα, θα οδηγήσει τις περιστρεφόμενες στο χορό Μαινάδες, στον Λουδία, τον πατέρα, αυτόν που προσφέρει πλούτο και ευδαιμονία στους ανθρώπους, αυτόν που άκουσαν πως λιπαίνει με τα πιο όμορφα νερά τη χώρα με τα όμορφα άλογα:

μάκαρ ὦ Πιερία

σέβεταιί σ' Εύιος, ἤξει

⁶¹⁰ Συνοδινού 2005 σχόλ. στ. 465.

τε χορεύσων ἄμα βακχεύ-
μασι, τὸν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἰλισ-
σομένας Μαινάδας ἄξει,
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας βροτοῖς
ὀλβοδόταν πάτερ', ὃν ἔκλυον
εὐπιπὸν χώραν ὕδασιν
καλλίστοισι λιπαίνειν (565-75).

Οι ακόλουθες του Διονύσου οραματίζονται τους θιάσους του Διονύσου, τους οποίους ως *εξάρχων* οδηγεί σε ιδανικά ειδυλλιακά τοπία, στα βουνά και στην όμορφη φύση, δίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στον τόπο της *χορείας*. Αναφέρονται στην όμορφη Πιερία και σε δυο ποτάμια της Μακεδονίας, τον Αξίό και τον Λουδία, ίσως ως φιλοφρόνηση προς τους Μακεδόνες οικοδεσπότες του ποιητή⁶¹¹. Ακόμη, τονίζεται ο ηγετικός ρόλος του θεού στη *βακχεία*, στην οποία τον συνοδεύουν, επιδιδόμενες σε *όρχηση* με περιστροφικές φιγούρες οι Μαινάδες. Ανάλογη τιμή αποδίδουν και οι ίδιες στο θεό και μάλιστα κινδυνεύοντας για χάρη του, «υποκαθιστώντας» κατά κάποιον τρόπο τον Χορό των Πιερίδων Μουσών. Καθώς δεν υπάρχει ρητή αναφορά, ο συσχετισμός είναι έμμεσος και η φαντασία του θεατή καλείται να ενεργοποιήσει το συνειρμό. Εδώ τα μέλη του Χορού προβάλλουν μια μελλοντική χορική πράξη, οραματιζόμενες τον Χορό των Μαινάδων. Η περιγραφή της *χορείας*, την οποία τοποθετούν χρονικά στο μέλλον, με τη χρήση ρημάτων σε χρόνο μέλλοντα (*ἦξει / ἄξει*), μέσα στη φύση και σε ένα κλίμα ευφορίας, έρχεται σε αντίθεση με την καταπιεσμένη λατρεία του θεού στο *δραματικό*

⁶¹¹ Dodds 1960, σχόλ. στ. 568-75.

τόπο της Θήβας και στο *δραματικό παρόν*, ενώ παράλληλα αποτελεί *προσήμανση* για τον τελικό θρίαμβο του Διονύσου.

Ανάλογα στην *πάροδο* των *Φοινισσών* οι γυναίκες του Χορού αυτοπαρουσιάζονται και δίνουν την πληροφορία ότι έρχονται από την φοινικική Τύρο και κατευθύνονται προς τους Δελφούς ως ζωντανό αφιέρωμα στο θεό Απόλλωνα, κάνοντας πρώτα ένα μικρό σταθμό στη Θήβα. Στην *επωδό* εκφράζουν τη λαχτάρα τους να φτάσουν στον προορισμό τους ως ζωντανό αφιέρωμα στο θεό των Δελφών. Εύχονται, αφήνοντας τη Δίρκη, να γίνονταν άφοβος Χορός του αθάνατου θεού, χορεύοντας με περιστροφικές φιγούρες, στις κοιλάδες του Φοίβου, που βρίσκονται στο μέσον του ομφαλού της Γης:

..., εἰ-

λίσσων ἀθανάτους θεοῦ

χορὸς γενοίμαν ἄφοβος

παρὰ μεσόμφαλα γύαλα Φοί-

βου Δίρκαν προλιποῦσα (234-8).

Οι γυναίκες οραματίζονται τη στιγμή της εκπλήρωσης του σκοπού τους, κατασκευάζοντας με τη φαντασία τους και προβάλλοντας το μελλοντικό τελετουργικό χορό που θα χορέψουν προς τιμήν του Απόλλωνα. Ο τόπος παράστασης της θα είναι το χιονισμένο ιερό βουνό (234 *νιφοβόλον ὄρος*) και ο χαρακτήρας της θα είναι άφοβος, καθώς στο ιερό του Απόλλωνα δεν υπάρχει διαμάχη. Ο χορός είναι απολλώνιος (ο θεός ετιμάτο, όταν έλειπε ο Διόνυσος), όμως η ορειβασία και ο ελεύθερος χαρακτήρας της

όρχησης ανακαλούν και τη διονυσιακή λατρεία⁶¹². Αναδεικνύεται λοιπόν εδώ ο τελετουργικός χαρακτήρας του Χορού και ενδεχομένως και η σύνδεσή του με τη διονυσιακή λατρεία, μέρος της οποίας αποτελεί και η παράσταση του *σκηνικού παρόντος*.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η περιγραφή των Χορών που θα τιμήσουν τη θεά Αθηνά στη μεγάλη γιορτή των Παναθηναίων, στο τρίτο στάσιμο των *Ηρακλειδών*, το οποίο χρονικά καλύπτει τη διεξαγωγή της μάχης ανάμεσα στους Αθηναίους και τους διώκτες των Ηρακλειδών. Όλες οι φυσικές δυνάμεις καλούνται να συμβάλουν στη σωτηρία των απογόνων του Ηρακλή. Τα μέλη του Χορού, αφού επικαλούνται τη Γη, τον Ήλιο και τη Σελήνη (748-50), στρέφονται προς τον Δία, στο βωμό του οποίου κατέφυγαν οι ικέτες (766-9), ενώ στη συνέχεια απευθύνουν μια προσευχή προς την Αθηνά, την οποία παρακαλούν να απομακρύνει τον στρατό του Άργους, υποσχόμενα, για το παρόν και το μέλλον (*ἀεί*), πλούσιες θυσίες και τιμές, προβλέποντας ότι δε θα ξεχαστεί η τελευταία ημέρα των μηνών και τα άσματα των νέων και τα τραγούδια των χορών. Και στον ανεμοδαρμένο λόφο θα αντηχούν οι κραυγές των ικεσιών, με τους ολονύκτιους κρότους των ποδιών των παρθένων:

ἐπεὶ σοι πολύθυτος ἀεί

τιμὰ κραίνεται οὐδὲ λά-

θει μηνῶν φθινὰς ἀμέρα,

νέων τ' ἀοιδαὶ χορῶν τε μολπαί.

ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ

⁶¹² Ο Πausανίας (10.32.7) αναφέρει ότι οι Θυιάδες εκτελούσαν στον Παρνασσό τους μανιασμένους τους χορούς και για τους δύο θεούς, τον Διόνυσο και τον Απόλλωνα. Για τη σχέση των δύο θεών βλ. Otto 1991, 196-202.

ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-
θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν. (777-83).

Ο τόπος της χορείας είναι η Ακρόπολη (ἀνεμόεντι ὄχθῳ)⁶¹³. Ὅσον αφορά στο χρόνο, ο Χορός, στο *δραματικό παρόν*, προκειμένου να πείσει την Αθηνά να βοηθήσει, υπόσχεται νέες τιμές, αναφερόμενος σε χορούς νέων και παρθένων που θα την τιμούν στο μέλλον, εννοώντας τις τελετουργίες των Μεγάλων Παναθηναίων, οι οποίες διεξάγονται στο παρόν των θεατών. Με αυτό το παιχνίδι, κατά το οποίο το *δραματικό μέλλον* συνδέεται με το *σκηνικό παρόν* δίδεται μια διαχρονική διάσταση στην παριστανόμενη χορεία, ενώ παράλληλα τονίζεται και ο θρησκευτικός και τελετουργικός ρόλος του Χορού, τον οποίο θεώνται οι Αθηναίοι σε ένα άλλο χοροστάσι, διαφορετικό, στην *ορχήστρα* του θεάτρου.

Επίσης, στο τρίτο στάσιμο της *Ελένης*, αμέσως μετά την προσευχή του Μενελάου προς τον Δία⁶¹⁴, λίγο πριν από την αναχώρησή του με την Ελένη και τους συντρόφους του, ο Χορός, με ένα *προπεμπτικόν*⁶¹⁵ ἄσμα, εύχεται για το καλό ταξίδι του ζεύγους, την επιστροφή στην πατρίδα και την ηθική αποκατάσταση της Ελένης⁶¹⁶. Συνοδεύει νοερά το ταξίδι τους, αναφερόμενος αρχικά στο γρήγορο φοινικικό πλοίο που τους μεταφέρει, του οποίου η περιγραφή γίνεται με ειδυλλιακούς όρους⁶¹⁷, καθώς περιστοιχίζεται από τον Χορό των δελφινιών, των οποίων καθοδηγεί την όμορφη

⁶¹³ Ὀχθος είναι ο λόφος, το ὕψωμα. Εδώ εννοείται η Ακρόπολη. Βλ. περαιτέρω Wilkins 1993, 151-2.

⁶¹⁴ Για τη μορφή και τη λειτουργία αυτής της προσευχής βλ. Dale, 1969, 180-4.

⁶¹⁵ Προπεμπτικόν είναι ένας τύπος ἄσματος ή λόγου που εύχεται σε ένα οικείο πρόσωπο να κάνει ένα ασφαλές ταξίδι. Οι πρώτες μαρτυρίες του βρίσκονται στη Σαπφώ και στον Αλκαίο. Είναι ιδιαίτερος δημοφιλής στην ελληνιστική και ρωμαϊκή ποίηση: Allan 2008, σχόλ. στ. 1451-64.

⁶¹⁶ Ανάλογα, στην *IT* ο Χορός των αιχμαλώτων γυναικών προβλέπει το ασφαλές ταξίδι της Ιφιγένειας και του Ορέστη, στο οποίο θα έχουν τη βοήθεια του Πάνα και του Απόλλωνα (1123-31). Allan 2008, σχόλ. στ. 1451-64.

⁶¹⁷ Allan 2008, σχόλ. στ. 1451-64.

όρχηση, όταν με αύρες είναι γαλήνιο το πέλαγος, ενώ δέχεται τη βοήθεια της Γαλήνειας, της κόρης του Πόντου⁶¹⁸:

Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ
ταχεῖα κόπα ῥοθίοισι, Νηρέως
εἰρεσία φίλα,
χοραγὲ τῶν καλλιχόρων
δελφίνων, ὅταν ἀν-
ρᾶν πέλαγος ἀνήνεμον ἦ
γλαυκὰ δὲ Πόντου θυγάτηρ
Γαλάνεια τάδ' εἶπη· (1451-8).

Τα δελφίνια χαρακτηρίζονται με το επίθετο *καλλιχόρος*, το οποίο χρησιμοποιείται σε απεικονίσεις Χορών και σε άλλα στάσιμα του Ευριπίδη⁶¹⁹. Στην αντιστροφή, οι γυναίκες του Χορού αναφέρονται στην άφιξη της Ελένης στη Σπάρτη και στην επανένωσή της με τις Λευκιπίδες και την κόρη της, την Ερμιόνη, κοντά στο ρέμα του ποταμού ή μπροστά στο ναό της Παλλάδας, συμμετέχοντας επιτέλους σε Χορούς ή στα νυχτερινά πανηγυρικά τραγούδια του Υακίνθου, τον οποίο σκότωσε ο Φοίβος, αφού συναγωνίστηκε μαζί του για το ποιος θα ρίξει τη σφαίρα του δίσκου πιο πέρα. Και αυτή τη μέρα, στη γη της Λακωνίας, θυσιάζουν ταύρους:

ἦ που κόρας ἂν ποταμοῦ

⁶¹⁸ Allan 2008, σχόλ. στ. 1451-511.

⁶¹⁹ *Ηρακλ.* 359-60, *ΗΜ* 690, *Φοίν.* 786. Βλ. Henrichs 1996, 51.

παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἢ πρὸ ναοῦ

Παλλάδος ἄν λάβοι

χρόνω ξυνελθοῦσα χοροῖς

ἢ κόμοις Υακίν-

θου νύχιον ἐς εὐφροσύναν,

ὄν ἐξαμιλλασάμενος

+τροχῶ τέρμονι δίσκου+

ἔκανε Φοῖβος, +τᾶ+ Λακαί-

να γᾶ βούθυτον ἀμέραν (1465-74).

Τέτοιου είδους γοργές μεταφορές από τη μια σκηνή στην άλλη είναι χαρακτηριστικές της χορικής ποίησης, στις οποίες διαφορετικοί χρόνοι και τόποι αντιπαραβάλλονται, αφήνοντας το κοινό να αναπλάσει μόνο του τη σύνδεση και την αφηγηματική συνέχεια⁶²⁰. Ο χρόνος της χορικής πράξης που περιγράφεται τοποθετείται στο μέλλον, όταν η Ελένη αφικνείται αισίως στη Σπάρτη. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στον τόπο της συνάντησης της με τις δυο κόρες του Λευκίππου, είτε στις όχθες του ποταμού Ευρώτα, είτε μπροστά στο ναό της Αθηνάς, είτε στο πανηγύρι των Υακινθίων. Μάλιστα τονίζεται και η χρονική της διάρκεια, με τη χρήση δυο ακόμη χρονικών προσδιορισμών (*χρόνω / νύχιον*), ενώ παράλληλα γίνεται μια αναδρομή και στις απαρχές της εορτής των Υακινθίων (*ὄν ἐξαμιλλασάμενος / τροχῶ τέρμονι δίσκου / ἔκανε Φοῖβος*). Είναι πολύ πιθανό οι Λευκιπίδες να έπαιζαν έναν ρόλο στην εκπαίδευση των κοριτσιών της

⁶²⁰ Allan 2008, σχόλ. στ. 1465-77

Σπάρτης που τις είχαν τιμήσει, όπως και την Ελένη, ως ιδανικές παρθένες και νύφες, στο χορικό τραγούδι⁶²¹. Η Ελένη και οι Λευκιπίδες θα συμμετάσχουν μαζί σε έναν τελετουργικό Χορό, τον οποίο αργότερα θα παραστήσουν προς τιμήν τους τα κορίτσια της Σπάρτης⁶²². Είναι πολύ πιθανόν λοιπόν να συνδέεται η παράσταση του άσματος και της *όρχησης* των γυναικών του δραματικού παρόντος (*hic et nunc*) με αυτόν τον ιδανικό Χορό. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αντίθεση με το δεύτερο στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, η προβολή της *χορείας* εδώ δε χαρακτηρίζεται από νοσταλγία των γυναικών για τη ζωή τους πριν από την αιχμαλωσία, καθώς η έμφαση δίδεται αποκλειστικά στη μοίρα της Ελένης και του Μενελάου⁶²³.

Στο δεύτερο στάσιμο της *Άλκηστης*⁶²⁴, οι γέροντες των Φερών που αποτελούν τον Χορό, σε μια προσευχή προς την Άλκηστη⁶²⁵, υμνούν το μεγαλείο της θυσίας της βασίλισσας και προβλέπουν τα τραγούδια και τους χορούς που θα της τραγουδήσουν οι θεράποντες των Μουσών, με την επτάτονη λύρα, τη φτιαγμένη από ορεινή χελώνα, δοξάζοντάς την με άγριους θρήνους, στη Σπάρτη, όταν φτάνει, στη γιορτή του Καρνείου, η ολονύχτια σελήνη και στην πλούσια και ευτυχή Αθήνα:

πολλά σε μουσοπόλοι

μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν

χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,

Σπάρτα κυκλὰς ἀνίκα Καρνεί-

⁶²¹ Allan 2008, σχόλ. στ. 1465-7.

⁶²² Allan 2008, σχόλ. στ. 1468.

⁶²³ Allan 2008, σχόλ. στ. 1468.

⁶²⁴ Η *Άλκηστη* κατείχε τη θέση του σατυρικού δράματος στην τετραλογία του 438 και αποτελεί προϊόν τριών βασικών μοτίβων, της εθελούσιας προσφοράς, του *θρήνου* που προκαλεί η απώλεια αυτού του προσώπου και το μοτίβο της σωτήριας επέμβασης. Για το θέμα αυτό βλ. Ιακώβ 1985, 221-267.

⁶²⁵ Όπως παρατηρούν οι Luschning- Roisman (2003, 10-11), ο Χορός περισσότερο συνδέει παρά διαχωρίζει τα επεισόδια. Στην πάροδο αναρωτιέται αν η Άλκηστη είναι ζωντανή, συνδέοντας τον πρόλογο με το πρώτο επεισόδιο, τα οποία ασχολούνται με το χρόνο του θανάτου της. Στο πρώτο στάσιμο απευθύνει μια προσευχή, για να σώσει την Άλκηστη, ενώ το δεύτερο στάσιμο το οποίο εκτελείται όταν η βασίλισσα είναι ήδη νεκρή, αποτελεί μια προσευχή προς την ίδια.

ου περινίσεται ὥρα

μηνός, ἀειρομένας

παννύχου σελάνας,

λιπαραισί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις. (445-52).

Στο χωρίο αυτό δε γίνεται άμεση αναφορά σε έναν συγκεκριμένο Χορό, αλλά οι γέροντες μιλούν γενικά για τους θεράποντες των Μουσών (*μουσοπόλοι*) που προβλέπουν ότι θα τιμήσουν στο μέλλον το ήθος της σπάνιας συζύγου. Ο χώρος παράστασης των ύμνων προς τιμήν της θα είναι η Σπάρτη και η Αθήνα, οι πιο ισχυρές πόλεις του ελληνικού χώρου και ο χρόνος, για τη Σπάρτη τουλάχιστον, τοποθετείται στη γιορτή των *Καρνείων*⁶²⁶ και πιο συγκεκριμένα τονίζεται η διάρκειά τους, καθώς προβλέπεται ότι θα τελούνται όλη τη νύχτα (*παννύχου σελάνας*). Ακόμη, αν υποθέσουμε ότι οι αποδιδόμενες ηρωικές τιμές στην Αθήνα, όπου δεν υπάρχει αντίστοιχη γιορτή των *Καρνείων*, πραγματώνονται μέσω των έργων των δραματικών ποιητών (οπότε, σε αυτήν την περίπτωση, ο όρος *μουσοπόλοι* αναφέρεται σε αυτούς)⁶²⁷ που έχουν ως θέμα το ηθικό μεγαλείο της ενάρετης συζύγου, τότε η προφητεία του Χορού στο *δραματικό παρόν* εκπληρώνεται στο *σκηνικό παρόν προ ομμάτων* των θεατών. Η αρετή και η αυτόβουλη θυσία της Άλκηστης ξεπερνούν το ανθρώπινο επίπεδο και προκαλούν το θαυμασμό, σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο Χορός να αναγνωρίζει ότι η Άλκηστη αξίζει να εγκωμιάζεται και να τιμάται, όπως μια θεά. Με το απείκασμα των Χορών που θα υμνούν με δοξαστικά άσματα και χορούς την ευσεβή βασίλισσα, αποκτούν μεγαλύτερη

⁶²⁶ Τα *Κάρνεια* είναι δωρική γιορτή προς τιμήν του Απόλλωνα. Βλ. σχετικά Πausανίας, III 13.4.

⁶²⁷ Στην Αθήνα δεν υπήρχε η αντίστοιχη γιορτή των *Καρνείων*. Ενδεχομένως όμως εδώ να γίνεται αναφορά σε δράματα που παιζόνταν στην Αθήνα με θέμα την Άλκηστη, δηλαδή την *Άλκηστη* του Φρυνίχου και τον *Άδμητο* του Σοφοκλή, τα οποία δεν έχουν σωθεί.

ένταση οι υμνητικοί λόγοι που της απευθύνουν οι γέροντες των Φερών, ενώ παράλληλα τονίζεται ο λατρευτικός τους ρόλος, στο *σκηνικό παρόν*.

Όσον αφορά στις απεικονίσεις των Χορών των οποίων η *χορεία* τοποθετείται στο μέλλον, αξίζει να σημειωθεί ότι αποτελούν περιπτώσεις κατά τις οποίες η χρονική βαθμίδα του μέλλοντος συμπεριλαμβάνει το *σκηνικό παρόν*, καθώς αφορούν κυρίως υπόσχεση για λατρευτικές εκδηλώσεις που συνδέονται με τελετές που ήδη πραγματώνονται, στην κλασική περίοδο, όπως η αναβίωση του πανηγυριού στη Δήλο το 424 π. Χ. (*Εκ.* 463-5), οι εορτές στα Μεγάλα Παναθήναια (*Ηρακλ.* 776-83), η γιορτή των *Καρνείων* στη Σπάρτη, τα δράματα που έχουν ως θέμα την αρετή της Άλκηστης στα Μεγάλα Διονύσια (*Άλκ.* 445-54) και οι λατρευτικές εκδηλώσεις προς τον Διόνυσο (*Βάκχ.* 565-75).

8. Το απείκασμα μελλοντικού χορού ενός δραματικού προσώπου.

Στις *Βάκχες* είναι συχνή και η απεικόνιση από έναν ήρωα του δράματος μιας *χορείας*, που θα εκτελέσει ο ίδιος ή ένα άλλο πρόσωπο, η οποία σε σχέση με το *δραματικό παρόν* τοποθετείται χρονικά στο μέλλον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου αποτελεί το *απείκασμα* της βακχικής *όρχησης* που προτίθενται να εκτελέσουν οι γέροντες Κάδμος και Τειρεσίας, των οποίων η ευσέβεια και η σοφία ωθεί στην απόφαση να μεταβούν στο βουνό, προκειμένου να τιμήσουν με τον εκστατικό χορό τους, παρά την προχωρημένη ηλικία τους το θεό Διόνυσο. Η αναφορά τους σε αυτόν επαναλαμβάνεται τρεις φορές, στην αρχή του πρώτου επεισοδίου :

ΚΑ: *ποι̃ δεῖ χορεύειν, ποι̃ καθιστάναι πόδα*

καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολίων; ἐξηγοῦ σύ μοι

γέρον γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός. (184-6)

TE: *ἔρεϊ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν; (204-5)*

TE: *κισσῶ τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν,
πολιὰ ζυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον (323-4).*

Ο χώρος όπου θα χορέψουν είναι ο φυσικός παραδοσιακός τόπος της λατρείας του Διονύσου, το βουνό. Ακόμη, σε ένα χωρίο που οβελίζεται από τον Diggle, τονίζεται και ο χρόνος, καθώς δίδεται διαχρονική διάσταση, μέσα από τα λόγια του Τειρεσία: *πατρίους παραδοχάς, ἄς θ' ὀμιλίκας χρόνω / κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος, / οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠϋρηται φρενῶν (201-3).*

Πρόκειται να ακολουθήσουν την παράδοση που έλαβαν από τους προγόνους, η οποία είναι πανάρχαιη όσο και ο ίδιος ο χρόνος⁶²⁸. Και οι ίδιοι μάλιστα οπτικοποιούν με την εικόνα τους αυτήν την ιδέα, καθώς αν και είναι από τους γεροντότερους Θηβαίους, προτίθενται να συμμετάσχουν στη *βακχεία*, ο οποία σαφώς ως λατρευτική εκδήλωση ταιριάζει σε ακμαιότερους θιασώτες. Η πράξη αυτή αποδίδει ακόμη μεγαλύτερη τιμή στον αποδέκτη των λατρευτικών τους εκδηλώσεων, τον Βάκχο. Την ίδια πρόθεση έχει εκφράσει στον πρόλογο του έργου και ο ίδιος ο Διόνυσος, ο οποίος θα σπεύσει στον Κιθαιρώνα, για να πάρει μέρος στους χορούς των Βακχών: *ἐγὼ δὲ βᾶκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχᾶς / ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν (62-3).* Ανάλογα, ο Πενθέας, στο τέλος του δεύτερου επεισοδίου, δίνει εντολή να φυλακιστεί ο Διόνυσος, στο στάβλο, στο πυκνό σκοτάδι, προσθέτοντας ειρωνικά ότι εκεί είναι ο τόπος, όπου θα

⁶²⁸ Ο Lesky (2000, 362) παρατηρεῖ ότι στο σημείο αυτό γίνεται φανερή η αντίφαση με την ονιμότητα της διονυσιακής λατρείας, που υποτίθεται ότι τώρα μόλις έχει έρθει στη Θήβα. Παράλληλα όμως φαίνεται ότι ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται να μας δώσει να καταλάβουμε ότι αυτή η λατρεία αποτελούσε μέρος της θρησκευτικής παράδοσης του τόπου.

εκτελεί τους χορούς του: *χώρει· καθείρζατ' αὐτὸν ἵππικαῖς πέλας / φάτναισιν, ὡς ἂν
σκότιον εἴσορᾶ κνέφας. / ἐκεῖ χόρευε· (509-11).*

Στο κεφάλαιο αυτό συγκεντρώθηκαν, κατηγοριοποιήθηκαν και συζητήθηκαν οι αυτοαναφορικές και ετεροαναφορικές απεικονίσεις χορικών παραστάσεων στο ευριπίδειο δράμα. Τα ευρύτερα συμπεράσματα του κεφαλαίου αυτού παρατίθενται στην ομώνυμη καταληκτική ενότητα, όπου συσχετίζονται με τα συμπεράσματα του προηγούμενου κεφαλαίου και αυτού που ακολουθεί.

.....

.....

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΕΚΑΒΗ ΕΞΑΡΧΟΥΣΑ⁶²⁹ ΤΟΥ ΘΡΗΝΟΥ ΣΤΙΣ ΤΡΩΑΔΕΣ

Οι *Τρωάδες* αποτελούν μέρος της μοναδικής ευριπίδειας τριλογίας που μαρτυρείται, το 415 π. Χ⁶³⁰, η υπόθεση της οποίας είναι παρμένη από τον αγαπημένο χώρο του ποιητή, τους ηττημένους του τρωικού πολέμου⁶³¹. Το πρώτο έργο, ο *Αλέξανδρος*⁶³², πραγματεύεται την προειδοποίηση προς τους γονείς του Πάρη ότι το παιδί αυτό θα γινόταν η αιτία της καταστροφής της Τροίας. Το δεύτερο έργο, ο *Παλαμήδης*, αναφέρεται στο φόνο του Παλαμήδη από τους Έλληνες αρχηγούς μπροστά στην Τροία.

Το τρίτο έργο, οι *Τρωάδες*, το μοναδικό που σώζεται ολόκληρο από αυτήν την τριλογία, παρουσιάζει την πιο ζοφερή εικόνα της βαναυσότητας του πολέμου⁶³³. Πραγματεύεται τις επιπτώσεις της καταστροφής της Τροίας για τους ηττημένους, τη σκλαβιά, τον εξανδραποδισμό και την αλαζονεία του νικητή, στην πιο αποτρόπαιη μορφή τους⁶³⁴. Ο *δραματικός χρόνος* τοποθετείται στις τελευταίες ώρες πριν από την πυρπόληση της Τροίας. Ο *μάχμος πληθυσμός* της Τροίας έχει πλέον αφανιστεί και οι εξανδραποδισμένες γυναίκες αναμένουν να μάθουν σε ποιο νέο αφέντη θα δοθούν, ενώ όλα είναι έτοιμα για τον απόπλου των ελληνικών πλοίων.

⁶²⁹ Ο όρος δε χρησιμοποιείται με την τεχνική σημασία που του αποδίδει ο Αριστοτέλης (1449a). Αντλείται από το ευριπίδειο κείμενο (*ἐξάρξω - ἐξήρχον*), παρά το ότι προέρχεται από αθεράπευτο χωρίο: *μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν / + ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ' γῶ / μολπὰν οὐ τὰν αὐτὰν+ / οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρω Πριάμου διερειδομένον / ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους / ἐνκόμοις ἐξήρχον θεοῦς* (146-52).

⁶³⁰ Ο Αιλιανός αναφέρει (*Ποικ. Ιστ.* 2. 8) ότι ο Ευριπίδης το 415 π. Χ. ήρθε δεύτερος με τις τραγωδίες *Αλέξανδρος*, *Παλαμήδης* και *Τρωάδες* και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*. Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Scodel 1980b, 11-2, Lesky 2000, 186-205, Scarcella 1959, 66-70 Pertusi, 1952, 251-73 και McDonald 1991, 123 και σημ. 1.

⁶³¹ Δρομάζος 1989, 297.

⁶³² Για την τραγωδία *Αλέξανδρος* βλ. Stinton 1965, 64-71.

⁶³³ Easterling – Knox 1990, 444.

⁶³⁴ Η Luschnig (1971, 8-12) παρατηρεί ότι το έργο, παρά την ανορθόδοξη μορφή του, είναι κάτι περισσότερο από μια απλή παράθεση γεγονότων που πραγματεύονται τα βασάνα των ηττημένων του πολέμου· αποτελεί έκφραση της ματαιότητας της νίκης στον πόλεμο.

Στο έργο παρατηρείται μια ιδιόμορφη παρατακτική αρχιτεκτονική, ώστε δίδεται η αίσθηση μιας συρραφής έντονων παθητικών σκηνών που διαδέχονται η μία την άλλη, συνεκτικό στοιχείο των οποίων αποτελεί η Εκάβη, η οποία είναι διαρκώς παρούσα στη σκηνή, και το θρηνητικό της τραγουδι. Η δράση αρθρώνεται σε τέσσερις σκηνές. Η Εκάβη, σωριασμένη στη σκηνή, συντετριμμένη από το δυσβάσταχτο βάρος της θλίψης της, εξακολουθεί, κατά την εξέλιξη της δράσης, να υπομένει συνεχώς δεινά που δίδουν τροφή για την ανανέωση του θρηνητικού τραγουδιού. Βλέπει να περνούν από μπροστά της διαδοχικά η Κασσάνδρα, η οποία οιστρήλατη προφητεύει τις συμφορές που θα φέρει η ένωσή της με τον Αγαμέμνονα και έπειτα η Ανδρομάχη, που αντιμετωπίζει τον τρόπο της απειλής για τη ζωή του παιδιού της. Ακολουθεί η σκηνή με τον Μενέλαο και την Ελένη, που δεν είναι παρά μια σύντομη παρέκβαση, πριν φέρουν το κακοποιημένο σώμα του νεκρού παιδιού, του Αστυάνακτα. Τέλος, η τραγωδία καταλήγει με την πυρπόληση της Τροίας. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τραγωδία που αποτελεί την παράσταση ενός διηνεκούσ θρηνητικού άσματος με *εξάρχουσα* την Εκάβη και θα ήταν ίσως χρήσιμο να αναζητηθεί η αιτία που ώθησε τον Ευριπίδη το 415 π. Χ να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό μια τόσο εντυπωσιακή τραγωδία, την οποία συνέχει όχι η πλοκή των γεγονότων αλλά ο θρήνος της ηττημένης βασίλισσας.

Ο Kitto⁶³⁵ παρατηρεί ότι όσον αφορά στην ενότητα του έργου, λίγα κερδίζουμε μένοντας στη συνεχή παρουσία της Εκάβης, καθώς ό,τι συμβαίνει σε ένα πρόσωπο δεν είναι αναγκαστικά ενότητα, αφού το κέντρο του ενδιαφέροντος μετατοπίζεται, καθώς εξελίσσεται η δράση και σε ένα διαφορετικό πρόσωπο. Η διαρκής παρουσία της Εκάβης

⁶³⁵ Kitto 1976, 283-4. Η Romilly (1997a, 142) παρατηρεί ότι: Στις *Τρωάδες* το κέντρο δεν είναι πλέον μία ηρωίδα: δεν υπάρχουν καν ήρωες και ηρωίδες, ούτε και ενότητα μύθου. Υπάρχει μόνο μια μακρά σειρά από συμφορές που διαδέχονται, απηγούν και επαυξάνουν η μια την άλλη. Μόνο η Εκάβη είναι παρούσα από την αρχή του έργου ως το τέλος, ακόμη πιο εξουθενωμένη απ' ό τι στο έργο που φέρει το όνομά της, αφού στη διάρκεια ολόκληρων σκηνών είναι μια φιγούρα που κείτεται ξαπλωμένη κατάχαμα.

βέβαια βοηθά, καθώς χωρίς αυτήν το έργο θα φαινόταν ακόμη πιο επεισοδιώδες⁶³⁶.

Πάντως, αν η ενότητα του έργου προβάλλει σε αυτήν, αυτό πρέπει να οφείλεται στο γεγονός ότι συμβολίζει το πάθος⁶³⁷ των ηττημένων.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ρόλος της Εκάβης στις *Τρωάδες*, καθώς, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα σωζόμενα δράματα της εποχής του Ευριπίδη, η ηρωίδα δίδει την αίσθηση ενός ατόμου που ξεχωρίζει από την ομάδα του Χορού και εξελίσσεται σε *εξάρχουσα*. Πρόκειται δηλαδή για τον πρώτο υποκριτή που δεν προσαρτήθηκε στην ομάδα, αλλά φέρει πολλά από τα χαρακτηριστικά της, συμπάσχει με αυτήν, και την αντιπροσωπεύει. Στο κεφάλαιο αυτό θα επικεντρωθώ στην ιδιαίτερη σχέση της Εκάβης, ως κεντρικού δραματικού προσώπου, με τον Χορό.

Ο Χουρμουζιάδης στο έργο του *Περί Χορού* εξετάζοντας τη σχέση του ήρωα με τον Χορό και τη στάση του Χορού απέναντι στα δραματικά γεγονότα, βασιζόμενος στην άποψη του Αριστοτέλη ότι ο υποκριτής αναδύθηκε από την ομάδα και δεν προσαρτήθηκε σε αυτήν έξωθεν και γι' αυτόν τον λόγο έχει πολλά από τα χαρακτηριστικά της και κοινά στοιχεία με τα υπόλοιπα μέλη, διαπιστώνει ότι η απόσταση που έχει διανυθεί από αυτήν την πρώιμη φάση ως την εποχή της διαμορφωμένης τραγωδίας είναι μεγάλη. Αξίζει να παρατεθούν ορισμένες από τις παρατηρήσεις του, οι οποίες είναι χρήσιμο να ληφθούν

⁶³⁶ Ο όρος ανήκει στον Αριστοτέλη: *τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖρισται. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι* (*Ποιητ.* 1451b). Ο Lucas (1968, σχόλ. 1451b) παρατηρεί ότι οι *Τρωάδες* μπορούν να θεωρηθούν ως ένα επεισοδιώδες δράμα. Ο Συκουτρής (1936, σχόλ. 5, 1451b.) θεωρεί ότι ο Αριστοτέλης θα πρέπει να είχε υπόψη του αρκετά τέτοια παραδείγματα, ιδίως από τους μετά τον Ευριπίδη ποιητές, δηλαδή της χαλάρωσης της αυστηρῆς οικονομίας του έργου, το οποίο συνίσταται από ορισμένες δυνατές και εντυπωσιακές σκηνές. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Perrotta 1952, 237-8.

⁶³⁷ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (1452b), αποτελεί ένα από τα στοιχεία της υπόθεσης του τραγικού μύθου. Πρόκειται για μια καταστροφική ή οδυνηρή πράξη, όπως είναι οι θάνατοι ή οι σωματικοί μόχθοι που διεγείρουν στους θεατές ισχυρά συναισθήματα οίκτου και φόβου: *πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνία καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα*. Την έννοια του πάθους στο έργο του Αισχύλου και του Ευριπίδη, με πολλές αναφορές στις *Τρωάδες*, εξετάζει η Romilly (1990). Επίσης η Easterling (2007, 261 και σημ. 47) παρατηρεί ότι ο ρόλος της Εκάβης στις *Τρωάδες* αποτελεί ένα ρόλο αρχετυπικής μορφής του πάσχοντος ανθρώπου. Ο Nagy (1994-5, 50) επίσης παρατηρεί ότι το πάθος που βιώνει ο ήρωας είναι μια αρχική δοκιμασία, ενώ η αντίδραση του κοινού στο πάθος, η οποία επιτυγχάνεται με τη μεσολάβηση του Χορού, μπορεί να μεταφραστεί απλώς ως συναίσθημα.

υπόψη για την εξέταση του ρόλου της Εκάβης ως *εξάρχουσας*, στις *Τρωάδες*. Μελετώντας το συνδυασμό των δύο αντίρροπων στοιχείων που φέρουν το βάρος της παράστασης, δηλαδή του ατόμου και της ομάδας (δραματικά πρόσωπα - Χορός), εντοπίζει τη συμβολή του υποκριτή σε δύο κυρίως επίπεδα: α) στη δημιουργία του *δραματικού διαλόγου*, μετά τη μετεξέλιξη του *εξάρχοντα* σε υποκριτή και την εκπροσώπηση του Χορού από τον κορυφαίο του, και β) στην αξιοποίηση - ερμηνεία του *δραματικού μύθου*. Σταδιακά το βάρος μετατοπίζεται από τον Χορό στον υποκριτή και σηματοδοτείται το πέρασμα από τη *λυρικότερη* στη *δραματικότερη* φάση. Ο Χορός σιγά - σιγά μετατρέπεται, κατά κάποιον τρόπο, σε ετερόφωτο στοιχείο και μετά τον Αισχύλο απουσιάζουν πλέον οι πρωταγωνιστικοί Χοροί. Το ομαδικό στοιχείο, παρά το ότι έπαψε να είναι κυρίαρχο στη σύνθεση, δεν περιορίστηκε σε ρόλο καθαρά διακοσμητικό, αλλά εντάσσεται στη δράση ως ανθρώπινο σύνολο, με αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά και μια ορισμένη σχέση με τα πρόσωπα του μύθου ή τα σκηνικά δρώμενα. Ο Χορός αποτελεί ένα ομοιογενές άθροισμα ατόμων που παρουσιάζεται ως ένα πολύφωνο πρόσωπο απέναντι στους κεντρικούς ήρωες, ενώ ο κορυφαίος μπορεί να αποσπασθεί από την ομάδα, εκφράζοντας την ομάδα στο δραματικό διάλογο⁶³⁸. Όσον αφορά στη σχέση των δραματικών προσώπων και του Χορού ο Χουρμουζιάδης διαπιστώνει ότι σπάνια ο ήρωας και ο Χορός αποτελούν μαζί μια ομάδα που χαρακτηρίζεται από την ίδια μοίρα, όπως συμβαίνει με την Εκάβη και τις γυναίκες του Χορού, στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη⁶³⁹. Πράγματι, οι γυναίκες του Χορού, έχοντας χάσει τα πάντα, είναι αιχμάλωτες των Ελλήνων και αναμένουν να μάθουν σε ποιο μέρος της Ελλάδος και σε ποιον αφέντη θα δοθούν. Ίδια είναι και η μοίρα της Εκάβης, αλλά και των προσώπων του δράματος, στα οποία διαδοχικά πέφτει το βάρος, δηλαδή της

⁶³⁸ Ο Vernant (1988, 18-9) διακρίνει ότι ανάμεσα στον τραγικό Χορό και τον τραγικό ήρωα αντιστοιχεί μια δυαδικότητα ακόμη και στην ίδια τη γλώσσα της τραγωδίας, καθώς έχουμε από τη μια πλευρά το λυρισμό των χορικών και από την άλλη μια διαλογική μορφή που μετρικά είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο. Όμως αυτή η συνύπαρξη δεν αντιμετωπίζεται από το Αθηναϊκό κοινό της εποχής ως σύμβαση, αλλά ως μια έκφραση της κοινωνικής πραγματικότητας (Bacon 1994-5, 11).

⁶³⁹ Χουρμουζιάδης 1998, 23-53.

Κασσάνδρας και της Ανδρομάχης. Ολόκληρη η τραγωδία αποτελεί μια πένθιμη ωδή μοιρασμένη σε πολλές φωνές⁶⁴⁰. Οι επιπτώσεις της καταστροφής της Τροίας βαραίνουν το ίδιο πάνω σε όλες και προδιαγράφουν ένα κοινό μέλλον. Ο Westlake⁶⁴¹ αναφέρει ότι η μη ρεαλιστική οικειότητα που υπάρχει ανάμεσα στις Τρωαδίτισσες και την Εκάβη αποτελεί αναχρονισμό, καθώς ανήκει πολύ περισσότερο στην εποχή του 5^{ου} αιώνα π. Χ παρά στην ηρωική εποχή.

Όπως παρατηρεί ο Χουρμουζιάδης, όταν ακούμε την Εκάβη να θρηνεί έχουμε την αίσθηση ότι ακούμε την κορυφαία του Χορού⁶⁴². Παρόλα αυτά όμως και σ' αυτήν την τραγωδία η κοινή μοίρα που ενώνει την κεντρική ηρωίδα με τον Χορό εξατομικεύεται. Το βάρος του δράματος λοιπόν πέφτει στο προσωπικό της πάθος, το οποίο αγγίζει το υπέρτατο όριο του *τραγικού*, με την διεκτραγώδηση συγκεκριμένων γεγονότων που την αφορούν ειδικά ως βασίλισσα της Τροίας, δηλαδή την παραβίαση της αγνότητας της Κασσάνδρας, τη θυσία της Πολυξένης, το φόνο του Αστυάνακτα⁶⁴³.

Η προλογική σκηνή του έργου ανήκει στον Ποσειδώνα και την Αθηνά, των οποίων η στάση παρουσιάζεται εχθρική απέναντι στους Αχαιούς. Η θεά εναντιώνεται στην αλαζονεία των νικητών που βεβήλωσαν τους βωμούς της και ανοσιούργησαν σε βάρος της Κασσάνδρας (69-70), επιθυμώντας τώρα την τιμωρία τους, στο ταξίδι για την επιστροφή στην πατρίδα (75: *δύσνοστον αὐτοῖς νόστον ἐμβαλεῖν θέλω*). Ήδη από την πρόλογο αναδεικνύεται ο πυρήνας του έργου που αφορά στο πάθος των ηττημένων (28-9: *πολλοῖς δὲ κωκυτοῖσιν αἰχμαλωτίδων βοᾷ Σκάμανδρος*) και την *ύβριν* των νικητών (95-7).

⁶⁴⁰ Σολομός 1995, 88.

⁶⁴¹ Westlake, 1953, 181. Για τους αναχρονισμούς βλ. Eastreling 1985, 1- 10.

⁶⁴² Χουρμουζιάδης 1980, 199.

⁶⁴³ Ο Walton (2007, 216) παρατηρεί ότι οι *Τρωάδες*, στο σκηνικό τους σχήμα, έχουν κάτι κοινό με τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, ο οποίος μένει ακινητοποιημένος και δέχεται διαδοχικά διάφορες επισκέψεις από πρόσωπα που ασκούν καθένα ξεχωριστά τη δική τους πίεση στον ήρωα που αδυνατεί να ξεφύγει. Το ίδιο συμβαίνει και με την Εκάβη, η οποία βρίσκεται περιορισμένη στη σκηνή, καθώς την επισκέπτονται διαδοχικά ο Ταλθύβιος, η Κασσάνδρα, η Ανδρομάχη και ο Μενέλαος, συμβάλλοντας διαδοχικά ο καθένας στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας απελπισίας.

Ένας άλλος σαφής άξονας του δράματος είναι το μελικό στοιχείο, το οποίο υποβάλλεται ήδη από τους εναρκτήριους στίχους του έργου. Η τραγωδία ξεκινά με μια όμορφη ειρηνική εικόνα (1-3), το χορό των Νηρηίδων (*κάλλιστον ἔχνος ἐξελίσσουσιν ποδός*), στα βάθη του Αιγαίου πελάγους, το οποίο άφησε για να έρθει στην κατεστραμμένη Τροία ο Ποσειδώνας. Το είδος της χορικής τους πράξης λειτουργεί ειρωνικά. Η ειδυλλιακή εικόνα των ορχούμενων θεοτήτων που μέσα στην παρθενική τους λευκότητα έστηναν χορούς όχι μονάχα στα βάθη της θάλασσας, αλλά και στις παραλίες, στους κόλπους και στα ποτάμια, δημιουργώντας μια πολύ ευφρόσυνη ατμόσφαιρα⁶⁴⁴, έρχεται σε έντονη αντίθεση αφενός με τη συντριβή, τη δυστυχία και το πένθος των ηττημένων, τα οποία αντιπροσωπεύει η Εκάβη, και αφετέρου με το διηνεκή *θρήνο* που θα απλωθεί στη συνέχεια σε όλη την έκταση της τραγωδίας, με πρωταγωνίστρια τη γηραιά βασίλισσα⁶⁴⁵. Τέτοιου είδους αντιθέσεις αποτελούν αγαπημένο μοτίβο του Ευριπίδη και επανέρχονται συχνά για την επίτευξη δραματικού αποτελέσματος.

Προς την άλλοτε μεγάλη βασίλισσα στρέφει ο θεός την προσοχή του κοινού, δείχνοντάς την να βρίσκεται σωριασμένη στη γη⁶⁴⁶, μπροστά από τις σκηνές των αιχμαλώτων γυναικών, χύνοντας δάκρυα πολλά και για πολλούς (*τήν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἶ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν, Ἐκάβη κειμένην πυλῶν πάρος / δάκρυα χέουσαν πολλά και πολλῶν ὑπερ* 36-8). Ήδη από την αρχή το ενδιαφέρον εστιάζεται στο θρήνο και τη γυναίκα σύμβολο, την *δάκρυα χέουσαν* αφενός για το θάνατο της Πολυξένης, την παράδοση της Κασσάνδρας στον Αγαμέμνονα και την απώλεια του συζύγου και των γιων της και αφετέρου για τον όλεθρο της χαμένης πόλης και τη μοίρα των γυναικών που θα

⁶⁴⁴ Πρβλ. Ησίοδ. *Θεογ.* 240-65.

⁶⁴⁵ Havelock 1968, 115.

⁶⁴⁶ Η Εκάβη προφανώς έχει μεταφερθεί στην άκρη της σκηνής πάνω στο *εκκόκλημα* (Walton 1984, 141 και Walton 2007, 214). Είναι φανερό πως δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία των θεών (Morwood 2000, 130). Η βασίλισσα μένει ξαπλωμένη και προσπαθεί να ανασηκωθεί μετά την αναχώρηση των θεοτήτων. Τελικά ανασηκώνεται, όμως μετά το επεισόδιο με την Κασσάνδρα ξαναπέφτει, επιμένοντας σε αυτήν την κατάσταση απελπισίας, όπως παρατηρεί η Romilly (1990, 95), όταν αρνείται να την σηκώσουν (466-7).

ακολουθήσουν τους κατακτητές στη σκλαβιά. Ο πόνος της βασίλισσας δίδει την αίσθηση ότι αποτελεί τη συνισταμένη του πόνου όλων όσων βιώνουν τις επιπτώσεις της πτώσης της Τροίας, φυσικά και των γυναικών που αποτελούν τον Χορό. Μάλιστα δεν εγκαταλείπει ούτε λεπτό τη σκηνή, παρίσταται διαρκώς, ακόμη και την ώρα που άδονται τα χορικά. Η Τροία έχει ισοπεδωθεί και η πτώση της οπτικοποιείται μέσα από την εικόνα της μεγάλης βασίλισσας στο έδαφος⁶⁴⁷. Η Εκάβη στέκεται ανάμεσα στο κοινό και τις ιδέες του εσώτερου δράματος με τον ίδιο τρόπο που στέκεται και ο Χορός ανάμεσα στο κοινό και τους χαρακτήρες του έργου⁶⁴⁸.

Ένα άλλο θέμα που τονίζεται ήδη από τον πρόλογο και θα κυριαρχήσει σε όλο το δράμα και ιδιαίτερα στα χορικά είναι η αντίθεση μεταξύ της παλιάς, ευτυχισμένης Τροίας και της τωρινής παντελώς κατεστραμμένης πόλης: *ἀλλ' ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα, χαῖρέ μοι, πόλις / ξεστόν τε πύργωμ'· εἶ σε μὴ διώλεσεν / Παλλὰς Διὸς παῖς, ἦσθ' ἄν ἐν βάθροις ἔτι* (45-47). Η φράση *ποτ' εὐτυχοῦσα* εμπεριέχει έντονη νοσταλγία και ταυτόχρονα εισάγει το δίπολο: *παρελθόν* - *ευτυχία* / *παρόν* - *δυστυχία* που επανέρχεται διαρκώς και κυριαρχεί στη θεματική των μελικών κυρίως μερών του έργου⁶⁴⁹.

Μετά την απομάκρυνση του Ποσειδώνα και της Αθηνάς που έχουν αναλάβει στον πρόλογο ένα είδος σκηνοθετικού ρόλου⁶⁵⁰, η Εκάβη βρίσκεται στο επίκεντρο της δράσης

⁶⁴⁷ Lusching 1971, 10, Wilson 1967, 213.

⁶⁴⁸ Mead 1938-9, 103.

⁶⁴⁹ Ολόκληρη η τραγωδία βασίζεται στο *πάθος* που απορρέει από αυτήν την αντίθεση, ιδιαίτερα όταν κάποιος έχει βιώσει την ευτυχία, την οποία και νοσταλγεί (639-40): *ὁ δ' εὐτυχήσας ἐς τὸ δυστυχῆς πεσὼν / ψυχὴν ἀλάττει τῆς παροῦθ' εὐπραξίας* (για το χωρίο αυτό βλ. Bluck, 1961, 125-6). Βλ. επίσης τους στίχους 45-8, 106-9, 145-52, 195-6, 324-8, 472-3, 505-10, 529-30, 544-567, 580-1, 614-5, 643-4, 825-35, 1253-5, 1277-80). Η McDonald 1991 έχει μελετήσει τη σημασία των ὀρων ευτυχίας στο έργο του Ευριπίδη. Συγκεκριμένα για το έργο *Τρωάδες* βλ. σελ. 122-42. Η Michelini (1987, 121) παρατηρεί ότι η ευριπίδεια αισθητική προσφέρεται για μια στρουκτουραλιστική μελέτη, βασισμένη στην αντίθεση και την ισορροπία. Σε σχέση με τους νικητές το δίπολο απαντά ανεστραμμένο και κινούμενο σε διαφορετικές κοινωνικές βαθμίδες: *παρόν* - *θρίαμβος* και *ὑβρις* / *μέλλον* - *ἄτη*. Το θέμα αυτό επισημαίνεται ήδη από τον πρόλογο (95-7: για το χωρίο αυτό βλ. περαιτέρω Kovacs 1983, 334-8) και επανέρχεται διαρκώς και αντιθετικά σε σχέση με το δράμα των ηττημένων. Για την *ὑβριν* και την *ἄτην* στην τραγωδία βλ. Νικολακάκης 1993, 46.

⁶⁵⁰ Η Easterling (2007, 260) παρατηρεί ότι στην αρχαία ελληνική τραγωδία, όταν εμφανίζονται θεοί στη σκηνή, κατά κάποιον τρόπο αναλαμβάνουν ένα σκηνοθετικό ρόλο, επειδή θέτουν την επικοινωνία με το

και ο ρόλος της είναι πρωταγωνιστικός, καθώς κυριαρχεί είτε ως δραματικός χαρακτήρας είτε ως θρηνωδός. Οι απαγγελτικοί ανάπαιστοι της Εκάβης (98-152) μετατρέπονται βαθμιαία σε λυρικούς, (στ. 121 κ. ε.) και προφανώς αδόμενους⁶⁵¹. Ενώ προσπαθεί να ανασηκωθεί σιγά – σιγά από το έδαφος, συμπληρώνει την εικόνα της κατάρρευσης παριστάνοντας με μεταφορικό τρόπο την οδύνη των νικημένων μέσα από το *θήνη* της (98-152). Μετά από έναν εφιάλτη, βρίσκεται σε μια κατάσταση ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Για να περιγράψει τους ψυχικούς και σωματικούς της πόνους (112-6), χρησιμοποιεί μια ποιητική εικόνα, που προέρχεται από τη ναυτική ζωή⁶⁵². Είναι δυστυχημένη και κακότυχη, σωριασμένη στο σκληρό στρώμα. Οι σωματικοί πόνοι στο κεφάλι τους κροτάφους και τα πλευρά της την εμποδίζουν να μετακινήσει τη ράχη της από τη μια πλευρά στην άλλη, στις δυο μεριές του πλοίου, μετατοπίζοντας εναλλάξ το βάρος της σπονδυλικής της στήλης, καθώς θα τραγουδά τους *θήνη*ς της, με ακατάπαυστα δάκρυα.

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος

ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι

νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'

οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων

πλευρῶν θ' , ὡς μοι πόθος εἰλίζαι

καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'

εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων

κοινό σε διαφορετικό επίπεδο, εισάγοντας ειρωνικές οπτικές για τη συνέχεια της δράσης. Η Coward (2002, 310) παρατηρεί ότι η τοποθέτηση θεών στον πρόλογο καλεί τους θεατές να ασκήσουν κριτική για το ρόλο που παίζουν στις ανθρώπινες υποθέσεις.

⁶⁵¹ Lee 1976, σχόλ. στ. 98-152, Barlow 1986, σχόλ. στ. 98-152, Lesky 2000, 190.

⁶⁵² Για την εικονοποιία στο χωρίο αυτό βλ. Barlow 1974, 50-2.

ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρῦων ἐλέγους

μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισ

ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους (112-22)

Με αυτήν την εικονοποιία εκφράζεται ἔμμεσα ο φόβος της για τα ελληνικά πλοία, τα οποία θα την οδηγήσουν στον τόπο της δουλείας της⁶⁵³. Βέβαια, η αναφορά στην περιστροφή που πρέπει να κάνει το σώμα της, κατά πάσα πιθανότητα, εκφράζει την επιθυμία της να βρει τη δύναμη να κάνει τις ορχηστικές κινήσεις που θα συνοδεύσουν το *θρήνο* της (*ὥς μοι πόθος εἰλίζαι*)⁶⁵⁴. Με αυτόν τον τρόπο προοικονομείται το μακρὸ πένθιμο τραγούδι που θα ακολουθήσει, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η σπουδαιότητα που αυτό κατέχει στο δράμα. Μετά την ἔμφαση στην κίνηση του σώματός της, ορίζει σαφώς το εἶδος των τραγουδιών που θα εκφράσουν τις συμφορές της, δηλαδή θα τραγουδήσει ατέλειωτους *θρήνους* και πένθιμα τραγούδια (*μελέων ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρῦων ἐλέγους*). Ἐπειτα, συνεχίζει με ποιητικούς ὄρους να ορίζει την ποιότητα και την εκτέλεση του ἄσματός της: *μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισ / ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους* (120-1). Ο Segal σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χωρίο παρατηρεῖ ότι η Εκάβη αναφέρεται στη *μοῦσα* της θλίψης, της οποίας το μόνο τραγούδι εἶναι ο *θρήνος*.⁶⁵⁵ Τελικά η Εκάβη καταφέρνει να ανασηκωθεί εντελῶς ἀπὸ το ἔδαφος (στ. 120-1), για να τραγουδήσει το τελευταῖο μέρος του προλόγου⁶⁵⁶. Στην ατομική εκτέλεση του ἄσματός της, ορισμένα σημεῖα θα μπορούσαν να συνοδεύονται ἀπὸ *ὄρχηση*, καθὼς στις τελετουργικές κινήσεις ακολουθεῖται ἓνα ρυθμικὸ πρότυπο.

⁶⁵³ Ὅπως παρατηρεῖ η Barlow (1974, 50 και σημ. 41), οι ναυτικές μεταφορές κυριαρχοῦν στην ὠδή της Εκάβης (102-4, 118, 137), καθὼς και στο διάλογο στο στίχο 162, σε σχέση με τη λογοτεχνική περιγραφή των πλοίων που περιμένουν να παραλάβουν τις γυναῖκες αιχμάλωτες.

⁶⁵⁴ Lee 1976, σχόλ. στ. 116-9.

⁶⁵⁵ Segal 1993, 17-8.

⁶⁵⁶ Lee 1976, σχόλ. στ. 120-1.

Στη μονωδία⁶⁵⁷ της η Εκάβη με αναπαίστους, εκφράζει την εικόνα της ελληνικής εκστρατείας που προκάλεσε τη δυστυχία και το πένθιμο άσμα της, το οποίο αντιπαρατίθεται στον ελληνικό παιάνα που αντηχούσε από τα πλοία των Ελλήνων, όταν ήρθαν να πολιορκήσουν την Τροία (126-7: *αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶ / συρίγγων τ' εὐθόγγων φωνᾶ*)⁶⁵⁸ και τα εύθυμα άσματα που χόρευε η ίδια, στο ευτυχισμένο της παρελθόν, για τους φρυγικούς θεούς (151-2)⁶⁵⁹. Και στο τελευταίο μέρος του σπαρακτικού της τραγουδιού, λίγο πριν από την πάροδο του Χορού, με μια νέα εκπληκτική εικονοποιία ορίζει το ρόλο που θα διαδραματίσει σε σχέση με τις αιχμάλωτες γυναίκες που τον αποτελούν. Οδηγείται σκλάβια μακριά από το παλάτι της, με μαλλιά ξυρισμένα εξαιτίας του πένθους, αφού νικήθηκε, με ελεεινό τρόπο. Απευθύνεται στις δύστυχες στο γάμο γυναίκες των χαλκοφόρων Τρώων και τις παρακινεί να θρηνήσουν, γιατί καίγεται η Τροία. Και σαν μια μητέρα ανάμεσα στα πουλιά που πετούν έτσι κι εκείνη θα αρχίσει πρώτη κραυγή, τραγούδι, το οποίο δε θα έχει την ίδια διάθεση, όπως κάποτε, όταν στηριζόμενη στο σκήπτρο του Πριάμου, διευθύνοντας το χορό, πρωτοστατούσε στους φρυγικούς λατρευτικούς χορούς.

δούλα δ' ἄγομαι

⁶⁵⁷ Στις *Τρωάδες* υπάρχουν δύο μονωδίες, της Εκάβης (98-152) και της Κασσάνδρας (308-40). Η μονωδία της Εκάβης χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο (98-121) εκφράζει τη θλίψη της, στο δεύτερο (122-37) αναφέρεται στα αίτια που την προκάλεσαν και στο τελευταίο επανέρχεται στην κατάσταση της και τη συνδέει με τη μοίρα του Χορού (138-152), προκαλώντας παράλληλα την είσοδό του στο στίχο 153. Βλ. σχετικά Barlow 1986, σχόλ. στ. 98-152.

⁶⁵⁸ Η αντίθεση του *θρήνου* με τον *Παιάνα* απαντά και στην *IT* 180-85 : *Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχάν, / δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοισι μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαιῖς Ἴιδας ὑμνεῖ / δίχα παιάνων*. Η αντίθεση αυτή απαντά και στον *Αισχύλο*: *ἀλλ' ἔτ' ἂν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων / θεῖη κελάδουσι εὐφρογγοτέρους· / ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων / παιῶν μελάθροισι ἐν βασιλείοισι / νεοκράτα φίλον κομίσειεν* (*Χοηφ.* 340-4). Σε άλλο σημείο των *Χοηφόρων*, ο *παιάνας* σχετίζεται με το *θρήνο*, όταν η *Ηλέκτρα* παρακινεί τις γυναίκες του Χορού να ψάλλουν τον *παιάνα* του νεκρού, για τον πατέρα της: *ὑμᾶς δὲ κοκκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, / παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδομένης* (*Χοηφ.* 150-1). Στο συγκεκριμένο χωρίο βέβαια, κατά τον αρχαίο σχολιαστή, κακῶς μεταχειρίζεται ο ποιητής τον *παιάνα* για το νεκρό. Συνδυασμός του *παιάνα* με τους *θρήνους* απαντά και στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή 4-5: *πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει / ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων*.

⁶⁵⁹ Hall 1989, 132.

γραῦς ἐξ οἴκων πενθήρει
κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ' οἰκτρῶς.
ἀλλ' ὦ τῶν χαλκεγγέων Τρώων
ἄλοχοι μέλαι,
+καὶ κόραι δύσνυμφαι+,
τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.
μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν
+ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄ γῶ
μολπὴν οὐ τὰν αὐτάν+
οἷαν ποτὲ δῆ
σκήπτρῳ Πριάμου διεριδομένου
ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους
εὐκόμποις ἐξῆρχον θεοῦς. (140-52)

Με τα λόγια αὐτά ξεκινά ο *θρήνος*, του οποίου θα εἶναι *εξάρχουσα* ἡ *Εκάβη*, με συνοδούς τα μέλη του Χοροῦ. Σύμφωνα με τὴν Goff⁶⁶⁰ οὗ στίχοι 146-52 αποτελοῦν τὴν πρώτη ἀντίθεση στὴν εἰκόνα του Χοροῦ τῶν *Νηρηίδων* (1-3), με τὴν οποία ἀνοίγει τὸ ἔργο. Στὴν υπέρτατη συμφορὰ που ἐπληξε τὴν Τροία, ἡ βασίλισσα θα πρωτοστατήσει στο *θρήνο*, με τὸν ἴδιο ακριβῶς τρόπο που κάποτε ηγεῖτο στὴν ἐκτέλεση τῶν εορταστικῶν ἀσμάτων, με τὸ τραγούδι τῆς καὶ τὸ χορὸ τῆς.

⁶⁶⁰ Goff 2009, 45

Ιδιαίτερα σημαντικός είναι και ο ρόλος του Χορού που πλαισιώνει την Εκάβη στο πένθιμο άσμα της. Η υποδούλωση στον εχθρό, η απώλεια και η *περιπέτεια*⁶⁶¹ από την ευτυχία στην υπέρτατη δυστυχία είναι τα στοιχεία που τις συνδέουν με τη βασίλισσα, στα οποία δίνει έμφαση η Εκάβη σε αυτόν τον πρώτο *θρήνο* της: *οὐκέτι Τροία / τάδε καὶ βασιλῆς ἔσμεν Τροίας* (99-100), ... *τι γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν, / ἧ πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;* (106-7). Αναφέρεται με οδύνη στη νέα της κατάσταση, τη δουλεία, στην οποία εισέρχεται μαζί με όλες τις άλλοτε ελεύθερες Τρωαδίτισσες: *δούλα δ' ἄγομαι / γραῦς ἐξ οἴκων* (140-1). Τα στοιχεία αυτά έχουν τονιστεί, ήδη από τον πρόλογο, καθώς επισημαίνονται από τον Ποσειδώνα, ο οποίος δίνει την πληροφορία ότι αρκετές Τρωαδίτισσες έχουν μοιραστεί στους αφέντες τους, ενώ κάποιες άλλες που προορίζονται για τους αρχηγούς του στρατού βρίσκονται στις σκηνές που δείχνει: *ὄσαι δ' ἄκληροι Τρωάδων, ὑπὸ στέγαις / ταῖσδ' εἰσί, τοῖς πρότοισιν ἐξηρημέναι / στρατοῦ...* (32-4). Η Easterling⁶⁶² παρατηρεῖ για την εμφαιτική αυτή αναφορά του θεοῦ στα μέλη του Χοροῦ ὅτι οἱ γυναῖκες αυτές αποτελοῦν μια σημαντική ομάδα, τα μέλη της οποίας δεν κατονομάζονται σε ἀντίθεση με τα μέλη της βασιλικῆς οικογένειας, οὔτε διευκρινίζεται ἀργότερα ἀπὸ τον Ταλθύβιο τι πρόκειται να συμβεῖ σε καθεμιά ἀτομικά και σε ποῖον ἀφέντη θα δοθεῖ, παρόλο που ἀγωνιοῦν: ... *τὰς δ' ἐμὰς τύχας / τίς ἄρ' Ἀχαιῶν ἢ τίς Ἑλλήνων ἔχει;* (293-4). Ο ρόλος τους εἶναι να ορίζουν ἓνα πλαίσιο για τὴν οδύνη της Εκάβης και να συμμετέχουν μαζί της στις τελετουργίες. Η Εκάβη οπτικοποιεῖ τον ὄλεθρο και τὴν καταστροφή της πόλης της Τροίας και τα μέλη του Χοροῦ εἶναι ἐκεῖνα τα

⁶⁶¹ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1452a), αποτελεί ἓνα ἀπὸ τα στοιχεία της ὑπόθεσης του τραγικοῦ μύθου. Πρόκειται για τὴ μεταστροφή της τύχης των ηρώων στην ἀντίθετη κατάσταση ἀπὸ αὐτὴν που ἐπιδιώκουν: *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή.* Η ἀνατροπὴ των πραγμάτων στην πορεία του δραματικοῦ μύθου, εἶναι ἐκεῖνη που ἐπηρεάζει τὴν κοινωνικὴ θέση των δραματικῶν προσώπων, Hall 2007. Αυτό συμβαίνει συχνά σε ἔργα που πραγματεύονται τὴν πτώση της Τροίας, καθὼς τα πρόσωπα χάνουν τὴν ὡς τότε θέση τους στην ἀριστοκρατικὴ τάξη και γίνονται δούλοι.

⁶⁶² Easterling 2007, 264-5.

πρόσωπα τα οποία μεταφέρουν στο έργο την ίδια την Τροία⁶⁶³. Οι Έλληνες λειτουργούν σαν ένα συλλογικό πρόσωπο, το οποίο έχουν καταδικάσει οι θεοί ήδη από τον πρόλογο για την υβριστική συμπεριφορά του⁶⁶⁴ και οι Τρώες σαν το συλλογικό θύμα⁶⁶⁵.

Η εκπρόσωπος αυτού του συνόλου, η αλλοτινή βασίλισσα λοιπόν αναλαμβάνει τον ηγετικό ρόλο σε μια τελετουργία, που θα κυριαρχήσει σε όλη τη διάρκεια του δράματος, με το βλέμμα εστραμμένο στη φλεγόμενη πόλη: *ἀλλ' ὦ τῶν χαλκευγέων Τρώων / ἄλοχοι μέλαι, / +καὶ κόραι δύσνυμφαι+ / τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν* (143-5). Ο τρόπος με τον οποίον θα θρηνηθεί εκφράζεται στη συνέχεια με τον πλέον ποιητικό τόνο, με μια ομηρικού τύπου παρομοίωση: όπως διδάσκει η μητέρα στα μικρά πουλιά να τιτιβίζουν έτσι και η βασίλισσα τώρα θα ηγηθεί των γυναικών αυτών στο *θρήνο* για την απώλεια της πρότερης ευτυχίας. Η δραματικότητα εντείνεται στο έπακρο με την αναπόληση παλαιότερων παραστάσεων χορών, στους οποίους πρωτοστατούσε ως βασίλισσα, σε περίοδο ειρήνης. Όπως συζητήθηκε ήδη στο κεφ. Α', η Εκάβη μεταφέρει νοερά τους θεατές στους φρυγικούς λατρευτικούς χορούς των οποίων ηγείτο κάποτε, όταν έκανε όμορφες χορευτικές φιγούρες, με τα ηχηρά χτυπήματα των ποδιών της στο έδαφος: *μάτηρ δ' ὡσεὶ πιανοῖς κλαγγάν / +ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἴγῳ / μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν+ / οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρῳ Πριάμου διερειδομένου / ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους / εὐκόμποις ἐξῆρχον θεούς* (146-52). Με τον τρόπο αυτό τονίζεται ιδιαίτερα ο ρόλος της Εκάβης *εξάρχουσας* του θρηνητικού ἄσματος που θα εκτελεστεί άμεσα, ενώ παράλληλα δημιουργείται μια δραματική ατμόσφαιρα.

⁶⁶³ Easterling 2007, 264.

⁶⁶⁴ Ο Kovacs (1983, 338) παρατηρεί ότι εκείνο που παρακινεί τους θεούς να καταστρέψουν τους Έλληνες δεν είναι το γεγονός ότι σκότωσαν ή υποδούλωσαν ανθρώπους αλλά το ότι αντιμετώπισαν τις θεότητες αυτές με περιφρόνηση.

⁶⁶⁵ ο Kitto παρατηρεί για τις *Τρωάδες* ότι πρόκειται για τραγωδία όχι του ατομικού ήρωα αλλά του συνόλου 1976, 284-5.

Προσφωνεί πρώτα τις Τρωάδες, τις οποίες παρακινεί να εξέλθουν από τις σκηνές, για να πληροφορηθούν για τα δεινά που τις περιμένουν: *ἰὼ ἰὼ. / μέλαι, μόχθων ἐπακουσόμεναι / Τρωάδες, ἔξορμίζεσθ' οἴκων* (164-6) και στη συνέχεια απευθύνεται στην ίδια την Τροία, προσφωνώντας την, σαν να ήταν κι εκείνη μια από τις *πάσχουσες* γυναίκες, σηματοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο την ταύτιση των αιχμαλώτων γυναικών με την πόλη της Τροίας⁶⁶⁶: *ἰὼ ἰὼ. Τροία Τροία δύσταν', ἔρρεις, / δύστανοι δ' οἱ σ' ἐκλείποντες / καὶ ζῶντες καὶ δμαθέντες* (173-5). Τα μέλη του Χορού ανταποκρίνονται άμεσα στο κάλεσμα της βασίλισσας, αναλαμβάνοντας τελετουργικό ρόλο, με την εκτέλεση της *παρόδου* σε αναπαίστους, που ενώνονται με το *θρήνο* της Εκάβης ως μια φυσική του συνέχεια. Ο Χορός εισέρχεται στην ορχήστρα χωρισμένος σε δύο ημιχόρια. Μπαίνει το ένα μετά το άλλο, το πρώτο στο στίχο 153 και το δεύτερο στον 176⁶⁶⁷, όπως υποθέτει ο Lesky⁶⁶⁸ και από τις δύο παρόδους και συνεχίζει το πένθιμο άσμα, παίρνοντας τη σκυτάλη από την Εκάβη⁶⁶⁹. Στο αμοιβαίο που εκτελούν με τη βασίλισσα (153-229) μοιράζονται κοινά συναισθήματα. Αγωνιούν για το σκοτεινό και αβέβαιο μέλλον τους και οι κραυγές της βασίλισσας τις τρομοκρατούν για την τύχη που τις περιμένει (177-8), υποθέτοντας πως αυτή θα είναι ο θάνατος ή η σκλαβιά (179-85). Ανάλογη εκφράζεται άμεσα και η αγωνία της Εκάβης για τη χώρα που θα την υποδεχτεί και το έργο δουλειάς που θα της αναθέσουν, το οποίο έρχεται σε ισχυρή αντίθεση με τις βασιλικές τιμές που ως τώρα απολάμβανε (190-6). Στη συνέχεια, ο Χορός απαριθμεί μια σειρά τοπωνυμίων,

⁶⁶⁶ Barlow 1986, σχόλ. στ. 153-229.

⁶⁶⁷ Ο αρχαίος σχολιαστής αναφέρει για την έκφραση του στίχου 166: *ἔξω κομίζεσθ' οἴκων* ότι αποτελεί κάλεσμα προς τις υπόλοιπες γυναίκες του Χορού που βρίσκονται άκομη μέσα, για να βγει έξω το ημιχόριο. Για τις υποθέσεις που έχουν γίνει σχετικά με τη διαίρεση αυτή του Χορού σε δύο ημιχόρια βλ. Lee 1976, 90-1. Όσον αφορά στην εκτέλεση των πρώτων στίχων του άσματος της παρόδου παρατηρεί ότι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το αν γίνεται από την κορυφαία του ημιχορίου ή από το σύνολό του. Πάντως ο ίδιος υποθέτει ότι οι στίχοι 153 κ.ε. και 161 κ.ε. ανήκουν στην κορυφαία και μετά τον 164 ότι ανήκουν σε όλο το ημιχόριο.

⁶⁶⁸ Lesky 2000, 191. Ο Murray (1915, 70) αναφέρει ότι ο Χορός μπαίνει πολύ δραστικά, σε πολλά χωριστά πρόσωπα που συζητούν μεταξύ τους.

⁶⁶⁹ Webster 1970, 162.

καθώς εκφράζει την προτίμησή του στη γη της Αθήνας ή της Θεσσαλίας, ή ακόμη της Σικελίας και της Νότιας Ιταλίας, περιοχές δηλαδή που απηχούν τις προτιμήσεις του αθηναϊκού κοινού, καθώς και μέρη στα οποία στρεφόταν το 415 π. Χ. το ενδιαφέρον του⁶⁷⁰. Παράλληλα εκφράζεται η αποστροφή προς τη Σπάρτη (197-229).

Το θρηνητικό τραγούδι της παρόδου επεκτείνεται και στο πρώτο επεισόδιο. Στα τρίμετρα του Ταλθύβιου, που φτάνει, για να ανακοινώσει την τύχη της καθεμιάς από τις αιχμάλωτες, αποκρίνονται οι στίχοι της Εκάβης (278-92), οι οποίοι είναι κυρίως λυρικοί *ιάμβοι* και *δόχμοι*, τα πιο έντονα λυρικά μέτρα⁶⁷¹, προφανώς για να εκφράσουν το δυνατό αίσθημα της αγωνίας της. Σε κάθε αναγγελία του κήρυκα, η βασίλισσα ανανεώνει σπαρακτικά το *θρήνο* της, ο οποίος κορυφώνεται με την αναγγελία της δικής της μοίρας που ορίζει στα τελευταία χρόνια της ζωής της να υπηρετεί το βασιλιά της Ιθάκης, τον Οδυσσέα. Προτρέπει τον εαυτό της να ανασηκώσει το κουρεμένο της κεφάλι, να σκίσει με τα νύχια τα δυο της μάγουλα, καθώς της έτυχε να γίνει δούλη σε βδελυρό, δολερό άνδρα, σε εχθρό του δικαίου, σε παράνομο βλαβερό θηρίο, ο οποίος τα κάνει όλα άνω κάτω και ξαναρχίζει πάλι από την αρχή, με τη διπλή του γλώσσα, μεταβάλλοντας αυτά που ήταν πρώτα αγαπημένα σε εχθρικά. Έπειτα καλεί τις Τρωαδίτισσες να τη θρηνήσουν, τη δυστυχισμένη, που καταδικάστηκε με τον πιο άτυχο κλήρο.

ἔ ἔ.

ἄρασσε κρᾶτα κούριμον

ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν.

ἰὼ μοί μοι.

μυσαρῶ δολίῳ λέλογχα

⁶⁷⁰ Lee 1976, σχόλ. στ. 204 και Lesky 2000, 191.

⁶⁷¹ Βλ. Lee 1976, σχόλ. στ. 235 κ. ε., Lesky 2000, 191-2.

φωτὶ δουλεύειν,
 πολεμίῳ δίκας, παρανόμῳ δάκει,
 ὅς πάντα τάκειῖθεν ἐνθάδ' <ε στρέφει,
 τὰ δ' > ἀντίπαλ' αὖθις ἐκειῖσε
 διπτύχῳ γλώσσῃ
 φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν.
 +γοᾶσθ', ὦ Τρωάδες, με.
 βέβακα δύσποτμος.[οἶχομαι] ἀ+
 τάλαινα, δυστυχεστάτῳ
 προσέπεσον κλήρῳ (278-91).

Σε αυτό το σημείο κορύφωσης του θρήνου επιβεβαιώνεται ο ηγετικός ρόλος της βασίλισσας σε αυτόν. Στους στίχους 278-81 η Εκάβη αρχικά καλεί τον εαυτό της να αρχίσει τον *κομμό*⁶⁷², τον οποίο θα συνοδεύσει με τις παραδοσιακές κινήσεις⁶⁷³, ανασηκώνοντας το κεφάλι και σκίζοντας τα μάγουλά της με τα νύχια της. Στη συνέχεια αναφέρεται στην αιτία που προξένησε την ανανέωσή του, δηλαδή τη νέα της συμφορά, να

⁶⁷² Lee, 1976, σχόλ. στ. 279 κ. ε. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ορίζει τον *κομμό* ως εξής: *θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς* (1452b).

⁶⁷³ Παρόμοια εκφράζεται η Εκάβη και στους στίχους 480-2: *τρίχας τ' ἐτιμήθην τάσδε πρὸς τύμβοις νεκρῶν, / καὶ τὸν φυτουργὸν Πρίαμον οὐκ ἄλλων πάρα / κλύουσ' ἔκλαυσα...* Ανάλογες αναφορές απαντούν συχνά και στον Αισχύλο (*Χορηφ.* 423-8, *Πέρσ.* 931-49). Ο Λουκιανός (*Περὶ Πένθους*, 12) αναφέρεται στην παράσταση του θρήνου των γυναικῶν, αναφέροντας ότι χύνουν δάκρυα, χτυπούν τα στήθη τους, κόβουν τα μαλλιά τους και ξεσκίζουν με τα νύχια τα μάγουλά τους. Μερικές φορές σκίζουν τα ρούχα τους και ρίχνουν σκόνη στο κεφάλι τους και έτσι οι ζωντανοί γίνονται πιο αξιοθρήνητοι από τους νεκρούς. Πολλές φορές ακόμη σέρνονται στο έδαφος και χτυπούν το κεφάλι τους στη γη. Ο Palmisciano (2004, 355 και σημ. 3) αναφέρει ότι ο θρήνος στις πρωτόγονες μορφές του θα έπρεπε να χαρακτηρίζεται αποκλειστικά από εκδηλώσεις παροξυσμού, συνήθως ανεξέλεγκτες. Πρβλ. επίσης Eur. *IT* 179-85: *ἀντιψάλμους ὠδὰς ὕμνων τ' / Ἀσιητῶν σοὶ βάρβαρον ἀχάν, / δεσποίν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαιῖς Ἰδαίας ὕμνεϊ / δίχα παιάνων.* Για το θέμα του θρήνου βλ. επίσης Αλεξίου 2008, 31-48, 113-8, 222-33 και Harvey 1955, 168-72. Για τον τελετουργικό θρήνο στην τραγωδία Swift 2010, 298-376. Ο θρήνος ως είδος γυναικείας έκφρασης στην Αρχαία Ελλάδα έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης μελέτης.

υπηρετεί ως σκλάβο πλέον τον άνθρωπο που με τα τεχνάσματά του και την επιδέξια χρήση παραπλανητικών λόγων συνέβαλε στην τελική πτώση της Τροίας, τον Οδυσσέα⁶⁷⁴. Στο νέο θρηνητικό τραγούδι ζητεί τη συνδρομή και τη συνοδεία των αιχμάλωτων γυναικών: *γοᾶσθ', ὦ Τρωάδες, με*. Ο Χορός απαντά στην πρόσκληση της βασίλισσας, λέγοντας ότι εκείνη τουλάχιστον έμαθε για την τύχη της και εκφράζει κι εκείνος με τη σειρά του την αγωνία του για τη δική του μοίρα: *τάς δ' ἐμὰς τύχας / τίς ἄρ' Ἀχαιῶν ἢ τίς Ἑλλήνων ἔχει;* (292-3). Όμως το ερώτημα αυτό παραμένει αναπάντητο από τον Ταλθύβιο, καθώς η αναγγελία ενός καταλόγου από νέους αφέντες και προορισμούς δεν θα εξυπηρετούσε τη *θεατρική οικονομία*. Αρκείται στο να δώσει εντολή να φέρουν την Κασσάνδρα, προκειμένου να την παραδώσει στον Αγαμέμνονα.

Η είσοδος της μάντισσας είναι θεαματική όσο και το τραγούδι της⁶⁷⁵. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη παρουσία που κινείται στο ίδιο πνεύμα με το *θρήνο* της Εκάβης και του Χορού, δοσμένο όμως αυτή τη φορά μέσα από ένα πρίσμα ειρωνείας και χλευασμού. Ο ενθουσιασμός της και η εκστατική της *ὄρχηση* βρίσκονται εκ πρώτης όψεως σε αντίθεση με τον πρότερο *θρήνο* της Εκάβης και του Χορού. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για ένα διαστρεβλωμένο *θρήνο* που παρουσιάζεται με τη μορφή του πιο χαρούμενου άσματος, του *Υμεναίου*. Η διαφορά του εντοπίζεται στο γεγονός ότι τα τραγούδια των αιχμαλώτων γυναικών και της Εκάβης δίδουν έμφαση στο ευτυχισμένο παρελθόν της πόλης και των ανθρώπων της που χάθηκαν, σε αντίθεση με το δυστυχισμένο παρόν. Όσο για το αβέβαιο μέλλον περιορίζουν την ανησυχία τους σε καθαρά προσωπικό επίπεδο. Αντίθετα η Κασσάνδρα, αν και γνωρίζει πολύ καλά την προσωπική τραγική της μοίρα, είναι ανώτερη από αυτήν⁶⁷⁶. Ξεφεύγει από το επίπεδο του ανθρώπου που αντιδρά με

⁶⁷⁴ Αξίζει να σημειωθεί ότι το δεύτερο έργο της τριλογίας, ο *Παλαμήδης*, φαίνεται ότι αναφερόταν σε ένα κόλπο του πανούργου Οδυσσέα, για να εκδικηθεί τον Παλαμήδη, έναν από τους ήρωες των Ελλήνων. Βλ. σχετικά Scodel 1980b, 43-63.

⁶⁷⁵ Για την εκστατική μονωδία της Κασσάνδρας έχει γίνει εκτενέστερα λόγος στο Β' κεφάλαιο.

⁶⁷⁶ Mead 1938-9, 104-5.

κραυγές και *θρήνους* για τα δεινά που τον περιμένουν. Αντιπροσωπεύοντας ένα επίπεδο ανώτερο, θεϊκό⁶⁷⁷, με το βλέμμα εστραμμένο μονάχα προς το μέλλον, εστιάζει μέσα από τον εκστατικό χορό της αφενός στη μετάβασή⁶⁷⁸ της στο συζυγικό κρεβάτι που θα επιφέρει την καταστροφή των νικητών και αφετέρου στην υστεροφημία των ηττημένων, συνεισφέροντας μια νέα, συμπληρωματική οπτική, που κινείται σε ένα σαφώς ευρύτερο πλαίσιο, μεταγγίζοντας άμεσα στην ψυχή του θεατή τα μηνύματα της πιο αντιπολεμικής τραγωδίας.

Σε ανθρώπινο επίπεδο, η Εκάβη καλείται να συμμετάσχει, στο θριαμβευτικό χορό της, με τον ανάλογο ενθουσιασμό, ενώ παράλληλα επανέρχεται το μοτίβο της αντίστιξης όλβιου παρελθόντος – οδυνηρού παρόντος, πάλι μέσω του χορού, με την υπόμνηση των ευτυχισμένων ημερών, τότε που ο Πρίαμος ήταν ακόμη ζωντανός: *πάλλε πόδ'· αἰθέριον <ἄναγ'> ἄναγε χορόν -/ εὐάν, εὐοῖ- / ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις / τύχαις. ὁ χορὸς ὄσιος...*(325-28). Ο χορός της είναι εμπνευσμένος και καθοδηγείται από τον *εξάρχοντα* Φοῖβο: */ ἄγε σύ, Φοῖβέ, νιν* (329). Η πρόσκληση προς τη μητέρα επαναλαμβάνεται ρητά και με έντονα παρακινητικό ύφος, όπως υποβάλλουν οι προστακτικές, το ασύνδετο και ο γοργός ρυθμός των λόγων της. Σ' αυτήν τη *χορεία* η Εκάβη δεν είναι *εξάρχουσα*, αντίθετα καλείται να ακολουθήσει το βηματισμό που της υπαγορεύει η Κασσάνδρα, με *αησίχορο* τον Φοῖβο: *Υμήν, ὦ Υμέναι', Υμήν. / χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλτάταν βάσιν* (331-4). Μετά τη μητέρα, καλεί τα μέλη του Χορού να τραγουδήσουν το *Υμέναιο*: *ἴτ' ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν / κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων / τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ / πόσιν ἐμέθεν* (338-41). Η στάση τους απέναντι στη μάντισσα είναι ανάλογη με εκείνη της

⁶⁷⁷ Ο Mason, 1959, 88, αναφέρει ότι η Κασσάνδρα στις *Τρωάδες* αντιπροσωπεύει το θεϊκό επίπεδο ή το υπερφυσικό στοιχείο, το οποίο προσκρούει στο ανθρώπινο, γι' αυτούς που έχουν μάτια να δουν.

⁶⁷⁸ Για τη σκηνή αυτή και τους τελετουργικούς υπαινιγμούς της βλ. Καβουλάκη 1997, 360-1.

Εκάβης. Η βασίλισσα, επιβεβαιώνοντας για μια ακόμη φορά τον ηγετικό της ρόλο σε σχέση με την ομάδα του Χορού καλεί τις Τρωάδες να αντικαταστήσουν με τα δάκρυά τους το διαστρεβλωμένο «υστερικό» Υμέναιο της Κασσάνδρας⁶⁷⁹: *ἐσφέρετε πεύκας, δάκρυα τ' ἀνταλλάσσετε / τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίαις* (351-2).

Μετά την ενθουσιώδη μονωδία της, η Κασσάνδρα ηρεμεί, δικαιολογεί το θριαμβευτικό τόνο του χορού της, προφητεύοντας τις συμφορές που θα συνοδεύσουν τους Αχαιοούς, και το δικό της τραγικό τέλος⁶⁸⁰, δίνοντας έμφαση στο θέμα της σκλαβιάς.⁶⁸¹ Τέλος, εναποθέτει τις ταινίες της, αποχαιρετά την τέχνη της (451-3) και τα συγγενικά της πρόσωπα και αποχωρεί (457-60).

Την προφητική και ονειρική μονωδία της Κασσάνδρας ακολουθεί σε άλλη κλίμακα, που μεταφέρει ξανά την ατμόσφαιρα του δράματος σε ανθρώπινο επίπεδο, ο θρήνος της Εκάβης, η οποία βρίσκεται και πάλι στο προσκήνιο, αναπτύσσοντας εκτενέστερα το θέμα που έθεσε πριν (147), όταν όρισε τον ηγετικό της ρόλο στο *θρήνο* για την καταστροφή της Τροίας και τις επακόλουθες συμφορές. Πρόκειται για την έντονη αντίστιξη παρελθόντος – παρόντος (472-510), η οποία οπτικοποιείται και με τη στάση της Εκάβης, καθώς στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος⁶⁸² και κυρίως στον πρόλογο (με εξαίρεση το στ. 121) παραμένει σωριασμένη στο έδαφος, αρνούμενη να ανασηκωθεί, κι

⁶⁷⁹ Lee, 1976, σχόλ. στ. 351.

⁶⁸⁰ Η αναφορά στο τραγούδι που συνοδεύει την τελετουργία του γάμου σε αντίθεση με τον επικείμενο θάνατο της ηρωίδας δημιουργεί ένα έντονα δραματικό αποτέλεσμα. Και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, σε έναν *κομμό* που μοιράζεται ανάμεσα στο Χορό και την Αντιγόνη, γίνεται αναφορά στον *Υμέναιο*, ο οποίος δε θα τραγουδηθεί ποτέ για την ηρωίδα, η οποία θα γίνει νύφη του Αχέροντα: *ἀλλά μ' ὁ παγ / κοίτας Αἶδας ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ' ὕμεναίων / ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμ / φεῖοις πῶ μέ τις ὕμνος ὕ / μνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω* (810-6). Και στο στίχο 876-7 αναφέρει: *ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ἔρχομαι*.

⁶⁸¹ Synodinou 1977, 28. Για το θέμα της υποδούλωσης στις τραγωδίες *Εκάβη*, *Τρωάδες* και *Ανδρομάχη* βλ. Synodinou 1977, 1-109. Ο Ιακώβ επίσης παρατηρεί για την *Ανδρομάχη* (1996, 390-1) ότι, με έναν οξύμωρο τρόπο, αγαπητό προς τον Ευριπίδη, η βάρβαρη αυτή δούλη αποδεικνύεται ανώτερη από τους πολιτισμένους αφέντες της. Η θέση του Ευριπίδη είναι ότι δεν υπάρχουν προνομιούχοι λαοί, αλλά όλοι μοιράζονται εξίσου την ανθρώπινη μοίρα.

⁶⁸² Η Εκάβη ήδη από τον πρόλογο βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω στη σκηνή, κοντά στις σκηνές των Αχαιών (1-97). Κατά τη διάρκεια του διαλόγου του Ποσειδώνα και της Αθηνάς κοιμάται. Μετά την αποχώρησή τους σηκώνει το κεφάλι της και τραγουδά τη μονωδία της. Βλ. σχετικά Barlow 1986, σχόλ. στ. 98-152.

όταν ακόμη οι Τρωαδίτισσες προσπαθούν να τη βοηθήσουν (462-67), δημιουργώντας μια εικόνα έντονου *πάθους* που εκφράζεται μάλιστα κλιμακωτά και σε λεκτικό επίπεδο με την τριπλή επανάληψη του ρήματος *πάσχω*, σε όλες τις χρονικές βαθμίδες, στους στίχους 466-8: *ἔἄτέ μ' (οὔτοι φίλα τὰ μὴ φίλ', ᾧ κόραι) / κεῖσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια / πάσχω τε καὶ πέπονθα κᾶτι πείσομαι*. Οι θρηνητικές της επικλήσεις προς τους θεούς, οι οποίοι υπήρξαν ανάληγοι απέναντι στους Τρώες, επαναλαμβάνονται, καθώς έχει νόημα να επικαλείται κανείς τους θεούς στις ατυχίες του, αφού επιφέρουν μια μορφή ανακούφισης: *ᾧ θεοί· κακὸν μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους, / ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεοῦς* (469-70)⁶⁸³. Μιλᾷ σε πρώτο πρόσωπο και προεξαγγέλει, όπως είχε κάνει και πριν (147-152) ρητά το σκοπό της, δηλαδή να παρουσιάσει την ευτυχία που κάποτε βίωσε, η οποία κάνει εντονότερη την τωρινή δυστυχία, για να προκαλέσει έτσι τον οίκτο στους ακροατές της: *πρῶτον μὲν οὔν μοι τὰγάθ' ἐξᾶσαι φίλον· / τοῖς γὰρ κακοῖσι πλείον' οἴκτον ἐμβαλῶ* (472-3). Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ρήματος *ἐξάδειν*⁶⁸⁴, που σημαίνει: τραγουδῶ το τελευταίο μου τραγούδι (όπως ο κύκνος), το οποίο λειτουργεί προεξαγγελτικά, όπως και το *ἐξάρχειν* (147). Πρόκειται για την αντίστιξη της πλησμονής του ένδοξου παρελθόντος, του πλούσιου σε αξιώματα, τιμές και απογόνους και της ένδειας του παρόντος, σε όλα τα επίπεδα (466-510). Ο ιδανικός αυτός βίος ανατράπηκε ολοκληρωτικά με την πτώση της Τροίας. Καταλήγει, επιμένοντας για μια ακόμη φορά να μείνει σταθερή στη σωματική της στάση, με την έκφραση μιας αντίληψης που ταιριάζει απόλυτα στην αρχαία ελληνική σοφία, θυμίζοντας τον Σόλωνα⁶⁸⁵, η οποία αποτελεί και το απόσταγμα των όσων ανέφερε, ότι δηλαδή ποτέ δεν πρέπει να κρίνει κανείς έναν άνθρωπο ως ευτυχισμένο, πριν να τον δει να πεθαίνει και ευτυχισμένος (509-10). Έτσι

⁶⁸³ Για τη θρησκευτική λογική που υπάρχει στις *Τρωάδες* βλ. Sourvinou-Inwood 2008, 137-147.

⁶⁸⁴ *LSJ*⁹ λ. *ἐξάδειν*.

⁶⁸⁵ Ηροδ. *Ιστορ.* 1.32.

προετοιμάζει το έδαφος για το πρώτο στάσιμο (511-67) που ακολουθεί αμέσως, με ανάλογο τόνο και εικονοποιία που βασίζεται σε ευτυχισμένες μνήμες.

Οι γυναίκες του Χορού, ακολουθώντας το παράδειγμα της *εξάρχουσας* Εκάβης εκτελούν ένα χορικό άσμα, το οποίο αποτελεί προέκταση του θρηνητικού άσματος που ξεκίνησε η γηραιά βασίλισσα. Αφηγούνται την άλωση της Τροίας⁶⁸⁶, η οποία συνοδεύεται από εντυπωσιακές εικόνες που αποτυπώνουν ευτυχισμένες στιγμές που συνθέτουν ένα πανηγυρικό κλίμα, το οποίο ακολουθεί η ξαφνική ανατροπή που οδήγησε τους κατοίκους της Τροίας από την ευτυχία στην υπέρτατη δυστυχία. Η εκτέλεση ξεκινάει με την τυπική στην ποιητική παράδοση επίκληση της Μούσας⁶⁸⁷, μοναδική στα λυρικά μέρη της τραγωδίας⁶⁸⁸, σε πρώτο πρόσωπο (πρβλ. *Ελ.* 1107)⁶⁸⁹: *ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄισον σὺν δακρῦοις ᾧδᾶν ἐπικήδειον / νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω* (511-4).

Η Μούσα που επικαλούνται αντιστοιχεί προς τη *μοῦσα*, στην οποία αναφέρθηκε η Εκάβη στον πρόλογο: *μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοις / ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτούς* (120-1). Ο τύπος του άσματος που θα παραστήσουν οι Τρωάδες ορίζεται σαφώς (*ᾧδᾶν ἐπικήδειον*), όπως είχε γίνει προηγουμένως και από τη βασίλισσα (118-9: *μελέων / ἐπιούσ' αἰεὶ δακρῦων ἐλέγους*), αποτελεί συνέχεια του τραγουδιού που ξεκίνησε η Εκάβη στους στίχους 147-8 (*ὅπως ἐξάρζω ἴω / μολπᾶν*) και πραγμάτωση της προτροπής της: *αἰάζομεν* (145). Θα θρηνήσουν και εκείνες την Τροία, όπως κάνει και η βασίλισσα στους στίχους 99, 173, 582, 1292⁶⁹⁰. Η πένθιμη ατμόσφαιρα έρχεται σε έντονη αντίθεση με το περιεχόμενο του τραγουδιού τους, το οποίο ταξιδεύει το θεατή σε μια ατμόσφαιρα γιορτής, μεταφέροντάς τον ξανά σε ένα χοροστάσι. Η εικόνα απευθύνεται σε όλες τις

⁶⁸⁶ Lesky 2000, 195 και Lee 1976, 162-3.

⁶⁸⁷ Η επίκληση στη Μούσα ανακαλεί την έναρξη της *Ιλιάδας* και *Οδύσσειας* καθώς και αρκετών *Ομηρικών Ὑμνων*. Βλ. Barlow 1986, σχόλ. στ. 511 κ. ε.

⁶⁸⁸ Lee 1976, σχόλ. στ. 511-4.

⁶⁸⁹ Βλ. σχετικά Kaimio 1970, 89 και σημ. 3.

⁶⁹⁰ Morwood 2000, 132.

αισθήσεις, καθώς περιγράφονται οι πανηγυρισμοί, τα χαρούμενα τραγούδια, η μουσική της φλογέρας και χοροί, που συνόδευαν το μοιραίο ξύλινο άλογο στο ναό της θεάς Αθηνάς: *κεχαρμένοι δ' αοιδαῖς / δόλιον ἔσχον ἄταν* (529-30) ...*Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει / Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ' / ἄειρον ἄμα κρότον ποδῶν / βοᾶν τ' ἔμελπον εὖφρον'*, (544-7), ...*ἐγὼ δὲ τὰν ὄρεστέραν / τότε ἄμφι μέλαθρα παρθένον / Διὸς κόραν ἐμελπόμαν / χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ / πτόλιν βοᾶ κατέσχε Περ / γάμων ἔδρας.* (551-6). Έτσι το άσμα τους, με τη χρήση ανάλογων μοτίβων, ανακαλεί την εικονοποιία που καθιστά την Εκάβη *εξάρχουσα* του θρήνου (147-9).

Και στην αρχή του δεύτερου επεισοδίου, ο *κομμός* που μοιράζεται ανάμεσα στην Εκάβη και την Ανδρομάχη⁶⁹¹ (577-607) αρχίζει με οδυνηρές κραυγές σε σύντομα κώλα. Μέσα σε γόους και στεναγμούς η βασίλισσα, επικαλούμενη τα παιδιά της, χαρακτηρίζει τον εαυτό της ως *ἐρημόπολιν*:

ὦ τέκν', ἐρημόπολις, μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν.

+οἶος ἰάλεμος, οἶά τε πένθη+

δάκρυνά τ' ἐκ δακρύνων καταλείβεται < >

ἀμετέροισι δόμοις: (603-6).

Η σημασία του επιθέτου, *ἐρημόπολις* δεν είναι ξεκάθαρη. Ο Lee⁶⁹² αναφέρει ότι ο Paley αρχικά πρότεινε τη σημασία: ο στερημένος της πατρίδας του (όπως και το *LSJ*⁹ λ. *ἐρημόπολις*), στην πιο πρόσφατη έκδοσή του όμως πρότεινε την έννοια: αυτή που έχει

⁶⁹¹ Η Ανδρομάχη σκιαγραφείται ως δραματικός χαρακτήρας ανάλογα με την Ιλιάδα. Για το θέμα αυτό βλ. αναλυτικά Davidson 2001, 71.

⁶⁹² Lee 1976, σχόλ. στ. 603-7. Ο Lee μεταφράζει το *ὦ τέκν'*, *ἐρημόπολις*: O children, your mother, who stands in the desolate city και η Barlow (σχόλ. στ. 603) αποδίδει το *ἐρημόπολις*: characterized by having a desolate city.

μείνει μόνη της στην πόλη. Και οι δυο αυτές ερμηνείες είναι αποδεκτές. Η επιλογή βέβαια του συγκεκριμένου επιθέτου προσθέτει στο δράμα και κάτι περισσότερο, δηλαδή υπενθυμίζει την ταύτιση της Εκάβης με την κατεστραμμένη πόλη. Η προσφώνηση στα τέκνα (*ὦ τέκν'*), τα οποία μάλλον δεν είναι μόνο τα παιδιά που έχει γεννήσει αλλά όλοι οι οικείοι της, επομένως και οι υπήκοοί της, η χρήση της λέξης *μάτηρ* σε συνδυασμό με το επίθετο *ἐρημόπολις* (*ἐρημόπολις, μάτηρ*), αλλά και η εμφατική αναφορά με απανωτές επαναλήψεις στο τραγούδι του θρήνου (*οἶος ἰάλεμος, οἶά τε πένθη / δάκρυα τ' ἐκ δακρῶν καταλείβεται*), στο οποίο ως τώρα έχει πρωτοστατήσει και το οποίο εξακολουθεί να ανανεώνει και στο δεύτερο επεισόδιο, μετά την άφιξη της Ανδρομάχης (577-607), αποτελούν απόηχο της φράσης που την καθιστά *εξάρχουσα* του Χορού στην παράσταση αυτού του ατελείωτου κοπετού (146-8).

Οι γυναίκες του Χορού στο επεισόδιο αυτό συμμετέχουν εμμέσως, εκφράζοντας τη συμπάθειά τους για το θρήνο των δύο γυναικών⁶⁹³: *ὡς ἤδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσι / θρήνων τ' ὄδυρμοὶ μοῦσά θ' ἢ λύπας ἔχει* (608-9). Μετά το θρηνητικό μονόλογο της Ανδρομάχης, τονίζουν ότι τα λόγια της αποτελούν έκφραση και του δικού τους πένθιμου τραγουδιού: *ἐς ταῦτὸν ἦκεις συμφορᾶς· θρηνοῦσα δὲ / τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ* (684-5).

Ακολουθεί μια σκηνή που χαρακτηρίζεται από έντονο *πάθος*, καθώς αναγγέλλεται η τύχη του Αστυάνακτα (719) διαψεύδοντας την ύστατη ελπίδα για την αναβίωση της Τροίας. Ο πιο σπαρακτικός θρήνος είναι εκείνος των δυο γυναικών που κλαίνει το μικρό παιδί, ενώ είναι ακόμη ζωντανό. Ο συγκινητικός αποχαιρετισμός και αποχωρισμός του από τη μητέρα (740-79) σφραγίζεται με έναν ακόμη θρήνο της Εκάβης, ο οποίος αποτελεί τη μοναδική προσφορά που μπορεί να κάνει στο νεαρό βλαστάρι και ελπίδα της

⁶⁹³ Lee 1976, σχόλ. στ. 608-9.

οικογένειάς της, που χάνεται τόσο άδικα. Ο κοπετός συνοδεύεται από χτυπήματα στο κεφάλι και στο στήθος και κλείνει με την έκφραση απόγνωσης, καθώς τίποτε δεν εμποδίζει πια τις Τρωαδίτισσες να υποχωρήσουν χωρίς καθυστέρηση μπροστά στην ολοκληρωτική καταστροφή. Πρόκειται για τον αποχαιρετισμό της Εκάβης προς τον Αστυάνακτα που αποχωρεί, ο οποίος εκφράζεται με αναπαίστους.

*ὦ τέκνον, ὦ παῖ παιδὸς μογεροῦ
συλώμεθα σὴν ψυχὴν ἀδίκως
μήτηρ κὰγῶ. τι πάθω; τι σ' ἐγώ,
δύσμοιρε, δράσω; τάδε σοι δίδομεν
πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους·
τῶνδε γὰρ ἄρχομεν. οἶ' γὰρ πόλεως,
οἴμοι δὲ σέθεν· τι γὰρ οὐκ ἔχομεν;
τίνος ἐνδέομεν μὴ οὐ πανσυδία
χωρεῖν ὀλέθρου διὰ παντός; (790-8).*

Σε αντίθεση με τη δική της αδυναμία που διατυπώνεται με απανωτές τις ερωτήσεις (*τι πάθω; τι σ' ἐγώ, / δύσμοιρε, δράσω;*) και τη χρήση δυο εννοιολογικά αντιθέτων ρημάτων (*πάθω - δράσω*) που δείχνουν αμηχανία, ο *θρήνος* της Εκάβης συνοδεύεται και αυτή τη φορά από χτυπήματα στο κεφάλι και το στήθος.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα ολοκληρώνεται το δεύτερο επεισόδιο, ενώ το δεύτερο στάσιμο που ακολουθεί αν και έχει θεωρηθεί από ορισμένους μελετητές εμβόλιμο⁶⁹⁴, σχετίζεται άμεσα με τη δράση και αποτελεί τη γέφυρα που πραγματοποιεί το ομαλό

⁶⁹⁴ Wilamowitz, 1875, 19.

πέραςμα από το δεύτερο στο τρίτο επεισόδιο, δηλαδή από την επισήμανση της άδικης μοίρας του αθώου Αστυάνακτα στην ένοχη και ατιμώρητη Ελένη⁶⁹⁵. Ο Χορός, όπως και η Εκάβη προηγουμένως⁶⁹⁶ επανέρχεται στο θέμα της άλωσης της Τροίας, καθώς ολόκληρη η τραγωδία αποτελεί έναν εκτενή επικήδειο μιας πόλης⁶⁹⁷ με *εξάρχουσα* την Εκάβη και συνοδούς τις γυναίκες του Χορού. Το πρώτο στροφικό ζεύγος λειτουργεί συμπληρωματικά σε σχέση με το πρώτο στάσιμ⁶⁹⁸. Ανατρέχει στο μυθικό παρελθόν, όταν κατά την εκστρατεία του Ηρακλή και του Τελαμώνα καταστράφηκε η πόλη και χάθηκε ο Λαομέδοντας. Το δεύτερο στροφικό ζεύγος εκφράζει το παράπονο των Τρωάδων για την αδιαφορία που επιδεικνύουν οι θεοί για την πόλη, αν και ωφελήθηκαν από αυτήν. Ο Δίας πήρε στον Όλυμπο τον Γανυμήδη και η Ηώς τον Τιθωνό, ενώ εκφράζεται παράπονο και προς το θεό Έρωτα για την καταστροφή που δημιούργησε, με το ερωτικό πάθος που ενέπνευσε στην Ελένη. Το περιεχόμενο του τραγουδιού τους ακολουθεί τη θεματική που ήδη έχει χαράξει η Εκάβη. Πραγματεύεται δηλαδή τον όλεθρο της Τροίας που δίδεται μέσα από μια αναδρομή στο ιστορικό παρελθόν, όταν ο Ηρακλής *...Τροίας έπόρθησε χθόνα* (816), τον οποίο συνδέει με την παροντική καταστροφή: *δὶς δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη πέρι / Δαρδανίας φονία κατέλυσεν αἰχμά* (817-8), καθώς και την απουσία – αδιαφορία των θεών απέναντι σε μια πόλη που βιώνει μια δυστυχία που δεν την αξίζει: *... τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία* (857-8). Η έκφραση αυτή ανακαλεί τα λόγια της Εκάβης: *ᾧ θεοί· κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους* (469). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η εικόνα καταστροφής της Τροίας, την οποία περιγράφει ο Χορός, απευθυνόμενος στον Γανυμήδη. Η πόλη που τις γέννησε καταστρέφεται από τις

⁶⁹⁵ Burnett, 1977, 296. Η Sourvinou-Inwood (2008, 139) θεωρεί ότι οι θεατές, έχοντας ήδη παρακολουθήσει την τραγωδία *Αλέξανδρος*, μπορούν να καταλάβουν ότι η Τροία θα καταστραφεί, αφού η Εκάβη, ίσως και με την υποστήριξη των γυναικῶν της Τροίας αγνόησε τις προφητείες που προέβλεπαν ότι ο γιος της θα γίνει η αιτία να καταστραφεί η Τροία.

⁶⁹⁶ 99-100, 107, 145, 173, 213, 484, 582, 585-6.

⁶⁹⁷ Perrota 1952, 248.

⁶⁹⁸ Lesky 2000, 197.

φλόγες. Οι ακτές της θάλασσας αντιλαλούν. Όπως κράζει το πουλί για τα μικρά του, άλλες φωνάζουν τους συζύγους, άλλες τα παιδιά, άλλες τις γριές μητέρες τους. Πάνε τα δροσερά λουτρά και οι αγώνες δρόμου:

ἄ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται,

ἠϊόνες δ' ἄλλαι

ἴακχον οἰωνὸς οἴ-

ον τέκνων ὑπερ βοῶσ',

ἄ μὲν εὐνάς, ἄ δὲ παῖδας,

ἄ δὲ ματέρας γεραιάς.

τὰ δὲ δροσόεντα λουτρά

γυμνασίων τε δρόμοι

βεβᾶσι... (825-35).

Το στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό είναι η εικονοποιία που χρησιμοποιεί ο Χορός, προκειμένου να περιγράψει το σπαρακτικό θρήνο των γυναικών της Τροίας, μπροστά στον όλεθρο της πατρίδας τους. Παρουσιάζονται να θρηνούν με κραυγές, όπως κράζει σπαρακτικά το πουλί που έχει χάσει τα μικρά του, άλλες για το σύζυγό τους, άλλες για παιδιά τους και άλλες για τους γονείς τους: *ἄ μὲν εὐνάς, ἄ δὲ παῖδας, / ἄ δὲ ματέρας γεραιάς* (831-2). Με αυτήν την εντυπωσιακή εικόνα δημιουργείται η αίσθηση ότι ολόκληρη η πόλη παράγει έναν κοινό *θρήνο*⁶⁹⁹. Επιπλέον, η ομηρικού τύπου παρομοίωση που χρησιμοποιείται ανακαλεί την παρομοίωση που είχε χρησιμοποιήσει η Εκάβη, όταν εξέφραζε την πρόθεσή της να ηγηθεί αυτού του

⁶⁹⁹Burnett, 1977, 300.

ατελείωτου και έντονου πένθιμου τραγουδιού για την πόλη της Τροίας: *μάτηρ δ' ὠσεὶ πτανοῖς κλαγγάν /+ ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρζω ἄω / μολπάν...* (146-8). Δίδεται ἔτσι ἀπὸ τα μέλη του Χοροῦ ἡ αἴσθησις τῆς συνέχειας καὶ τῆς ἀνανέωσης τοῦ *θρήνου* τοῦ οὐοίου ηγήθηκε ἡ Ἐκάβη.

Θρηνητικὸ χαρακτῆρα ἔχει καὶ τὸ τρίτο στάσιμο (1060-1117). Το περιεχόμενό του σχετίζεται με τὴν καταστροφὴ τῆς Τροίας καὶ δίνει τὴν αἴσθησις ὅτι ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ δευτέρου στάσιμου, καθὼς ἀναφέρεται στὴν ἀδιαφορία τῶν θεῶν γιὰ τὴν πόλη, κατηγορώντας τὸν Δία, ὁ οὐοίος τὴν ἄφησε νὰ παραδοθεῖ στους ἐχθρούς παρά τὶς τιμές που τοῦ προσέφεραν οἱ Τρώες⁷⁰⁰: *οὔτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ / ναὸν καὶ θυόεντα βω / μὸν προῦδωκας Ἀχαιοῖς, / ὦ Ζεῦ, καὶ πελανῶν φλόγα / σμύρνας αἰθερίας τε κα / πνὸν καὶ Πέργαμον ἱεράν...* (1060-5). Στὴ συνέχεια παρουσιάζονται οἱ τελετουργικοὶ πανηγυρισμοί, οἱ οὐοίοι συνδέουν τὸ τρίτο με τὸ πρῶτο στάσιμο (529-30, 542-67), καθὼς οἱ εἰκόνες εἶναι ἀνάλογες καὶ ἀναφέρονται στους χορούς καὶ τα χαρούμενα τραγούδια που συνήθιζαν οἱ Τρώες νὰ παριστάνουν στὶς λατρευτικὲς τελετές τους:

φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ'

εὔφημοι κέλαδοι κατ' ὄρφ-

ναν τε παννυχίδες θεῶν,

χρυσέων τε ζῶάνων τύποι

Φρυγῶν τε ζάθεοι σελα-

⁷⁰⁰ Ο (Lesky 2000, 200, σημ. 2) παρατηρεῖ ὅτι καθὼς ἐξελίσσεται τὸ ἔργο σταδιακὰ πυκνώνουν οἱ κατηγορίες ἐναντίον τῶν θεῶν που στέλνουν τὶς συμφορές ἢ τοὺς ἐπιτρέπουν νὰ συμβοῦν ἐξαιτίας τῆς ἀδιαφορίας τους (597, 599, 696, 775, 858, 1240, 1242, 1280). Ο Greenwood (1972, 20 κ.ε.) πιστεύει ὅτι προβάλλονται οἱ θρησκευτικὲς πεποιθήσεις τοῦ ποιητῆ στο ἔργο. Οἱ ἀντιλήψεις αὐτές σήμερα ἔχουν ἀλλάξει, καθὼς, ὅπως ὑποστηρίζει ἡ Sourvinou-Inwood (2008, 136 κ. ε.), ἡ ἀποψη ὅτι ὁ Εὐριπίδης ἦταν ἄθεος ἔχει ἀποδειχθεῖ λανθασμένη καὶ οφείλεται στὴν ἐσφαλμένη φιλολογικὴ προσέγγιση ὀρισμένων χωρίων.

Το στοιχείο στο οποίο δίδεται έμφαση είναι η ευσέβεια των Τρώων, η οποία έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη στάση των θεών απέναντί τους. Ο Ευριπίδης δεν παραλείπει να συμπεριλάβει τις λεπτομέρειες της λατρείας, ενώ το χαρούμενο κλίμα που παρουσιάζουν λειτουργεί αντιθετικά με την *ῶδαν ἐπικήδειον* που ο Χορός επιμένει να τραγουδάει και να χορεύει σε όλη τη διάρκεια του έργου, ακολουθώντας την προτροπή της Εκάβης (*τύφεται Ἴλιον, αιάζωμεν*) για την αδικοχαμένη πόλη. Το στάσιμο ολοκληρώνεται, επαναφέροντας το θεατή στο κλίμα του τέλους του τρίτου επεισοδίου, με την έκφραση μιας κατάρας για τον Μενέλαο, για τον οποίο εύχεται να κατακεραυνωθεί, στο ταξίδι της επιστροφής προς την πατρίδα του (1100-17).

Η μεταφορά στη σκηνή του νεκρού Αστύανακτα, στην αρχή της εξόδου, οπτικοποιεί την έκταση της *ύβρεως* των Ελλήνων⁷⁰¹ και δίνει το έναυσμα για την ανανέωση και κορύφωση του *θρήνου*. Οι στίχοι 1118-1332 αποτελούν έναν ατελείωτο θρήνο που διαρκώς κλιμακώνεται. Η Εκάβη, αναλαμβάνοντας ένα ακόμη βαρύ χρέος, την ταφή του Αστύανακτα (1142-4) θα ηγηθεί του νέου και πιο δυνατού σε ένταση μοιρολογιού για το νεκρό παιδί⁷⁰², καθώς και του τελευταίου κοπετού για την Τροία. Στην τελευταία ρήση της εκφωνεί έναν επιτάφιο λόγο για τον εγγονό της, δημιουργώντας μια σκηνή εντονότατου *πάθους* (1167-1200). Στη συνέχεια, αρχίζει μια νέα τελετουργία, ο στολισμός του νεκρού Αστύανακτα, του οποίου πάλι ηγείται η Εκάβη καλώντας και τις γυναίκες του Χορού να συμμετάσχουν, φέροντας στολίδια από όσα έχουν απομείνει για το νεκρό: *φέρετε, κομίζετ' ἀθλίῳ κόσμον νεκρῶ / ἐκ τῶν παρόντων* (1200-1). Από τη

⁷⁰¹ Lee 1976, 255.

⁷⁰² Ο Walton (2007, 216) παρατηρεί ότι η παρουσίαση του νεκρού παιδιού πάνω στη ασπίδα του Έκτορα συνθέτει μια συμβολική εικόνα που καλύπτει όλες τις άλλες, καθώς μόνο η γιαγιά έχει μείνει για να τον θρηνησει. Παρουσιάζεται έτσι η ζωή για τους επιζώντες το ίδιο φοβερή όσο και ο θάνατος για τους αθώους.

θρηνητική της ρήση παρατηρεί ο Lesky⁷⁰³, αναδύεται μια συναισθηματική αμεσότητα, καθώς ο Ευριπίδης βρίσκει πάντα τα κατάλληλα λόγια, ιδιαίτερα όταν περιγράφονται σχέσεις με το παιδί. Ακολουθεί ένας *κομμός* (1207-50), που μοιράζεται ανάμεσα στον Χορό και την Εκάβη, τον οποίο εκτελούν, καθώς στολίζουν και θρηγούν τον Αστυάνακτα. Οι προτροπές για το μοιρολόγι προέρχονται αυτή τη φορά από τις γυναίκες του Χορού: *αἰαῖ αἰαῖ· πικρὸν ὄδυρμα γαῖά σ' ὦ / τέκνον δέξεται. / στέναζε μᾶτερ.* ΕΚ: *αἰαῖ* / ΧΟ: *νεκρῶν ἴακχον.* ΕΚ: *οἴμοι* (1226-8). Ο θρήνος συνεχίζεται συνοδευόμενος από τις χειρονομίες του τελετουργικού *κομμῶ*⁷⁰⁴: ΧΟ: *ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα / πιτύλους διδοῦσα χειρός / ἰὼ μοί μοι* (1235-7). Και σ' αυτό το μοιρολόγι επανέρχεται από την Εκάβη το θέμα της θεϊκῆς αναληθσίας απέναντι στην Τροία, η οποία αντιτίθεται στην ευσέβεια των κατοίκων της: *+οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοῖσι+ πλὴν οὐμοὶ πόνοι / Τροία τε πόλεων ἔκκριτον μισουμένη, / μάτην δ' ἐβουθουτοῦμεν* (1240-2).

Το μοιρολόγι σύντομα επιστρέφει και κορυφώνεται στην Τροία, η οποία πυρπολείται και το σύμβολο της, η Εκάβη, σε μια στιγμή υπέρτατης οδύνης κινείται να πέσει στις φλόγες της, ώστε να χαθεί και εκείνη μαζί της: *φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμεν· ὡς κάλλιστά μοι / σὺν τῆδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένη* (1282-3). Έτσι κλείνει το δράμα εντυπωσιακά, με την εικόνα της καιόμενης πόλης και τον από κοινού *θρήνο* της Εκάβης και του Χορού που φτάνει στην υπέρτατη έντασή του, καθώς συνοδεύεται από μια νέα τελετουργική *χειρονομία*. Λίγο πριν από την αναχώρηση, η Εκάβη, θρηγώντας, γονατίζει και χτυπά με τα χέρια της τη γη, για να επικοινωνήσει με τους νεκρούς και ο Χορός ακολουθεί την *εξάρχουσα* σε αυτήν την ύστατη, γεμάτη *πάθος, ανάκληση*:

⁷⁰³ Lesky 2000, 201 και σημ. 1. Στο θέμα αυτό αναφέρεται και η Romilly (1997, 105-6).

⁷⁰⁴ Lee 1976, σχόλ. στ. 1235-9.

ΧΟ: *ἰαλέμῳ τὸς θανόντας ἀπύεις.*

ΕΚ: *γεραῖα γ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμὰ>*

καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.

ΧΟ: *διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαῖα*

τοὺς ἐμούςς καλοῦσα νέρθεν

ἀθλίους ἀκοίτας (1304-9).

Ἔτσι ολοκληρώνεται η τραγωδία και διαπιστώνεται, με βάση τα όσα εξετάστηκαν, η διαρκής διάδραση του κεντρικού τραγικού ήρωα με τον Χορό, στην επί σκηνής εκτέλεση ενός θρηνητικού άσματος, που διατρέχει τη συγκεκριμένη τραγωδία. Στο τέλος του δράματος, όπως και στην αρχή, η Εκάβη παραμένει εξάρχουσα του θρήνου και οι Τρωάδες τη συνοδεύουν σε αυτόν, όπως και στις υπόλοιπες τελετουργίες, στο στολισμό του νεκρού και στην ανάκληση των πνευμάτων των νεκρών.

Αν θελήσουμε να αναρωτηθούμε τι οδήγησε τον Ευριπίδη το 415 π. Χ να μεταφέρει επί σκηνής την παράσταση ενός θρήνου θα πρέπει να στραφούμε στην αθηναϊκή ιστορία της περιόδου αυτής. Για το θέμα αυτό έχει γίνει μεγάλη συζήτηση. Ορισμένοι μελετητές⁷⁰⁵ συνδέουν το αντιπολεμικό περιεχόμενο του έργου με την αποδοκιμασία των φρικαλεοτήτων των Αθηναίων στη Μήλο και ένα ενδεχόμενο προβληματισμό σχετικά με τη σκοπιμότητα της Σικελικής εκστρατείας που ετοιμαζόταν. Ο Lee θεωρεί ότι ενόψει της προετοιμασίας για την εκστρατεία, ο Ευριπίδης παρουσίασε την τριλογία *Αλέξανδρος*, *Παλαμήδης*, *Τρωάδες* και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*, ανησυχώντας για το μεγάλο ενθουσιασμό που είχε καταλάβει τους Αθηναίους, γι' αυτό το εγχείρημα, καθώς αποσκοπούσαν στο να καρπωθούν τον πλούτο του νησιού και είχε

⁷⁰⁵ Βλ. Lesky 2000, 203, σημ. 1, όπου παρατίθεται η σχετική βιβλιογραφία.

οράματα, ως άλλη Κασσάνδρα, για την καταστροφή⁷⁰⁶. Όσο κι αν φαίνεται τολμηρή η πρόταση για τη σύνδεση του δράματος με τα ιστορικά γεγονότα που βίωσε η Αθήνα αυτήν την περίοδο, σίγουρα τίποτε δεν μπορεί να την αποκλείσει. Θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Lesky⁷⁰⁷, που έχει συγκεντρώσει όλες τις απόψεις σχετικά με το θέμα αυτό, ο οποίος υιοθετεί την άποψη ότι ο Ευριπίδης μέσα από το πάθος των ηττημένων γυναικών καθρεφτίζει την αθλιότητα του πολέμου στην πιο ακραία του μορφή, η οποία λειτουργεί ως μια προειδοποίηση για την Αθήνα του 415 π. Χ.

⁷⁰⁶ Lee, 1976, ix-x.

⁷⁰⁷ Lesky 2000, 203-4.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο Πρώτο κεφάλαιο καταγράφηκε και συζητήθηκε η ορολογία της *χορείας* που προέκυψε από πρωτογενή έρευνα στο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, συμπεριλαμβανομένων και των αποσπασμάτων. Οι όροι μελετήθηκαν εντός των ευρύτερων συμφραζομένων τους και ελήφθη υπ' όψιν η λειτουργία τους στη δραματική πλοκή. Το κεφάλαιο αυτό συμπληρώνεται από το Επίμετρο, όπου παρατίθεται αναλυτικός συγκεντρωτικός πίνακας ο οποίος περιλαμβάνει και την αισχύλεια και σοφόκλεια ορολογία.

Από τα παραδείγματα που συζητήθηκαν είναι φανερό ότι η *χορεία* κατέχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο έργο του Ευριπίδη, όπως διαφαίνεται από το πλήθος των απεικονίσεων χορικών δρωμένων και την ποικιλία των όρων που έχουν σχέση με αυτήν. Μάλιστα στα οψιμότερα δράματά του, τα στοιχεία αυτά απαντούν συχνότερα, καθώς διαπιστώνεται ότι ο Ευριπίδης δέχτηκε την επίδραση του νέου μουσικού ρεύματος της εποχής, κατά την οποία βρισκόταν σε μεγάλη ακμή ο νέος *διθύραμβος*, εντάσσοντας στα λυρικά κυρίως μέρη των δραμάτων του πολύ ζωντανές ειδυλλιακές εικόνες *χορείας*, με πολλά σχήματα λόγου. Δεν γνωρίζουμε αν ο ποιητής είχε ενδύσει τα συγκεκριμένα άσματα με υποβλητική μουσική και εντυπωσιακά *ορχηστικά σχήματα*. Είναι πάντως εύλογη υπόθεση ότι μέσα από αυτές τις περιγραφές ενθάρρυνε τους θεατές του να φανταστούν τέτοιου είδους παραστάσεις.

Διαπιστώνεται επίσης ότι συχνότερα χρησιμοποιούνται ως όροι της *χορείας* το ρήμα *χορεύειν* (απλό ή σύνθετο), το ουσιαστικό *χορός* και τα παράγωγα τους επίθετα, με πιο συχνό και αγαπημένο το επίθετο *καλλίχορος*. Κατά κανόνα, έχουν τη σημασία «χορεύω και τραγουδώ» και επιλέγονται για να περιγράψουν τους οικείους από την

ποιητική παράδοση χορούς, δηλαδή το βακχικό χορό, το χορό θεοτήτων, χορούς παρθένων και επινίκιους χορούς. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι όροι χρησιμοποιούνται με τη στενότερη έννοια μονάχα της *ὄρχησης*, κυρίως όταν εκφράζουν την κίνηση ορισμένων ζώων και το χορό των ουρανίων σωμάτων. Οι όροι αυτοί συνήθως απεικονίζουν χορικές τελετές στο πλαίσιο της λατρείας των θεών, με την οποία είναι άμεσα συνδεδεμένες. Συχνές είναι οι μνείες σε θεότητες και υπερφυσικές οντότητες που συνδέονται με τη *χορεία*, δηλαδή των Μουσών, των Χαρίτων, των Νηρηίδων και άλλων, το χορό των οποίων καλούνται να αναπαραστήσουν στη φαντασία τους οι θεατές.

Αντί για το ουσιαστικό *χορός* χρησιμοποιείται εναλλακτικά και ο όρος *χόρευμα*, που εντοπίζεται κυρίως σε βακχικά συμφραζόμενα. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο όρος *χορεία* απαντά για μία και μοναδική φορά στην τραγωδία και αυτή στο έργο του Ευριπίδη. Το ουσιαστικό *ὄρχησις* απαντά μόνο μία φορά στον ιωνικό του τύπο *ὄρχηστύς*. Παρά το γεγονός ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί διάφορα σύνθετα επίθετα με α' η β' συνθετικό τον όρο *χορός*, είναι σαφής η προτίμησή του για το επίθετο *καλλίχορος*, το οποίο χρησιμοποιείται περισσότερο από τα υπόλοιπα. Πιθανότατα, η προτίμηση του Ευριπίδη οφείλεται στο ότι το συγκεκριμένο επίθετο έχει ταυτοχρόνως και τη σημασία του ωραίου τόπου και του όμορφου χορού. Υπ' αυτή την έννοια ανακαλεί τους ωραίους δραματικούς χορούς της *καλλίχορης* Αθήνας και ενδέχεται να επισύρει την προσοχή του κοινού στην τέχνη των χορών του Ευριπίδη που παριστάνονται στο *σκηνικό παρόν*, μπροστά στα μάτια των θεατών.

Τα ρήματα *μέλπειν* και *μέλπεσθαι* και το ουσιαστικό *μολπή* χρησιμοποιούνται είτε για να εκφράσουν το χαρούμενο τραγούδι που συνοδεύεται από χορό, είτε το θρηνητικό τραγούδι που συνοδεύεται από τελετουργικές ορχηστικές κινήσεις. Οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται σε ορισμένες περιπτώσεις και με τη στενότερη έννοια του

τραγουδιού. Η διαχωριστική γραμμή βέβαια είναι δυσδιάκριτη. Για το λόγο αυτό στο κύριο σώμα της εργασίας εξετάστηκαν μόνο τα χωρία που συμπεριλαμβάνουν συμφραζόμενα χορού, όπου η διευρυμένη σημασία των όρων είναι βέβαιη, ενώ τα υπόλοιπα παρατίθενται στο επίμετρο.

Στην παρούσα μελέτη συμπεριλήφθηκαν και ορισμένοι ευρύτεροι όροι που σχετίζονται με τη λατρεία του Βάκχου (*θιασεύειν*, *βακχεύειν* και τα παράγωγά τους ουσιαστικά και επίθετα). Οι όροι αυτοί έχουν μόνον έμμεση σχέση με τη *χορεία*, δεδομένου ότι έχουν την ευρύτερη σημασία της συμμετοχής στις τελετές προς τιμήν του Διόνυσου, βασικό στοιχείο των οποίων αποτελεί η οργιαστική *χορεία*, γεγονός που επιβάλλει, κατά τη γνώμη μου, την συμπερίληψή τους. Η βακχική ορολογία χρησιμοποιείται σε κάποιες περιπτώσεις και με την έννοια της μετάδοσης της τρέλας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κρίση του καταδιωκόμενου από τις Ερινύες Ορέστη και η μετάδοση της μανίας στον Ηρακλή, στην ομώνυμη τραγωδία, ενώ η πιο δραματική σκηνή, η σφαγή των παιδιών του, παρουσιάζεται ως στρεβλωμένος βακχικός χορός. Παραλληλισμούς με τη *βακχεία* βρίσκουμε και στη μονωδία της Κασσάνδρας, στις *Τρωάδες*. Η συγκεκριμένη εικονοποιία επιλέγεται από τον Ευριπίδη, επειδή επιτυγχάνει άριστα το *ἔργον* της τραγωδίας, καθώς ξυπνά στην ψυχή των θεατών τα *οικεία* συναισθήματα της τραγωδίας, τον *έλεο* και το *φόβο*. Μια άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή της *βακχείας*, που αξιοποιείται στο ευριπίδειο έργο, είναι και η μαντική ικανότητα των οιστρήλατων θιασωτών, οι οποίοι την αποκτούν σε κατάσταση *έκστασης*.

Ξεχωριστά εξετάστηκαν και κατηγοριοποιήθηκαν οι αναφορές στην κίνηση των ποδιών, των χεριών και του κεφαλιού στο χορό. Διαπιστώνεται ότι το σημαντικότερο στοιχείο και εκείνο που ποιητικά αναδεικνύεται περισσότερο είναι τα πόδια, τα οποία επιτελούν και την πιο σημαντική λειτουργία στην *όρχηση*. Συχνά το ουσιαστικό *πούς* συνδυάζεται με ένα ρήμα για να περιγράψει συνολικά το χορό ή ορισμένες χορευτικές

κινήσεις. Ένα στοιχείο που προβάλλεται ιδιαίτερα είναι ο κρότος των ποδιών που χορεύουν και ο συνδυασμός τους με τους ήχους των οργάνων, καθώς υποβοηθούν την παραγωγή του μουσικού ήχου με το ρυθμό τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, ο κρότος των ποδιών του Χορού επιτελεί παράλληλα και δραματική λειτουργία, ανακαλώντας ως παραδοσιακό μοτίβο τη *χορεία* των Κουρήτων, καθώς η θορυβώδης *όρχηση* καλύπτει ήχους που δεν πρέπει να ακουστούν.

Οι αναφορές στα χέρια και στο κεφάλι είναι σαφώς λιγότερες και απαντούν κυρίως στις *Βάκχες*, ένα έργο που δίδει ιδιαίτερη έμφαση στην εκστατική *χορεία* προς τιμήν του Διόνυσου, η οποία, στη συγκεκριμένη τραγωδία, ενώ έχει ανατολικά χαρακτηριστικά που είχαν γίνει μόδα την εποχή του Ευριπίδη, περιλαμβάνει και πολλά ελληνικά τοπωνυμιά. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα αποτελεί η έντονη φρενήρης *όρχηση*, με παλμό που δονεί ολόκληρο το σώμα, με έντονο τίναγμα του κεφαλιού και των μαλλιών. Τα χέρια συνδυάζονται ρυθμικά με τα πόδια, καθώς ανακινούν το *θύρσο*, όμως στις *Βάκχες* το πιθανότερο είναι ότι οι χορευτές δεν κρατούσαν θύρσο, γιατί αυτό πρακτικά θα δυσχέραινε τη χορευτική κίνηση. Ο ήχος των τυμπάνων τονίζεται ιδιαίτερα, καθώς συνέβαλλαν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας που αποπνέει δέος.

Εξετάστηκαν επίσης και κατηγοριοποιήθηκαν οι αναφορές στην περιστροφική κίνηση του σώματος στο χορό, την οποία εκφράζει απλό ή σύνθετο το ρήμα *έλισσιν*, που ορίζει είτε την περιστροφική κίνηση του σώματος στην *όρχηση* είτε την κυκλική διάταξη του χορού, για την οποία μπορούμε να είμαστε βέβαιοι μόνο όταν ο όρος συμπληρώνεται και από άλλες ενδείξεις, όπως για παράδειγμα την παρουσία του επιθέτου *κύκλιος* (*IA 1055: είλισσόμεναι κύκλια*). Μια από τις σημασίες που αναδεικνύεται είναι εκείνη του *έλισσιν* σε συνδυασμό με το *πούς* στις *Τρωάδες* (333-4: *έλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλτάταν βάσιν*), όπου τα συμφραζόμενα οδηγούν στο βέβαιο συμπέρασμα ότι εκφράζει τη ρυθμική κίνηση των

ποδιών, προκειμένου να γίνει η περιστροφική μετατόπιση του σώματος. Ακόμη, το *έλισσειν* ή *έξειλισσειν* σε συνδυασμό με το *πούς*, δίνει έμφαση στη γοργή περιστροφική κίνηση των ποδιών.

Το ουσιαστικό *κύκλος*, έχει ποικίλες έννοιες και σε μια μοναδική για την τραγωδία αναφορά (*Ικέτ.* 102-3), εκφράζει την κυκλική διάταξη του Χορού στην ορχήστρα, ενώ τα επίθετα *κύκλιος* (*Ελ.* 1308-16) και *έγκύκλιος* (*IT* 421-9) χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν και το κυκλικό σχήμα του χορού.

Το συμπέρασμα που προκύπτει από την έρευνα των χωρίων είναι ότι η πλούσια εικονοποιία χορικών δρωμένων στο έργο του Ευριπίδη, πέρα από το εντυπωσιακό και υποβλητικό αισθητικό αποτέλεσμα, συχνά κατέχει ένα ρόλο που ξεπερνά τα όρια του *ηδύσματος* και επιτελεί σημαντική δραματική λειτουργία. Λειτουργεί ειρωνικά αντιπαραβάλλοντας την ευτυχία του παρελθόντος που εκφράζεται με χορούς και άσματα με τη δυστυχία του παρόντος. Ακόμη, αισθητοποιεί ως μεταφορά τη μανία ή τη δυσοίωνη προφητεία, συμβάλλοντας ως οργανικό στοιχείο της δράσης στην πρόκληση φοβερών συναισθημάτων. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η ορολογία της *χορείας* χρησιμοποιείται σε στιγμές κορύφωσης, προκειμένου να πραγματωθεί με μεγαλύτερη ένταση η δραματικότητα.

Στο Β' κεφάλαιο συζητήθηκαν όλες οι περιπτώσεις χορικών αυτοαναφορών καθώς και οι απεικονίσεις χορών από τον Χορό ή κάποιο δραματικό πρόσωπο, προκειμένου να αποτυπωθεί η πλήρης εικόνα της *χορείας* στο έργο του Ευριπίδη. Όπως αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, σε αντίθεση με τη λειτουργία των χορικών αυτοαναφορών που έχουν γίνει αντικείμενο γόνιμου ερευνητικού προβληματισμού, η λειτουργία των ετεροαναφορικών περιγραφών είναι ένα ερώτημα που θέτει και επιχειρεί να ανιχνεύσει η παρούσα μελέτη.

Το πρώτο ενδιαφέρον συμπέρασμα που προκύπτει από τη συγκέντρωση και πραγμάτευση τόσο των αυτοαναφορικών όσο και των ετεροαναφορικών απεικονίσεων είναι ότι και οι δύο κατηγορίες αποτελούν εξίσου προσφιλή στον Ευριπίδη θέματα. Επιπλέον οι απεικονίσεις χορικών δρωμένων απαντούν πολύ συχνότερα στο έργο του νεότερου δημιουργού, σε σχέση με την παρουσία αντίστοιχων παραδειγμάτων στον Σοφοκλή και τον Αισχύλο.

Τα σχόλια αυτά και οι χορικές απεικονίσεις κατηγοριοποιήθηκαν με βασικά κριτήρια το χρόνο της περιγραφόμενης χορείας (παρόν, παρελθόν, μέλλον) και την ταυτότητα του δραματικού προσώπου που τα εκφράζει. Στις απεικονίσεις αυτές ο χρόνος προσδιορίζεται σαφώς, ενώ παράλληλα ο ποιητής επιδιώκει να συνδέσει τις λυρικές περιγραφές με το *εδώ και τώρα* (*hic et nunc*) του *δραματικού παρόντος*. Με αυτόν τον τρόπο προσελκύεται η προσοχή του κοινού στο στοιχείο της μουσικής, του άσματος και της *όρχησης*, το οποίο, μέσα από τη σύνδεση του με το παρελθόν, ιδιαίτερα με τους παραδειγματικούς Χορούς των θεοτήτων ή των λατρευτικών Χορών, αποκτά αίγλη και δύναμη. Παράλληλα όμως προβάλλεται και η θεική διάσταση της *χορείας*, η οποία τέρπει, ανακουφίζει, λυτρώνει και ανυψώνει τον άνθρωπο. Πραγματώνεται ένα παιχνίδι με το χρόνο μέσω του οποίου το έργο αποκτά διαχρονική διάσταση. Η *χορεία* είναι εκείνη η οποία αποτελεί το συνεκτικό στοιχείο που συνδέει το απώτατο παρελθόν, μέσω του απεικασματος της *χορείας* ενός παραδειγματικού Χορού, με το *δραματικό παρόν*, στο οποίο αναφέρεται ο *δραματικός μύθος* αλλά και το *λατρευτικό παρόν* της χορικής πράξης που εντάσσεται στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων των Μεγάλων Διονυσίων.

Ακολουθώντας την ποιητική παράδοση, ο Ευριπίδης αξιοποιεί και το δομικό στοιχείο του χώρου, δίδοντας έμφαση στον τόπο της *χορείας*, μνημονεύοντας πολλά τοπωνύμια, τα οποία τις περισσότερες φορές προκαλούν ικανοποίηση στο κοινό που τα

ακούει, καθώς συνδέονται με τον έπαινο και τη μεγαλοφυχία της Αθήνας ή με τόπους, όπου εκτελούνται λατρευτικές εκδηλώσεις. Επηρεασμένος ίσως από το νέο διθύραμβο, πλάθει λεπτομερείς περιγραφές ειδυλλιακών τόπων, που επιτρέπουν στο θεατή να ξεφύγει από τα στενά όρια της ορχήστρας και να βιώσει μέσω της *εσωτερικής όψης* τη *χορεία* την οποία περιγράφει ο Χορός ή ένα δραματικό πρόσωπο.

Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η δυνατότητα στο θεατή να βιώσει με μεγαλύτερη ένταση το θρίαμβο της νίκης, για παράδειγμα, ενώ κάποτε, καθώς η τέρψη μιας παρελθοντικής *χορείας* αντιτίθεται στο *πάθος* που βιώνουν οι ήρωες και τα μέλη του Χορού, στο *δραματικό παρόν*, αποτελεί η ίδια έναν ειρωνικό σχολιασμό των γεγονότων που μιλά απευθείας στην ψυχή των θεατών, δημιουργώντας του έντονα τα *οικεία* συναισθήματα της τραγωδίας.

Το Τρίτο Κεφάλαιο (Η Εκάβη ως *εξάρχουσα* του θρήνου στις *Τρωάδες*) πραγματεύεται ένα ιδιότυπο ευριπίδειο έργο, τις *Τρωάδες*, το οποίο, όπως έχει επανειλημμένα επισημανθεί, στερείται δραματικής πλοκής. Με το έργο αυτό ο Ευριπίδης μεταφέρει επί σκηνής την παράσταση ενός *θρήνου*, που διατρέχει ολόκληρη την έκταση του δράματος. Αρχίζει στον πρόλογο με τη μονωδία της Εκάβης (98-151) και τον προσωπικό της θρήνο, συνεχίζεται στην πάροδο με τη συμμετοχή του Χορού (153-229), τον κομμό της Εκάβης στο Α΄ επεισόδιο (278-291), το στρεβλωμένο θρήνο-Υμέναιο της Κασσάνδρας (308-41) και το επεισόδιο κλείνει με μια θρηνητική ρήση της βασίλισσας. Μετά το πρώτο στάσιμο που έχει ως θέμα την πτώση της Τροίας, στο β΄ επεισόδιο ανανεώνεται ο θρήνος με τον κομμό που μοιράζεται ανάμεσα στην Ανδρομάχη και την Εκάβη (577-607), ακολουθεί ένας νέος κομμός από τη βασίλισσα (790-98) και μετά το β΄ στάσιμο (722-859) και τη σκηνή με την Ελένη κορυφώνεται ο θρήνος στο τέλος του έργου (1118-32). Ηγετικό ρόλο σε αυτόν κατέχει η Εκάβη, λειτουργώντας ως *εξάρχουσα* σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη του Χορού. Ορίζει το ρόλο

της ως *εξάρχουσας* στη μονωδία της, η οποία διαλέγεται με τα χορικά άσματα, ρόλο τον οποίο διατηρεί καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.

Υποστηρίχθηκε ότι η Εκάβη, που είναι το σύμβολο της κατεστραμμένης Τροίας πάνω στη σκηνή⁷⁰⁸, και ο Χορός λειτουργούν ως ένα ομοιογενές σύνολο και υιοθετούν την ίδια στάση απέναντι στα όσα συμβαίνουν. Οι Τρωάδες επιτελούν πλήρως το ρόλο που η Εκάβη τις κάλεσε να αναλάβουν, το *θρήνο* για την αδικοχαμένη πόλη. Τα στάσιμα που εκτελούν δεν αντλούν το θέμα τους από το προηγούμενο επεισόδιο, αλλά επιμένουν να επιστρέφουν στην πτώση της Τροίας. Ο όλεθρος της πόλης σε αντίστιξη με την πρότερη ευτυχία και η αίσθηση της αδικίας που απορρέει από την απουσία – αδιαφορία των θεών κυριαρχεί τόσο στις ρήσεις της Εκάβης όσο και στα χορικά άσματα, με ιδιαίτερα τονισμένες και τις *χειρονομίες* που συνοδεύουν τον κοπετό (το κτύπημα του στήθους, το ξέσκισμα των παρειών). Στη συγκεκριμένη τραγωδία, ο Χορός θυμίζει περισσότερο μελικό παρά δραματικό χορό: ο *θρήνος* που εκτελεί με *εξάρχουσα* την Εκάβη παρουσιάζει μια κλιμάκωση που οδηγεί σε ένα εντυπωσιακό κρεσέντο στο τέλος του έργου, το οποίο προσιδιάζει στη μη δραματική χορεία⁷⁰⁹. Ο συγκεκριμένος ρόλος επιτρέπει στον Χορό να εισχωρήσει στην *εσώτερη τραγωδία*, βαθύτερα από όσο οι ηθοποιοί⁷¹⁰, πράγμα που επιτείνεται από το ρόλο της Εκάβης ως *εξάρχουσας*, η οποία επίσης συμβάλλει προς αυτήν την κατεύθυνση, κάνοντας πιο δυνατό και άμεσο το αντιπολεμικό μήνυμα του ποιητή, προειδοποιώντας παράλληλα για την οδύνη που θα προκαλούσε η ενδεχόμενη ήττα της Αθήνας, στη Σικελική εκστρατεία το 415 π. Χ.

Η απόδοση του ρόλου της *εξάρχουσας* του θρήνου στην Εκάβη είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, γιατί μας οδηγεί πίσω, στις απαρχές της τραγωδίας και στη παλαιά και μακρά χορική παράδοση. Ο Αριστοτέλης συνδέει την αρχή και την εξέλιξη της

⁷⁰⁸ Kitto 1976, 289.

⁷⁰⁹ Ο Kitto (1976, 288) παρατηρεί ότι ο νόμος της αυξανόμενης έντασης είναι ουσιαστικά λυρικός στην αντίληψη, αν όχι και στην καταγωγή και η επανεμφάνισή του στις *Τρωάδες* συμπίπτει με ένα αξιοσημείωτο ξαναζωντανέμα του λυρικού μέρους της ελληνικής τραγωδίας.

⁷¹⁰ Kitto 1976, 289.

τραγωδίας με τις πρώτες αυτοσχέδιες μορφές της ποίησης που γεννήθηκαν από την έμφυτη τάση που φέρει ο άνθρωπος για μίμηση (*Ποιητ.* 1448b: *τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις*) και από την ευχαρίστηση που πηγάζει από την ενέργεια αυτή (1448b *χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*). Συνδέει την τραγωδία με το *διθύραμβο* και την κωμωδία με τα φαλλικά: *γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτῆ (ἡ τραγωδία) καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά. Ο ἐξάρχων* είναι εκείνος που αρχίζει το χορό και το τραγούδι και πρωτοστατεί καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Δε συμπίπτει με τον κορυφαίο του Χορού, ο οποίος αποκτά αυτοτέλεια μόνο σε ορισμένα σημεία των διαλογικών μερών της τραγωδίας. Ο υποκριτής προήλθε πιθανότατα από τον *εξάρχοντα*, όταν αυτός αποσπάστηκε εντελώς από τον Χορό⁷¹¹.

Ένα ευρύτερο συμπέρασμα που προκύπτει από τη μελέτη της ευριπίδειας *χορείας* είναι ότι, ενώ ο Ευριπίδης έχει κατηγορηθεί από πολλούς μελετητές ότι επέφερε παρακμή στον τραγικό Χορό υποβαθμίζοντας το ρόλο του⁷¹², τόσο οι ποικίλες χορικές απεικονίσεις όσο και οι χορικές αυτοαναφορές στα σωζόμενα δράματά του μαρτυρούν τη γοητεία της χορείας στο νεότερο τραγικό ποιητή.

Η άποψη περί υποβάθμισης του Χορού από τον Ευριπίδη έχει επισημανθεί ήδη από τον Αριστοτέλη, ο οποίος παρατηρεί ότι πρέπει να θεωρούμε τον Χορό ως έναν των υποκριτών και συστατικό μέρος του όλου. Είναι αναγκαίο δηλαδή να λαμβάνει μέρος στο έργο, όπως συμβαίνει με τους Χορούς του Σοφοκλή και όχι όπως συμβαίνει με τους Χορούς του Ευριπίδη: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδη ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ* (1456a).

⁷¹¹ Για το θέμα αυτό βλ. Συκουτρής 1936, 38, σημ. 1. Τις επιφυλάξεις του για την άποψη αυτή διατυπώνει ο Lesky (1990, 48).

⁷¹² Για το θέμα αυτό βλ. περαιτέρω: Murray 1937, 204-12.

Ο Χορός λοιπόν, σύμφωνα με τον Σταγειρίτη φιλόσοφο θα πρέπει να αποτελεί συστατικό μέρος (*μόριον τοῦ ὅλου*) και όχι απλώς μέρος *κατά ποσόν*. Η παρατήρηση για τους Χορούς του Ευριπίδη, που δε λειτουργούν όμοια με τους Χορούς του Σοφοκλή, στον οποίο ο Χορός δεν είναι άσχετος με τα δραματικά συμφραζόμενα, οφείλεται στο γεγονός ότι στον Ευριπίδη απαντούν συχνά Χοροί, οι οποίοι είναι δραματικά σχεδόν αδιάφοροι σε σχέση με τα γεγονότα του δράματος (*Άλκηστη, Μήδεια, Ηρακλείδες, Ιππόλυτος, Ανδρομάχη, Ελένη, Ηρακλής Μαινόμενος, Ίων, Ηλέκτρα, Ορέστης, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*). Επίσης, στον Ευριπίδη εντοπίζονται και χορικά άσματα τα οποία έχουν χαλαρή σχέση με τα διαδραματιζόμενα⁷¹³. Βέβαια, αν και τα χορικά του δεν είναι εμβόλιμα, όπως συμβαίνει με τους μετέπειτα δραματικούς ποιητές, συχνά η μακρινή σχέση που έχουν πολλά από αυτά με τα γεγονότα του δράματος έχει εγείρει τα επικριτικά σχόλια των αρχαίων φιλολόγων (σχόλ. *Φοίν.* 1019, σχόλ. *Αχαρν.* 442)⁷¹⁴, η στάση των οποίων επηρέασε και τη μεταγενέστερη οπτική.⁷¹⁵

Τα ευρήματα της παρούσας μελέτης τοποθετούν τη σημασία του ρόλου του Χορού στο έργο του Ευριπίδη σε διαφορετική βάση. Ο πλούτος των χορικών αυτοαναφορών και ετεροαναφορών φανερώνει ότι η *χορεία* κάθε άλλο παρά άφηγε αδιάφορο τον Ευριπίδη. Αντιθέτως κέντριζε το ενδιαφέρον του και τον οδηγούσε σε ενδιαφέροντες πειραματισμούς, όπως την έμφαση στο λατρευτικό ρόλο του δραματικού Χορού, την οποία ανέδειξε ο Albert Henrichs στις δύο σημαντικές μελέτες του. Η διάδραση της Εκάβης ως *εξάρχουσας* του θρήνου με τον Χορό στις *Τρωάδες* οδηγεί σε ανάλογες διαπιστώσεις. Ο κυρίαρχος ρόλος της *εξάρχουσας* και του Χορού είναι ένα

⁷¹³ Χουρμουζιάδης 1998, 43-4.

⁷¹⁴ Βλ. Σχετικά: Lucas, 1968 ad 1456a26 και Συκουτρής 1936, 160.

⁷¹⁵ Εξαιρέση αποτελεί ο Φουτρίδης (1981, 9-15) οποίος στην πραγματεία του *ο Χορός του Ευριπίδη* αντικρούει τις απόψεις περί υποβάθμισης του Χορού από το νεότερο δημιουργό. Καταμετρώντας τους στίχους που αναλογούν στους Χορούς του σε σχέση με το έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή και μελετώντας τη φύση τους, διαπιστώνει ότι το ποσοστό των στίχων που αποδίδεται στις ευριπίδειες χορευτικές ομάδες δεν είναι μικρότερο και ότι το συμπέρασμα στο οποίο είχαν καταλήξει οι παλαιότεροι μελετητές είναι αυθαίρετο.

tour de force που έχει ως αποτέλεσμα την υποβάθμιση του ρόλου των άλλων δραματικών προσώπων και την αναβάθμιση της Εκάβης και του Χορού, που όπως ανέφερα ήδη ανακαλεί τις απαρχές του δράματος, τουλάχιστον σύμφωνα με την άποψη του Αριστοτέλη. Είναι πολύ πιθανόν λοιπόν ότι η επί σκηνής αναβάθμιση του μονωδικού και χορικού μέλους αποτελεί έναν ακόμα πειραματισμό του καινοτόμου δραματουργού ως προς τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει ο Χορός στην τραγωδία. Το πείραμα δίνει στον Χορό κεντρικό ρόλο, ο οποίος ωστόσο είναι ποιοτικά διαφορετικός από το ρόλο του ισότιμου υποκριτή που διαδραματίζει ο Χορός στο αισχύλειο και σοφοκλείο δράμα. Μέσα από τη διάδρασή του με την Εκάβη, ο Χορός δεν διεκδικεί ισότιμο, αλλά ανώτερο δραματικό ρόλο έναντι των υπολοίπων υποκριτών. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το ρόλο που δίνει ο Ευριπίδης στον Χορό των Βακχών στο τελευταίο του δράμα, ο οποίος παρά το γεγονός ότι ανακαλεί με ποικίλους τρόπους τον Χορό των Ερινύων στις *Ευμενίδες*, διατηρεί ωστόσο στο ακέραιο την ιδιαίτερη φυσιογνωμία και δραματική λειτουργία του μέσω των οποίων διαφοροποιείται από την αισχύλεια εκδοχή, παρά το δέος που και οι δύο Χοροί προκαλούν. Εάν η υπόθεσή μου είναι ορθή, ο ρόλος του Χορού στις *Τρωάδες* και τις *Βάκχες* αποτελούν πειραματισμούς μέσω των οποίων ο νεότερος ποιητής αναμετρείται με τους δύο μεγάλους προκατόχους του.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

ΟΡΟΛΟΓΙΑ - ΠΙΝΑΚΕΣ

ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ

ἀβάκχευτος: *Ορ.* 319, *Βάκχ.* 472. *Σελ.* 110,111,115.

αἶγμα: *Ελ.* 186-7, *Άλκ.* 873. *Σελ.* 91.

ἀλαλαγμός: *Κύκλ.* 65, *Ελ.* 1352. *Σελ.* 45,57, 225, 226.

ἄλυρος: *Ελ.* 185, *IT* 146, *Άλκ.* 447. *Σελ.* 91, 92.

ἀμουσία: *HM* 676, *TrGF* 407, *TrGF* 1033. *Σελ.* 30, 183.

ἄμουσος: *Άλκ.* 760, *Ιων* 526, *Φοίν.* 807, *Κύκλ.* 426. *Σελ.* 79, 180, 181.

ἀναβακχεύειν: *Βάκχ.* 864, *Ορ.* 338, *HM* 1085. *Σελ.* 112.

ἀναυλότατος: *Φοίν.* 791. *Σελ.* 78, 79, 80, 84.

ἀναχορεύειν: *Βάκχ.* 482, 1153, *Ορ.* 582, *Φοίν.* 1756, *Ιων* 1079, *HM* 783. *Σελ.* 54, 74, 75, 76, 77, 185, 186, 195, 234, 246.

ἀνολολύζειν: *Βάκχ.* 24, *Tr.* 1000, *IT* 1337, *Μήδ.* 1173. *Σελ.* 33, 140, 142.

ἀνοργεῖσθαι: *Ικέτ.* 719. *Σελ.* 95, 96.

ἀπόμουσος: *Μήδ.* 1089. *Σελ.* 181.

ἀρχέχορος: *Tr.* 151. *Σελ.* 19, 87, 88, 104, 127, 199, 262, 272, 274.

ἀχόρευτος: *Tr.* 121. *Σελ.* 19, 79, 93, 111, 119, 282.

ἄχορος: *Κύκλ.* 124. *Σελ.* 19, 92.

βακχεία: Βάκχ. 126, 218, 1293, Φοίν. 21. Σελ. 112.

βάκχειος ή βακχεῖος: Βάκχ. 308, 1057, 1230, Εκ. 676, 686, Φοίν. 21, 228, Κύκλ. 73, *των* 1126. Σελ. 110, 112, 209, 217.

βακχεῖος νόμος: Εκ. 686-7. Σελ. 112.

βακχεύειν: Αλέξ. *TrGF* 62e, *Ορ.* 411, 835, Βάκχ. 75-6, 251, 313, 343, 807, Ελ. 1364, *IT* 1243, *Τρ.* 341, *HM* 899, 966, 1086, 1122, 1142, *των* 1204. Σελ. 48, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 147, 157, 216, 295.

βακχεύματα: Βάκχ. 40, 317, 567-8, 720, 724, Κύκλ. 25, *Τρ.* 367. Σελ. 33, 39, 110, 154.

βακχεύσιμος: Βάκχ. 298. Σελ. 113.

βάκχευσις: Βάκχ. 357. Σελ. 112.

Βακχεύς: Βάκχ. 145. Σελ. 43.

βάκχη: Ελ. 543, Βάκχ. 51, 62, 83, 129, 152, 153, 169, 259, 415-6, 443, 499, 578, 664, 674, 690, 735, 759, 779, 785, 791, 799, 837, 842, 847, 915, 940, 942, 946, 986, 1029, 1093, 1131, 1160, 1168, 1224, 1387, Φοίν. 1489, Εκ. 121, 1077, *Ιππ.* 550-1, Κύκλ. 64, 72, *Ορ.* 1492, *των* 717. Σελ. 189, 214, 218, 219.

βακχιάζειν: Κύκλ. 204, Βάκχ. 931. Σελ. 110, 146.

ἐγείρειν κτύπον: *Ορ.* 1353. Σελ. 136.

ἐγκύκλιος: *IT* 428. Σελ. 155, 159, 160.

εἰλικτόν κρούειν πόδα: *Ηλ.* 180. Σελ. 127.

εἰλίσσειν - εἰλίσσεσθαι: *των* 1164, *IT* 1103, *HM* 671, 690, 927, Φοίν. 234-5, 1178, *Ορ.* 358, 444, Ελ. 437, 1362, *IA* 1055, Βάκχ. 569. Σελ. 51, 84, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 190, 200, 212, 213, 229, 232, 251, 269, 296.

εἰλίσσειν (παρά) πόδα: *IT* 1145, *Τρ* 333 (ἐλίσσειν πόδα). Σελ. 63, 64, 121, 135.

ἐκχορεύειν: Ελ. 381. Σελ. 18, 77, 78.

ἐλίσσειν: *HM* 868, *Tr.* 116, 333, 763, *Op.* 892, 1266, 1379, *IA* 215, 1480, 1571, *IT* 7, 444, 1271, *Φοίν.* 234-5, 711, 1622, *Βάκχ.* 1123, *Op.* 1432, *TrGF* 752f, *TrGF* 759a, *Ιων* 1504. Σελ. 39, 121, 149, 201, 208, 297.

ἐξᾶδειν: *Tr.* 472. Σελ. 281.

ἐξάρχειν μολπάν: *Tr.* 147-8. Σελ. 87, 104, 199, 200, 262, 272, 274, 282, 288.

ἐξάρχος: *Βάκχ.* 141. Σελ. 62.

ἐξελίσσειν ἴχνος ποδός: *Tr.* 3. Σελ. 59, 119, 120, 123, 157, 267.

ἐξελίσσειν τόννευμα δεινὸν ποδός: *HM* 977-8. Σελ. 120, 121.

ἐπαίδειν: *Ηλ.* 864, *IA* 1212. Σελ. 72, 192.

ἐπαυλεῖν: *HM* 895. Σελ. 34.

εὔκομποι πλαγαὶ ποδός: *Tr.* 151-2. Σελ. 87, 88.

θεσπιωδεῖν: *Φοίν.* 959. Σελ. 113.

θιασεύειν: *Βάκχ.* 379, *Ιων* 552. Σελ. 106, 107, 108, 119, 295.

θιασεύεσθαι: *Βάκχ.* 75-6. Σελ. 107, 108.

θίασος: *IA* 1059, *Βάκχ.* 56, 136, 221, 532, 558, 584, 680, 978, 1180, *Op.* 319, *Φοίν.* 796, 1756, *IT* 1146. Σελ. 55, 74, 204, 209.

θύρσος: *Βάκχ.* 25, 80, 109, 141, 176, 188, 240, 254, 495, 554, 704, 711, 724, 733, 762, 799, 835, 941, 1054, 1099, 1141, 1386, *HM* 890. Σελ. 33, 35, 37, 47, 146.

θυρσοφόρος: *Κύκλ.* 64. Σελ. 45, 206.

Ίακχος: Στον Ευριπίδη απαντά ως επίθετο ἱακχος ᾠδή: *Κύκλ.* 69-70. Σελ. 45, 287, 290.

ιάλεμος: *Tr.* 604, 1304, *Ικέτ.* 281, *Φοίν.* 1033, *Op.* 1390, *HM* 110. Σελ. 182, 291.

καθίστημι πόδα: (ως ὄρος της ὄρχησης) *Βάκχ.* 184. Σελ. 36, 122, 123.

καλλίνικος: *HM* 49, 180, 570, 582, 681, 789, 961, 1046, *Φοίν.* 855, 858, 1048, 1059, 1253, 1374, 1728-9, *Ικέτ.* 113, 1059, *Βάκχ.* 1147, 1161, *IT* 12, *Μήδ.* 45, 765, *Τρ.* 1221, *Αλέξ. TrGF* 62d 43. Σελ. 30, 72, 180, 182, 186, 187, 192, 193.

καλλίχορος: *HM* 690, *Ελ.* 1454, *Ηρακλ.* 359, *Φοίν.* 786, *Ιων* 1075, *TrGF* 453. Σελ. 19, 60, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 102, 154, 194, 212, 213, 255, 293.

καταβακχιούσθαι: *Βάκχ.* 109. Σελ. 110.

καταυλείν: *HM* 871. Σελ. 34, 75.

κλαγγή: *Τρ.* 146, *Ελ.* 189. Σελ. 87, 88, 91, 104, 199, 272, 274, 288.

κύκλιος: ως όρος της *όρχησης*: *Ελ.* 1312, 1363, *IT* 1104, *IA* 1055. Σελ. 156, 159, 224, 296, 297.

κύκλος: *Ηλ.* 455, 465, 1257, *Ιων* 19, 41, 1147, 1155, 1487 *IA* 717, 1568, *Άλκ.* 208, 448, *HM* 926, 977, *Ορ.* 358, 919, 1428, 1645, *Ανδρ.* 1089, 1137, *Βάκχ.* 463, 653, 1106, *Ελ.* 112, 1557, *IT* 331, *Ικέτ.* 103, *Υψ. TrGF* 754c, *Εκ.* 412, 847, *Κρήτ. TrGF* 468, *Φοίν.* 477, 544, 1382. Σελ. 149, 158, 190, 229.

κῶμος: *Ελ.* 1469. Σελ. 66, 67, 78, 79, 80, 83, 84, 204, 206, 207.

λαιψηρὰ πηδᾶ: *Ιων* 717. Σελ. 130.

μέλπειν, μέλπεσθαι: *Κύκλ.* 70, 664, *Τρ.* 339, 407, 547, 554, *Μήδ.* 150, *TrGF* 773, *IT* 221, 429, *Βάκχ.* 155, *Αντ. TrGF* 187, *Ιων* 881, 906, *Άλκ.* 446, *Φοίν.* 787, *Υψ. TrGF* 752g, *Ανδρ.* 1038. Χωρίς συμφραζόμενα χορού με τη σημασία του εύθυμου τραγουδιού χρησιμοποιείται στην *Αντιόπη TrGF* 187, και στο *Φαέθοντα TrGF* 773. Στη Μήδεια (149), εκφράζει τη μελωδία που θα μπορούσε να γιατρέψει τους ανθρώπους από τις λύπες. Το γλυκό τραγούδι του Φοίβου περιγράφεται τρεις φορές στο έργο του Ευριπίδη με τους όρους *μέλπειν* - *μολπή* (*Ηρ.* 349, *Άλκ.* 587, *Ιων* 881). Στις *Τρωάδες* έχει την έννοια του προφητικού τραγουδιού της Κασσάνδρας που την ανακουφίζει από τις συμφορές (407). Στον *Φαέθοντα* εκφράζει το γαμήλιο τραγούδι (*TrGF* 781), ενώ στην

Άλκηστη το υμνητικό άσμα (453-4). Με την έννοια του θρηνητικού άσματος: *TrGF* 773, *Μήδ.* 453, *Ανδρ.* 1038, *IT* 146. Σελ. 19, 45, 64, 65, 89, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 125, 155, 159, 160, 218, 222, 233, 240, 245, 257, 283, 294.

μολπή: *IT* 146, 184, 1093, *Άλκ.* 453-4, 587, *HM* 349, 684, *Τρ.* 148, *Ηλ.* 718, *Ηρακλ.* 780, *Εκ.* 916, *Φαέθ.* *TrGF* 781, *Μήδ.* 200, *Ικέτ.* 773. Σελ. 32, 51, 87, 90, 98, 100, 103, 104, 105, 144, 180, 199, 219, 220, 221, 223, 271.

μουῖσα: ως προσηγορικό όνομα: *Ιππόλ.* 452, 1135, *Ιων* 757, 879, 1097, *Τρ.* 120, 384, 609, 1245, *Μήδ.* 196, 421, 1085, *Άλκ.* 344, 962, *Ηλ.* 703, *Ελ.* 165, *Ιων* 1091, *IT* 182, *Φοίν.* 50, 788, 1028, 1728, *ΙΑ* 1064, *Βάκχ.* 563, *TrGF* 759a. Σελ. 58, 79, 83, 89, 93, 105, 144, 180, 181, 223, 225, 226, 271, 277, 282, 284.

μουσοπόλος: *Άλκ.* 445, *Φοίν.* 1500. Σελ. 258.

νεβρίδα: *Βάκχ.* 24, 137, 249, 696, *Φοίν.* 792, 1754. Σελ. 35.

ξυνάπτειν χέρα: *Βάκχ.* 198. Σελ. 139, 140.

όρχεισθαι: Το ρήμα δεν απαντά στον Ευριπίδη. Σελ. 10, 11, 13, 14, 94, 95.

όρχηστύς: *Κύκλ.* 171. Σελ. 96, 294.

παρά πόδ' ειλίσσειν: *IT* 1145. Σελ. 121, 123.

παράμouσος: *Φοίν.* 785. Σελ. 78, 79, 181.

πήδημα κουφίζειν: *Ηλ.* 861. Σελ. 129.

ποδός άμαυρόν ἴγνος: *HM* 125. Σελ. 137, 138.

ποδών κρότος: *Ηρακλ.* 783. Σελ. 124, 125.

ποδών κτύπος: *ΙΑ* 438. Σελ. 125, 126.

προγορεύειν: *Φοίν.* 791. Σελ. 18, 78, 79.

πυρρίχη: *Ανδρ.* 1135. Σελ. 132, 133, 134.

σαυλοῦσθαι: *Κύκλ.* 40. Σελ. 113, 114, 205, 206.

Σίκιν(ν)ις: *Κύκλ.* 37. Σελ. 127, 128, 205, 206.

τίθημι ἔς χορὸν ἴχνος: *Ηλ.* 860. Σελ. 129.

τίθημι λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλας: *Ηλ.* 140-1. Σελ. 135.

τίθημι πόδα ἐν χοροῖς: *Βάκχ.* 863. Σελ. 121, 122, 123.

Ὑμέναιος: *ΙΑ* 123, 430, 437, 624, 693, 1036, 1037, *Ιων* 1475, *Ελ.* 722, 1435, *Φαέθ.* *TrGF* 773. 44, *TrGF* 773.54, *TrGF* 773. 64, *TrGF* 781, *TrGF* 781, *Τρ.* 310, 314, 331, 335, 779, *Άλκ.* 577, 916, 922, *Βάκχ.* 1273, *Ιππόλ.* 554, *Ικέτ.* 1027, *ΗΜ* 10, *Ορ.* 558, 1210, *Ηρακλ.* 917. Σελ. 49, 59, 86, 87, 126, 153, 200, 202, 227, 228, 279, 280.

φιλόχορος: *ΙΑ* 1038. Σελ. 19, 86, 228.

χορεία: *Φοίν.* 1265. Σελ. 10, 13, 29, 68, 69.

χορεύειν: *Ιων* 1080, *Βάκχ.* 21, 114, 184, 195, 205, 323, 511, 567, *Τρ.* 332, *ΗΜ* 686, 871, 1303, *Άλκ.* 582, *ΙΑ* 1057, , *Κύκλ.* 156, *Φαέθ.* *TrGF* 781. Σελ. 18, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 50, 53, 54, 57, 59, 60, 75, 95, 100, 112, 115, 122, 123, 129, 145, 154, 155, 179, 180, 181, 183, 186, 188, 189, 201, 202, 229, 247, 248, 251, 259, 260, 261, 279, 293.

χορεύεσθαι: *Ιων* 463, 1084, *ΗΜ* 879. Σελ. 23, 25, 28, 32, 41, 54, 55, 61, 189, 234, 235.

χόρευμα: *Τρ.* 332, *Ηλ.* 434, 875, *ΗΜ* 889, *Φοίν.* 655, *Ιων* 1474, *Βάκχ.* 132, *Ηλ.* 434. Σελ. 18, 29, 45, 46, 47, 48, 49, 73, 153, 155, 189, 192, 215, 239, 294.

χοραγός: *Ελ.* 1454. Σελ. 51, 85, 88, 254.

χοροποιός: *Φοίν.* 788, *Εκ.* 916. Σελ. 19, 79, 89, 90, 219, 220, 221.

χορούς στείβειν ποδοῖν: *Ιων* 495. Σελ. 118, 123, 236, 237.

χορός: *ΗΜ* 761, 763, 925, 1027, *Ηρακλ.* 780, 892, *Τρ.* 2, 325, 328, 555, 1071, *Βάκχ.* 63, 148, 190, 220, 680, 682, 862, 1109, 1143, *Ηλ.* 178, 310, 712, 859, 865, 951, 1198, *Ανδρ.* 1267, *ΙΤ* 274, 428, 1143, *Ικέτ.* 75, *Κύκλ.* 63, *Ελ.* 1468, *Άλκ.* 1115, *ΙΑ* 676, *Ιων* 495. Σελ.

18, 26, 27, 28, 29, 42, 43, 44, 45, 52, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72,
73, 80, 99, 100, 102, 107, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 143, 153, 155, 157, 160, 183,
184, 185, 190, 191, 192, 194, 197, 204, 206, 209, 222, 224, 225, 230, 233, 240, 241,
243, 244, 252, 253, 256, 260, 279, 288, 293, 294.

χρυσεοσάνδαλον ἴχνος ἐν γᾶ κρούειν: IA 1042-3. Σελ. 126.

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

ἀκίθαρις: *Ικέτ.* 681. Σελ. 79.

ἄπτειν χορόν: *Ευμ.* 307. Σελ. 27, 164, 165.

ἄχορος: *Ικέτ.* 635. Σελ. 79.

βακχᾶν: *ΕΘ* 498. Σελ. 114.

βακχεία: *Χοηφ.* 698. Σελ. 114.

ἀφόρμικτος: *Ευμ.* 332-3. Σελ. 91.

θεσπιωδεῖν: *Αγαμ.* 1161. Σελ. 113.

κῶμος: *Αγαμ.* 1189. Σελ. 26.

μελοτυπεῖν: *Αγαμ.* 1153. Σελ. 113.

μοῦσα: *Ευμ.* 308. Σελ. 164, 165.

ὀρχεῖσθαι: *Χοηφ.* 167. Σελ. 94.

ὀρχημα: *Προμηθεύς Πυρκαεὺς TrGF* 204b. Σελ. 95.

ὀρχησμός: *Ευμ.* 371. Σελ. 95, 165, 166.

χορεύειν: *Προμηθεύς Πυρκαεὺς TrGF* 204b. Σελ. 26, 166, 167, 168.

χορεύεσθαι: *Αγαμ.* 31. Σελ. 25.

χοροποιός: *Αίας* 698. Σελ. 88.

χορός: *Αγ.* 23, 1186, *Ευμ.* 308. Σελ. 23, 26, 27, 164, 165, 169.

ὕπορχεῖσθαι: *Χοηφ.* 1025. Σελ. 94, 95.

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

ἄλυρος: *OK* 1222. Σελ. 91.

ἀνολολύζειν: *Τραχ.* 205. Σελ. 174, 175.

ἀνομέναιος: *Αντ.* 876-7, 917, *OK* 1221, *Ηλ.* 962. Σελ. 91.

ἄχορος: *OK* 1222. Σελ. 91.

βακχεία: *Τραχ.* 219. Σελ. 114.

βακχεύειν: *Αντ.* 136. Σελ. 114.

Βάκχιος: *Αντ.* 154. Σελ. 114.

Βακχιώτης: *OK* 678-9. Σελ. 114.

ἴστημι χορόν: *Ηλ.* 280. Σελ. 28.

ὀρχήματα: *Αίας* 699-700. Σελ. 27, 28, 95, 168.

χοραγός: *Αντ.* 1147. Σελ. 53, 170.

χορεύειν: *OT* 896, *Αίας* 701, *Αντ.* 1152. Σελ. 27, 28, 53, 168, 171, 177.

χορεύεσθαι: *OT* 1093. Σελ. 28, 173.

χοροποιός: *Αίας* 697. Σελ. 88.

χορός: *Αντ.* 152, *Ηλ.* 280, *OK* 692, *TrGF* 113, *TrGF* 562. Σελ. 28, 29, 169.

1.ΠΙΝΑΚΕΣ

<i>Χορεύειν – Χορός-Χορεία</i>	
Το αιτιακής σημασίας <i>χορεύειν</i>	<i>HM 686, HM 781, Βάκχ. 21, 567</i>
Βακχικός χορός	<i>HM 871, Βάκχ. 21, 63, 114, 184, 195, 207, 323-4, 511, 567, Κύκλ. 63, 156, Op. 337, Υψιπ. TrGF 752, HM 879, Βάκχ. 147, 862</i>
Χορός ζώων	<i>Άлк. 583, Ελ. 1451-2, Βάκχ. 698, Βάκχ. 767-8, Βάκχ. 862-5. Ηλ. 432-41</i>
Ουράνιος χορός	<i>Ιων 1080, Βάκχ. 114, Ηλ. 467</i>
Χορός θεοτήτων	<i>Ελ. 1345, 1468, HM. 686, ΙΑ 1057, Τρ. 2, Ιων 1084, Ανδρ. 1267, Ιων 495</i>
Παρθένια	<i>IT 1143, Τρ. 555, 1071, Ελ. 1313, 1468, Φοίν. 1265, Ιων 495, TrGF 122, Φοίν. 655</i>
Επινίκιος χορός	<i>HM 573-6, Ηλ. 860-5, Ηρακλ. 892-5</i>
Χορός λατρευτικός	<i>Ηρακλ.777-83, Ιων 463, Τρ. 1071</i>

<i>Χόρευμα</i>	
1. <i>Χόρευμα</i> ως βακχικός χορός-λατρευτικός χορός	<i>Βάκχ. 132, Φοίν. 655-6, HM 889, Ηλ. 874</i>
2. <i>Χόρευμα</i> ως γαμήλιος χορός	<i>Ιων 1474, Τρ. 331-2</i>
3. <i>χορεύματα Νηρηίδων</i>	<i>Ηλ. 434</i>
<i>χοραγός</i>	<i>Ελ. 1454</i>

<i>χορεύειν</i>	
<i>Χορεύειν</i> ως συνώνυμο της χορείας (διευρυμένη έννοια)	<i>HM</i> 686, 879 <i>Βάκχ.</i> 21, 114, 195, 205, 323, 567, <i>Κύκλ.</i> 156-7, <i>IA</i> 1054-7, <i>HM</i> 1303, <i>HM</i> 871
<i>Χορεύειν</i> ως συνώνυμο της όρχησης (στενότερη έννοια)	<i>Αлк.</i> 583-7, <i>Ιων</i> 1079-80, <i>Ιων</i> 1081-4, <i>Βάκχ.</i> 114, <i>Ηλ.</i> 467
<i>Χορός</i> ως συνώνυμο της χορείας (διευρυμένη έννοια)	<i>Ελ.</i> 1341-5, 1469 <i>Ιων</i> 495-502 <i>Βάκχ.</i> 62-3, 144-51, 219-20, 862-5, 1106-9 <i>Τρ.</i> 328, 552-5, 1071-4 <i>Ηλ.</i> 178, 860-5 <i>Κύκλ.</i> 63 <i>TrGF.</i> 752 <i>TrGF</i> 122, <i>IA</i> 1313 <i>IT</i> 1143-50 <i>Ηρακλ.</i> 892
<i>Χορός</i> ως συνώνυμο της όρχησης (στενότερη έννοια)	<i>Ηλ.</i> 464-9, <i>Τρ.</i> 1-3

<i>Χορεύειν</i> στη σύνθεση	
<i>ἀναχορεύειν</i>	<i>Ιων</i> 1079, <i>Φοίν.</i> 1056, <i>Βάκχ.</i> 482, 1153, <i>HM</i> 783, <i>Ορ.</i> 582
<i>ἐκχορεύειν</i>	<i>Ελ.</i> 381
<i>προχορεύειν</i>	<i>Φοίν.</i> 791

Επίθετα	
<i>καλλίχορος</i>	<i>Φοίν. 786, Η. Μ.. 690, Ελ. 1454, Ηρακλ. 359, TrGF 453, Ίων 1075, Ικέτ. 392</i>
<i>φιλόχορος</i>	<i>ΙΑ 1037</i>
<i>ἀρχέχορος</i>	<i>Τρ. 151</i>
<i>χοροποιός</i>	<i>Φοίν. 788, Εκ. 917</i>
<i>ἄχορος</i>	<i>Κύκλ. 124</i>
<i>ἀχόρευτος</i>	<i>Τρ. 121</i>

Β. Ὀρχεῖσθαι	
1. Ως σύνθετο ρήμα <i>ἀνορχεῖσθαι</i>	<i>Ικέτ. 719-20</i>
2. ως ουσιαστικό <i>ὀρχηστής</i>	<i>Κύκλ. 168-71</i>

<i>Μέλπειν- Μέλπεσθαι- Μολπή</i>	Με συμφραζόμενα χορού
Εύθυμο τραγούδι και Χορός	<i>Αлк. 587, Τρ. 547, Τρ. 553, IT 429, Τρ 339, HM 684</i>
Βακχικός Χορός και Τραγούδι	<i>Βάκχ. 155, Φοίν. 787, Κύκλ. 70</i>
Χορός προς τιμήν θεοτήτων	<i>Ηρακλ. 780, Κύκλ. 70</i>
Θρηνητικό τραγούδι	<i>Ηρακλ.780, Τρ. 148, IT 184</i>

<i>Μέλπειν- Μέλπεσθαι- Μολπή</i>	Χωρίς συμφραζόμενα χορού
Εύθυμο τραγούδι	<i>Μήδ. 200, HM 349, Ιων 881, Τρ. 406, TrGF 187, TrGF 773</i>
Θρηνητικό τραγούδι	<i>TrGF 773, Μήδ. 150, Ανδρ. 1038, IT 146, IT 181</i>
Χορός προς τιμήν θεοτήτων	<i>IT 221, TrGF 223</i>
Τραγούδι που δίνει ρυθμό στους λαμνοκόπους	<i>TrGF 752g</i>

Άλλοι όροι	
<i>ἄλυρος</i>	<i>Ελ. 185</i>
<i>σαυλοῦσθαι</i>	<i>Κύκλ. 40</i>
<i>θιασεύειν</i> ως μεταβατικό ρήμα	<i>Ιων 552, Βάκχ. 380</i>
<i>θιασεύεσθαι</i> ως παθητικό ρήμα	<i>Βάκχ. 74</i>
<i>θίασος</i> διονυσιακός	<i>Βάκχ. 115, 135, 584, 680, Ορ. 319</i>
<i>θίασος</i> - ομάδα ανθρώπων	<i>ΙΑ 1059, ΙΤ 1146, Φοίν. 796</i>
<i>βακχεύειν</i> (τελώ βακχικά μυστήρια)	<i>ΙΤ 1241-4, Βάκχ. 76, 251, 312-3, Ελ. 1364, Ιππ. 955</i>
<i>βακχεύειν</i> (μεταβ. εμπνέω σε κάποιον μανία)	<i>Ορ. 411, ΗΜ 966, 1086, 1142, Βάκχ. 343</i>
<i>βακχεύειν</i> (έχω τρελαθεί)	<i>ΗΜ 898-9, 1122, 1142</i>
Εκστατική μαντεία	<i>Τρ. 342, ΤρGF 7 (βακχεύειν), Βάκχ. 298-9 (βακχεύσιμον), Εκ. 676 (βακχεῖον)</i>
<i>βακχιάζειν</i>	<i>Κύκλ. 204-5, Βάκχ. 930-1</i>
<i>ἀνοβακχεύειν</i>	<i>Βάκχ. 864 (εκστατικός χορός), Ορ. 339 (μετάδοση μανίας), ΗΜ 1085</i>
<i>συμβακχεύειν</i>	<i>Βάκχ. 726</i>
<i>καταβακχιοῦσθαι</i>	<i>Βάκχ. 109</i>
<i>βάκχευμα</i>	<i>Βάκχ. 40, 317, 566-7, 608, 720, 724, Κύκλ. 25, Τρ. 336</i>
<i>βάκχευσις</i>	<i>Βάκχ. 357 (μανία)</i>
<i>βακχεῖον</i>	<i>Φοίν. 21 (μανία)</i>
<i>βάκχειος-βακχεῖος</i>	<i>Εκ. 676, 686, Ιων 1126, Φοίν. 228, Βάκχ. 308, 1057, 1230</i>
<i>ἀβάκχευτος</i>	<i>Ορ. 319, Βάκχ. 472</i>
<i>βακχεύσιμος</i>	<i>Βάκχ. 298</i>

ΤΑ ΧΕΡΙΑ	ΤΑ ΠΟΔΙΑ	ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ
A. ΤΑ ΠΟΔΙΑ		
Συνδυασμός του ουσιαστικού πούς με ένα ρήμα		
<i>στείβειν</i>		<i>Ἰων</i> 495
<i>ἐξελίσσειν</i> (ἵχνος ποδός)		<i>Τρ.</i> 3
<i>ἐξελίσσειν</i> τórνευμα ποδός		<i>ΗΜ</i> 977-8
<i>ἐλίσσειν</i>		<i>ΙΤ</i> 1145-6
<i>τίθημι</i> (πόδα ἐν χοροῖς)		<i>Βάκχ.</i> 863-4
<i>καθίστημι</i>		<i>Βάκχ.</i> 184-5
<i>πάλλειν</i> (πόδα)		<i>Τρ.</i> 325
Ο κρότος των ποδιών και ο εύθυμος χορός		<i>Ηρακλ.</i> 783, <i>Τρ.</i> 546, <i>ΙΑ</i> 438, 1042-3, <i>Τρ.</i> 151, <i>Κύκλ.</i> 37, <i>Ηλ.</i> 180
Άλλες εκφορές που έχουν σχέση με την κίνηση των ποδιών		
Αναπηδήματα		<i>Ηλ.</i> 860-1, <i>Άλκ.</i> 586 (το ανάλαφρο πήδημα του ζαρκαδιού)
		<i>Ἰων</i> 717, <i>Βάκχ.</i> 307 (Το ανάλαφρο ή το έντονο πήδημα του βακχικού χορού)
		<i>Άνδρ.</i> 1135-40 (<i>Πυρρίχη</i>)
Οι ειδικές συνθήκες της τραγωδίας καθορίζουν την κίνηση των ποδιών		<i>Ορ.</i> 140-1, <i>Ορ.</i> 167-72, <i>Ορ.</i> 1352, <i>ΗΜ</i> 119-26
B. ΤΑ ΧΕΡΙΑ		
1. χορευτικές κινήσεις		<i>Βάκχ.</i> 24-5, 60-1, 127-9, 941-4, 187-8
2. Το χτύπημα των χεριών		<i>ΐκέτ.</i> 71-77, 87-9, 719-20
Γ. ΤΟ ΚΕΦΑΛΙ		<i>Βάκχ.</i> 150, 184-5, 239-1, 930, 864-5, <i>Ελ.</i> 1360-5

ΚΥΚΛΙΚΗ-ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ	
Χωρία	Γλωσσική Εκφορά
<i>I. A. 1472</i>	<i>έλίσσειν</i> + Αιτ. (δηλώνει το τιμώμενο με κυκλικούς χορούς πρόσωπο)
<i>Ηρ. Μαιν. 690</i>	<i>έλίσσειν παιάνας</i>
<i>IT 1145</i>	<i>έλίσσειν πόδα</i> (περιγραφή χορού παρθένων)
<i>Τρ. 334</i>	<i>έλίσσειν πόδα</i> (περιγραφή Υμέναιου)
<i>Φοίν. 234-ε</i>	<i>έλίσσειν</i>
<i>Βάκχ. 569-70</i>	<i>είλισσόμεναι Μαινάδες</i>
<i>IA 1055</i>	<i>είλισσεσθαι κύκλια</i>
<i>Ελ. 1362</i>	<i>είλισσεσθαι</i> (περιγράφει την κίνηση του ρόμβου)
<i>Τρ. 3</i>	<i>έξειλίσσειν ἴχνος ποδός</i>
<i>HM 977</i>	<i>έξειλίσσειν τόννευμα ποδός</i>
<i>Ορ. 171, I. A. 215</i>	<i>έλίσσειν</i> (περιγράφει τη γρήγορη περιστροφική κίνηση του σώματος)
<i>Ηλ. 435-7</i>	<i>είλισσεσθαι</i> (Χορός δελφινιού)
<i>Ικέτ 102-3</i>	<i>κύκλος</i> (κυκλική διάταξη του Χορού στην ορχήστρα)
<i>Αλκ. 448</i>	<i>κύκλος</i> (κυκλικός χορός)
<i>Ελ. 1312-3</i>	<i>κύκλιος χορός</i>
<i>IT 428-30</i>	<i>χορός έγκύκλιος</i>

ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΑ – ΕΤΕΡΟΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΧΟΡΕΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ		
Αυτοαναφορικά σχόλια του Χορού σε σχέση με το δραματικό παρόν (<i>self-referentiality</i>).	<i>ΗΜ</i> 676-86, 761-7, 781,878-9, 889-93, <i>Ηλ.</i> 173-80, 860-5, 892-5, <i>Ηρακλ.</i> 761-7, 892-5, <i>Βάκχ.</i> 1153-5, <i>Ικέτ.</i> 71-9, <i>Ορ.</i> 1353-8	
Αυτοαναφορικά σχόλια ενός δραματικού προσώπου, σε σχέση με το δραματικό παρόν	<i>Τρ.</i> 145-52, 115-9, 332-5, <i>Κύκλ.</i> 156-7	
Ετεροαναφορικά σχόλια από ένα δραματικό πρόσωπο στη χορεία της ομάδας του Χορού.	<i>Κύκλ.</i> 37-40, <i>ΙΑ</i> 1475-83, <i>Βάκχ.</i> 215-25	
Το απείκασμα ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο δραματικό παρελθόν	με τον οποίο ταυτίζεται ο δραματικός Χορός (<i>choral projection</i>)	<i>ΗΜ</i> 687-95, <i>Βάκχ.</i> 120-34, 144-51, 152-66
	με τον οποίο συνδέεται αντιθετικά ο δραματικός Χορός	<i>Εκ.</i> 914-22, <i>Τρ.</i> 542-50
	που λειτουργεί ως μέσο φυγής	<i>Ελ.</i> 1339-52, <i>ΙΑ</i> 1037-57, <i>Ηλ.</i> 432-41, <i>ΙΤ</i> 422-38, <i>Ιων</i> 1079-86, 492-502, <i>Φοίν.</i> 649-56
Το απείκασμα μιας παλαιότερης χορικής πράξης του ίδιου του Χορού του δράματος	<i>Τρ.</i> 551-9, 1071-5, <i>ΙΤ</i> 1143-50, <i>Κύκλ.</i> 63-72	
Το απείκασμα παλαιότερου χορού ενός δραματικού προσώπου	<i>Τρ.</i> 146-52, <i>Φοίν.</i> 1754-7, <i>Βάκχ.</i> 21-5	
Το Απείκασμα ενός άλλου Χορού που τοποθετείται χρονικά στο μέλλον, με τον οποίο ταυτίζεται (<i>choral projection</i>) ή συνδέεται έμμεσα ο δραματικός Χορός.	<i>Εκ.</i> 463-5, <i>Βάκχ.</i> 565-75, <i>Φοίν.</i> 234-8, <i>Ηρακλ.</i> 776-83, <i>Ελ.</i> 1465-74, <i>Άλκ.</i> 445-52	

Το <i>απείκασμα</i> μελλοντικού χορού ενός δραματικού προσώπου.	<i>Βάκχ.</i> 62-3, 184-6, 204-5, 323-4, 509-11
--	---

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανασάκη, Λ. 2005. «Χορεία. Η ποιητική της Παράστασης» *Θαλλώ* 16: 37-76.
- _____. 2009. *ἀείδετο πᾶν τέμενος. Οι Χορικές Παραστάσεις και το Κοινό τους στην Αρχαϊκή και Πρώιμη Κλασική Περίοδο*. Ηράκλειο.
- Albini, U. 1999. *Προς Διόνυσον. Το Θέατρο στην Αθήνα των Κλασικών Χρόνων*. Μτφ. Τζαλλήλα Λ. Αθήνα.
- Αλεξίου, Μ. 2008. *Ο Τελετουργικός Θρήνος στην Ελληνική Παράδοση*. Μτφ. Γιατρομανωλάκης Δ., Ροΐλος Π. Αθήνα.
- Βάγια, Γ. 1981. *Η Προβληματική της Σκηνικής Παρουσίας και Δραματικής Λειτουργίας στην Τραγωδία του Ευριπίδη «Ορέστης»*. Αθήνα.
- Baldry, H. C. 1981. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Χριστοδούλου Γ., Χατζηκόστα Λ. Αθήνα.
- Blume, H. D. 1989. *Εισαγωγή στο Αρχαίο θέατρο*. Μτφ. Μ. Ιατρού (β' έκδοση). Αθήνα.
- Bowersock, G.W. 1990. «Μεταξύ Φιλοσοφίας και Ρητορικής». Στο *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Επιμέλεια Easterling, P.E. - Knox, B. M. W. Μτφ. Κονομή Ν., Γρίμπα Χ., Κονομή Μ. Αθήνα.
- Calame, C. 2006. *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Στέφος Α. Αθήνα.
- Coward, B. 2002. *Αφήγηση και Τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*. Μτφ. Μπεζαντάκος Ν. Π. Αθήνα.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. 1992. *Δυο Μελέτες για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα.
- Δάλλας, Γ. 2003. *Αρχαίοι Λυρικοί Α' - Χορικολυρικοί*. Αθήνα.
- Dawe, R. R. 1991. *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*. Μτφ. Χριστοδούλου Γ. Α. Αθήνα.

- Δεδούση, Χ. 1975. *Ο Ρόλος του Χορού στις Βάκχες*. Ιωάννινα.
- Dodds E. R. 1978. *Οι Έλληνες και το Παράλογο*. Μτφ. Γιατρομανωλάκη Γ., 2^η έκδ. Αθήνα.
- _____. 2004. *Ευριπίδου Βάκχαι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση E. R. Dodds*. Μτφ. Πετρίδου Γ. Υ. – Σπαθάρης Δ. Γ. Αθήνα.
- Δρομάζος, Σ. 1982. *Αριστοτέλους Ποιητική*. Αθήνα.
- _____. 1989. *Αρχαίο Δράμα*, 3^η έκδ. Αθήνα.
- _____. 2007. *Μορφολογία και Παράσταση. Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Επιμέλεια Ρ. Ε. Easterling. Μτφ. Ρόζη Λ. – Βαλάκας Κ. Ηράκλειο.
- Easterling, P.E. 1996. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*. Μτφ. Φαναράς Π. Μ. Αθήνα.
- Garvie, A. F. 2010. *Σοφοκλέους Αίας*. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση. Μτφ. Τζένου Ν. Φιλολογική επιμέλεια Μπεζαντάκος Ν. Π. Αθήνα.
- Hall, E. 2007. *Η Κοινωνιολογία της Αθηναϊκής τραγωδίας. Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Επιμέλεια Ρ. Ε. Easterling. Μτφ. Ρόζη Λ. – Βαλάκας Κ. Ηράκλειο.
- Herington, C. J. 1988. *Αισχύλος*. Μτφ. Γιούνη Μ. Θεσσαλονίκη.
- Ιακώβ, Δ. Ι. 1985. «Η Άλκηστη του Ευριπίδη - Ερμηνευτική Δοκιμή». *Ελληνικά* 36: 221-67.
- _____. 1996. «Η Ανδρομάχη του Ευριπίδη». *Φιλολογος* 86: 381-95.
- _____. 1998. *Η Ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα.
- _____. 2012. *Ευριπίδης Άλκηστη*. Αθήνα.
- Καβουλάκη, Α. 1997. «Η Γαμήλια Πομπή στην Αρχαία Ελληνική Τραγική Σκηνή». *Πρακτικά Πρώτο Πανελλήνιο και Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994)*. Αθήνα .
- Καράμπελα, Ε. Ι. 2003. *Σκοτεινόν Φάος*. Ηράκλειο.

- Kitto, H. D. F. 1976. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Μτφ. Ζενάκος Λ. 2^η έκδ. Αθήνα.
- Λεκατσάς Π., χ. χ. *Πίνδαρος*. Αθήνα.
- _____, χ. χ. *Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων. Ευριπίδης Ηρακλείδαι*. Αθήνα.
- _____. 1976. *Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων. Ευριπίδης Μήδεια – Κύκλωψ – Άλκηστις*.
- Lesky, A. 1987. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων Α΄*. Μτφ. Χουρμουζιάδης Ν. Χ. Αθήνα.
- _____. 2000. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων Β΄*. Μτφ. Χουρμουζιάδης Ν. Χ. (γ΄ έκδ.). Αθήνα.
- Λιγνάδης, Τ. 1988. *Το Ζώον και το Τέρας. Ποιητική και Υποκριτική Λειτουργία του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*. Αθήνα.
- Λυπουρλής, Δ. 1975. *Αρχαία Ελληνική Μετρική*. Θεσσαλονίκη.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. 1984. *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*. Αθήνα.
- Mastrorade, D. 2006. *Ευριπίδου Μήδεια*. Μτφ. Γιωτοπούλου Δ. Αθήνα.
- McDonald, M. 1991. *Οι Όροι της Ευτυχίας στον Ευριπίδη*. Μτφ. Μπελιές Ε. Αθήνα.
- Moretti, J. C. 2004. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Δημητρακοπούλου Ε. Αθήνα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. 1994. *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα.
- Murray, G. 1937. *Ο Ευριπίδης και η Εποχή του*. Μτφ. Γιαννά Ε. Π. Αθήνα.
- Neubecker, A. J. 1986. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Σιμώτα -Φιδετζή Μ. Αθήνα.
- Νικολακάκης, Η. Δ. 1993. *Η Ιδέα περί Θεού στις Τραγωδίες του Ευριπίδη*. Θεσσαλονίκη.
- Otto, W. F. 1991. *Διόνυσος. Μύθος και Λατρεία*. Μτφ. Λουπασάκης Θ. Αθήνα.

- Palmisciano, R. 2004. «Νεκρικός θρήνος, Λατρεία των Μουσών». Στο *Θέλξις, Σαφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*. Επιλογή – Επιμέλεια: Γιόση Μ. Ι., Κιούση Δ., Τάτση Α. Αθήνα.
- Πεπονή, Α. Ε. 2002. *Η Παραστατική Λειτουργία του Χώρου και του Χρόνου στην Πρώιμη Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση* (Διδ. Διατρ.) ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη.
- _____. 2004b. “Ομηρικός Ύμνος εις Απόλλωνα”. Στο *Θυμέλη. Μελέτες Χαρισμένες στον Καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*. Ηράκλειο.
- Pickard-Cambridge, A. 2011. *Οι Δραματικές Εορτές της Αθήνας*. Αναθεωρημένη έκδοση από τους Gould J. – Lewis D. Μ. Μτφ. Υψηλάντη Μ. Τσολακόπουλος Η., Ευσταθίου Α. Θεσσαλονίκη.
- Ποριώτης Ν. χ. χ. *Ευριπίδης Ίων*. Επιμέλεια έκδοσης: Κορδάτος Γ. Αθήνα.
- Romilly, J. 1990. *Η Εξέλιξη του Πάθους*. Αθήνα.
- _____. 1997. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (δεύτερη έκδοση). Μτφ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού Μ. Αθήνα.
- _____. 1997. *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Μτφ. Στασινοπούλου - Σκιαδά Α. Αθήνα.
- _____. 2001. *Ο Χρόνος στην ελληνική τραγωδία*. Μτφ. Μαρσέλος Χ., Λουμάνη Σ. Αθήνα.
- Ρούσσοις, Τ. 1988. *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Αθήνα.
- _____. 1993. *Ευριπίδης Ηρακλής*. Αθήνα.
- _____. 1997. *Ευριπίδης Υψιπύλη*. Αθήνα.
- Snell, B. 1981. *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος. Ελληνικές Ρίζες της Ευρωπαϊκής Σκέψης*. Μτφ. Ιακώβ Δ. Ι. Αθήνα.
- Σολομός, Α. 1972. *Τι προς Διόνυσον*; Αθήνα.
- _____. 1995. *Ευριπίδης Ευφύης και Μανικός*. Αθήνα.

- Sommerstein, A. H. 2000. *Αισχύλου Ευμενίδες*. Μτφ. Γεωργαντζόγλου Ν. Αθήνα.
- Sourvinou-Inwood, C. 2008. «Αθηναϊκή Θρησκεία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία».
Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη. Επιμ. Μαρκαντωνάτος Α. –
Τσαγγάλης Χ. Μτφ. Καβουλάκη Α. Αθήνα.
- Συκουτρής, Ι. 1936. *Αριστοτέλους Περί Ποιητικῆς*. Αθήνα.
- Συνοδινού, Α. 2005. *Ευριπίδης Εκάβη*. Αθήνα.
- Taplin, O. 1988. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*. Μτφ.
Ασημομύτης Β. Αθήνα.
- Vernant, J.P. 1988. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Γεωργούδη Σ.
Αθήνα.
_____. 1992. *Το Βλέμμα του Θανάτου. Μορφές της Ετερότητας στην Αρχαία
Ελλάδα. Άρτεμις, Γοργώ*. Μτφ. Παππάς Γ. Επιμ. Βάμβουκας Κ. Αθήνα.
- Φίλιππας, Κ. Σ. 1963. *Πλάτωνος Νόμοι*. Αθήνα.
- Φουτρίδης, Α. Ε. 1981. *Ο Χορός του Ευριπίδη*. Μτφ. Μωραΐτου Σ. Αθήνα.
- Φραγκούλης, Α. χ. χ. *Ευριπίδου Κύκλωψ*. Αθήνα.
- Χατζηανέστης, Ε. 1989. *Ευριπίδης Ελένη*. Αθήνα.
_____. χ. χ. *Αισχύλος Χοηφόροι - Ευμενίδες*. Αθήνα.
_____. 2000. *Αισχύλος Αγαμέμνων τ. Α΄ Β΄*. Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ. 1974. *Σατυρικά*. Αθήνα.
_____. 1980. «Άτομο και Ομάδα στην Ελληνική Τραγωδία». *Φιλολογος*
21:180-202.
_____. 1984. *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική
Τραγωδία*. Αθήνα.
_____. 1986. *Ευριπίδης Σατυρικός*. Αθήνα.

- _____. 1991. *Ευριπίδου Ηλέκτρα. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σημειώσεις*.
Ηράκλειο.
- _____. 1998. *Περὶ Χοροῦ*. Αθήνα.
- _____. 2000. *Ευριπίδη Φοίνισσες*. Αθήνα.
- _____. 2003. «Η Γλώσσα της Τραγωδίας». *Φιλολογος* 112: 223-42.
- _____. 2008a. *Ευριπίδου Ορέστης*. Αθήνα.
- _____. 2008b. *Ευριπίδου Κύκλωψ*. Αθήνα.
- Walton, J. M. 2007. *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί Σκηνής: Εγχειρίδιο για τις Παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος στην Κλασική Εποχή και στους Νεότερους Χρόνους*. Μτφ. Αρβανίτη Κ. – Μαντέλη Β. Αθήνα.
- Winkler, J. J. 2004. “Διπλή Συνείδηση στην Ποίηση της Σαπούς”. Στο *Θέλξις. Σαφώ. Δεκαπέντε Μελετήματα*. Επιλογή – Επιμέλεια: Γιόση Μ. Ι., Κιούση Δ., Τάτση Α. Αθήνα.
- Webster T.B.L. 1985. *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης*. Μτφ. Μπεζαντάκος Ν. Π. Αθήνα.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W. 2008. *Euripides Helen*. Cambridge-New York.
- Athanassaki, L. 2004. "Deixis, Performance, and Poetics in Pindar's First Olympian Ode". *Arethusa* 37: 317-41.
- Arthur, M. B. "The Choral Odes of the Phoenissae". *HSCP* 81: 163-85.
- Austin, C. 1968. *Nova Fragmenta Euriridea in Papyris Reperta*. Berlin.
- Bacon, H. H. 1994-5. "The Chorus in Greek Life and Drama". *Arion* 3: 6-24.
- Barrett, W. S. 1983. *Euripides Hippolytos*. Oxford.
- Barringer, J. M. 1994. *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. USA.
- Barlow, S. A. 1974. *The Imagery of Euripides*. London.
- _____. 1986. *Euripides Trojan Women*. Warminster, Wiltshire, England.
- _____. 1996. *Euripides Heracles*. Warminster.
- Bieber, M. 1960. *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton.
- Biehl, W. 1986. *Euripides Kyklops*. Heidelberg.
- Bielohlawek, K. 1925. "Μέλπεσθαι und Μολπή" *Wiener Studien* XLIV: 1-18.
- Bluck, R.S. 1961. "Euripides Troades 636-40". *CQ* 55:125-6.
- Bond, G. W. 1969. *Euripides Hypsipyle*. Oxford.
- _____. 1981. *Euripides Herakles*. Oxford.
- Borthwick, E. K. 1967. "Trojan leap and Pyrrhic Dance in Euripides Andromache"
JHS 87: 18-23.

- _____. 1970. "P. Oxy. 2738: Athena and the Pyrrhic Dance". *Hermes* 98: 318-31.
- Bowie, E. 2011. "Alcman's first Partheneion and the Song the Sirens sang". Στο *L. Athanassaki & E. Bowie, eds. Archaic and Classical Choral Song*. Berlin: 33-65.
- Buchholtz, H. 1871. *Die Tanzkunst des Euripides*. Leipzig.
- Bundy, E. L. 1986. *Studia Pindarica*. Berkeley and Los Angeles.
- Burnett, A. 1977. "Trojan Women and the Ganymede Ode". *YCS* XXV. Greek Tragedy. Cambridge - London - New York – Melbourne.
- Calame, C. 1994. "From Choral Poetry to Tragic Stasimon". *Arion* 3.1:136-154.
- _____. 1997. *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, trans. Collins D & Orion J. Lanham, MD.
- _____. 2004. "Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics". *Arethusa* 37: 415-443.
- _____. 2009. "Apollo in Delphi and in Delos. Poetic Performances between Pean and Dithyramb". *Apolline Politics and Poetics*. Στο Athanassaki L., Martin R., Miller J. Hellenic Ministry of Culture. European Cultural Centre of Delphi. Athens: 169-97.
- Campbell, A. Y. 1957. "The Size of the Greek Chorus". *CR*: 1-5.
- Carey, C. 1989. "The Performance of the Victory Ode" *AJP* 110: 545-65.
- Ceccarelli, P. 1998. *La Pirrica nell' Antichita Greco Romana: Studi sulla Danza Armata*. Pisa – Roma.
- Clay, D. 1991. "Alkmans Parthenion". *QUCC* 39: 47-67.
- Collard, C., Cropp, M. J., Gibert, J. 1995. *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II. Oxford.
- Collard, C. 1975. *Euripides Supplices*. Groningen.

- _____. 1991. *Euripides Hecuba*. Warminster.
- Collard, C., Cropp, M. J., Gibert, J. 1995. *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. vol. II. Oxford.
- Connor, W. R. *The Iphigenia at Aulis of Euripides*. New York.
- Conomis, N. C. 1964. "The Dochmiacs in Drama". *Hermes* 92: 23-50.
- Cropp, M. J. 2000. *Euripides Iphigenia in Tauris*. Warminster.
- Csapo, E. 2008. "Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance". Στο *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Oliver Taplin*. Oxford.
- Dale, A. M. 1967. *Euripides Helen*. Oxford.
- _____. 1969. *Collected Papers*. Cambridge.
- _____. 1978. *Euripides Alcestis*. Oxford.
- Damen, M. 1990. "Electra's Monody and the Role of the Chorus". *TAPA* 120: 133-45.
- Danielewicz, J. 1990. "Deixis in Greek Choral Lyric" *QUCC* 34. 1990: 7-17.
- Davidson, J. F. 1986. "The Circle of the Tragic Chorus" *G & R* 33: 38-46.
- _____. 2001. "Homer and Euripides' Troades". *BICS* 45: 65-79.
- Denniston, J. D. 1939. *Euripides Electra*. Oxford.
- Diggle, J. 1970. *Euripides Phaethon*. Cambridge.
- _____. 1981. *Studies on the Text of Euripides*. Oxford.
- Di Piero W. S. - Burian P. 1996. *Euripides Ion*. Oxford.
- Dodds E. R. 1940. "Maenadism in the Bacchae". *HThR* 33:155-76.
- _____. 1960. *Bacchae*. Oxford.
- Easterling, P.E. 1985. "Anachronism in Greek Tragedy". *JHS* 55: 1-10.
- Eckerman, C. 2010. "The κῶμος of Pindar and Bacchylides". *CQ* 60: 202-12.

- Edwards, M. W. 1960. "Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases".
JHS 80: 78-87.
- _____. 1991. *The Iliad: a Commentary*. Vol. V: Books 17-20. General Editor
 Kirk G. S. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney.
- Else, G. F. 1958. "The Origin of ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ" *Hermes* 85: 17-46.
- England, E. B. 1955. *The Iphigenia among the Tauri of Euripides*. London.
- Felson, N. 2004. "Introduction" *Arethusa* 37: 253-66.
- Fileni, M. G. 2006. *Eraclidi: I Canti*. Roma.
- Fitton, J. W. 1973. "Greek Dance" *CQ* LXVII: 254-74.
- Fraenkel, E. 1950. *Aeschylus Agamemnon*. Vol. I, II, III. Oxford.
- Goff, B. 2009. *Euripides: Trojan Women*. London.
- Golder, H. 1996. "Making a Scene: Gesture, Tableau, and the Tragic Chorus". *Arion*
 4.1: 1-19.
- Greenwood L. H. G. 1972. *Aspects of Euripidean Tragedy*. New York.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*.
 Oxford.
- Halleran, M. R. 2001. *Euripides Hippolytus*. Warminster. England.
- Harder, A. 1985. *Euripides' Kresphontes and Archelaos*. Leiden.
- Harvey, A. E. 1955. "The Classification of Greek Lyric Poetry" *CQ* 44: 157-75.
- Havelock, E. A. 1968. *Watching the Trojan Women. Euripides. A Collection of Critical
 Essays Edited by Erich Segal*: Yale University Prentice Hall inc Englewood
 Cliffs N. G.
- Headlam, W. 1902. "Greek Lyric Metre". *JHS* 22: 209-27.
- Heath, M. 1988. "Receiving the κῶμος: The Context and Performance of Epinician".
AJP 109. 180-95.

- Heath, M. and Lefkowitz, M. 1991. "Epinician Performance". *CPh* 86: 173-91.
- Heikkilä, K. 1991. "Now I Have the Mind to Dance. The References of the Chorus to their own Dancing in Sophocles Tragedies". *Arctos* 25: 51-68.
- Henrichs, A. 1994. "Why should I dance?: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy". *Arion* 1994: 56-111.
- _____. 1996. "Dancing in Athens, Dancing on Delos". *Philologus* 140: 48-62.
- Herington, C. J. 1985. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Hose, M. 1990. *Studien zum Chor bei Euripides*. Stuttgart.
- Itsumi, K. 1984. "The Glyconic in Tragedy". *CQ* 34: 66-82.
- Kavoulaki, A. 2008. "The Last Word: Ritual, Power, and Performance in Euripides' Hiketides". Στο *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honor of Oliver Taplin*. Oxford: 291-317.
- _____. 2009. "Coming from Delphi: Apolline Action and Tragic Interaction". Στο Athanassaki L., Martin R., Miller J. (eds). *Apolline Politics and Poetics*. Hellenic Ministry of Culture. European Cultural Centre of Delphi. Athens: 229-48.
- _____. 2011. "Choral Self-awareness on the introductory anapaests of Aeschylus' Supplikes". Στο L. Athanassaki & E. Bowie, (eds). *Archaic and Classical Choral Song*. Berlin: 351-76.
- Kaimio, M. 1970. "The Chorus of Greek Drama within the Light of the Light of the Person and Number used". *Commentationes Humanarum Litterarum*. Helsinki.
- _____. 1977. *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. *Commentationes Humanarum Litterarum* vol. 53. Helsinki.
- Kannicht, R. 1969. *Euripides Helena*. Heidelberg.

- Käppel, L. 1992. *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*: Berlin - New York.
- Kernodle, G. R. 1957-8. "Symbolic Action in the Greek Choral Odes". *CJ* 53: 1-7.
- Kirchhoff, C. 1898. *Dramatische Orchestik der Hellenen*. Leipzig.
- Kirk, G. S. 1979. *The Bacchae of Euripides*. Cambridge- London- New York- Melbourne.
- Kokolakis, M. 1959. "Pantomimus and the Treatise Περὶ Ὀρχήσεως (De Saltatione)". *Πλάτων* 21:3-56.
- Kovacs, D. 1983. "Troades 95-7: is Sacking Cities Really Foolish?". *CQ* 33: 334-8.
- _____. 1994. *Euripidea*. Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum 132. Leiden. New York.
- Kranz, W. 1933. *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragodie*. Berlin.
- Kitto, H. D. F. 1955. "The Dance in Greek Tragedy". *JHS* 75: 36-41.
- Kyriakou, P. 2006. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin – New York.
- Lada-Richards, I. L. 2007. *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. London.
- Lang, Klaus. 2002. *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homer-nachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart.
- Langholf, V. 1971. *Die Gebete bei Euripides und die Zeitliche Folge der Tragodien*. Göttingen.
- Lawler, L. B. 1927a. "The Ancient Greek Dance: The Maenads". *AJA*. 31: 91-2.
- _____. 1927b. "The maenads: a contribution to the study of the dance in ancient Greece." *Memoirs of the American Academy in Rome* 6: 69-112
- _____. "The Dance of the Owl and its Significance in the History of Greek Religion and the Drama". *TAPA* 70: 482-502.

- _____. 1941-2. "Blinding Radiance and the Greek Dance". *CJ* 37: 94-7.
- _____. 1942. "The Dance of the Holy Birds" *CJ* 37: 351-61.
- _____. 1943. "Ὀρχησις Ἰωνική". *TAPA* 74: 60-71.
- _____. 1945. "Διπλῆ, διποδία, διποδισμός" *TAPA* LXXVI: 59-73.
- _____. 1946. "The Geranos Dance – a New Interpretation". *TAPA* 77: 112-30.
- _____. 1946-7. "The Dance in Ancient Greece" *CJ* 42: 343-9.
- _____. 1950-1. "The Dance in Metaphor". *CJ* 46: 383-91.
- _____. 1954. "Phora, Schêma, Deixis in Greek Dance". *TAPA* 85:151-4.
- _____. 1974. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa.
- _____. 1978. *The Dance in Ancient Greece*. USA.
- Lee, K. H. 1976. *Euripides Troades*. England.
- _____. 1997. *Euripides Ion*. England.
- Lefkowitz, M. R. 1988. "Who Sang Pindar's Victory Odes". *AJP* 109: 1-11.
- Leinieks, V. 1996. *The City of Dionysos, A Study of Euripides Bacchae*. Teubner-Stuttgard- Leipzig.
- Lloyd, M. 1994. *Euripides Andromache*. Warminster-England.
- Lonsdale, S. H. 1993. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore and London.
- Lucas, D. W. 1968. *Aristotle Poetics*. Oxford.
- Luschnig, C. A. E. 1971. "Euripides Trojan Women: All is Vanity". *CW* 65: 8-12.
- Luschnig, C. A. E. – Roisman, H. M. 2003. *Euripides' Alcestis*. Norman.
- Macurdy, G. H. 1966. *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*. New York.
- Mason, P. G. 1959. "Kassandra" *JHS* 79: 80-93.
- Mastrorarde, D. 1994. *Euripides Phoenissae*. Cambridge.
- Matthiessen, K. 2008. *Euripides Hekabe*. Berlin - New York.

- Mead, L. M. 1938-9. "The Troades of Euripides". *G &R* 8: 102-9.
- Michellini A.M. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison.
- Morwood, J. 2000. *Euripides Hecuba - The Trojan Women - Andromache*. Oxford - New York.
- Mossman, J. 1995. *Wild Justice. A Study of Euripides Hecuba*. Oxford.
- Murphy, P. P. 1941-2. "Blinding Radiance and the Greek Dance". *CJ* 37: 94-7.
- Murray, G. 1915. *Euripides The Alkestis*. London.
- Musso, O. 1974. *Testi e Documenti per lo Studio dell' Antichità. Euripide Cresfonte*. Milano.
- Naerebout, F. G. 1997. *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*. Amsterdam.
- Nagy, G. 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore and London.
- _____. 1994-5. "Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State". *Arion* 3: 41-55.
- Nikolaidou – Arabatzi, S. 2011. "Time and Space in Euripides' Choral Odes. The Technique of Choral Projections". *Center for Hellenic Studies: Harvard University*. First Drafts@Classics@ - The Centre for Hellenic Studies.
- Owen, A. S. 1990. *Euripides Ion*. Bristol.
- Paley, F. A. 1872. *Euripides with an English commentary* (2nd ed. rev. and corr.). London.
- Parry, H. 1965. "The Second Stasimon of Euripides' Herakles". *AJP* 86: 363-74.
- Peponi, A. E. 2004a. "Initiating the Viewer: Deixis and Visual Perception in Alcman's Lyric Drama". *Arethusa* 37: 295-341.
- _____. 2007. "Sparta's prima Ballerina". *CQ* 57: 351-61.

- _____. 2009. "Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: The Performance of the Delian Maidens (Lines 156-64)". *CA* 28:39-74.
- Perrotta, G. 1952. "Le Troiane di Euripide". *Dioniso* 15: 237-50.
- Pertusi, A. 1952. "Il Significato della Trilogia Troiana di Euripide". *Dioniso* 15: 251-73.
- Pickard-Cambridge, E. A. S. 1927. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford.
- _____. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens* (2nd ed). London.
- Platnauer, M. 1984. *Euripides Iphigenia in Tauris*. U. K - U. S. A.
- Powel, U. J. 1979. *The Phoenissae of Euripides*. New York.
- Rehm, R. 2006. "Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides". *Arion* 4.1: 45-59.
- Richardson, N. 2011. "Reflections of Choral Song in Early Hexameter Poetry". Στο De Gruyter. L. Athanassaki & E. Bowie, (eds) *Archaic and Classical Choral Song*: 15-31.
- Riechie, W. 1964. *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*. Cambridge.
- Rijksbaron, A. 1991. *Grammatical Observations on Euripides' Bacchae*. Amsterdam.
- Robert, C. 1967. "Zu Euripides' Troerinnen". *Hermes* 56: 302-13.
- Roux, J. 1970. *Euripides. Les Bacchantes*. Paris.
- Rutherford, I. 1994-5. "Apollo in Ivy: the Tragic Pean" *Arion* 3.1: 112-35.
- Scarcella, A. M. 1959. "Lecture Euripidee: Le Troadi". *Dioniso* 22: 60-70.
- Scodel, R. 1980a. "Hesiod Redivivus". *GRBS* 21: 308-11.
- _____. 1980b. "The Tpojan Trilogy of Euripides". *Hypomnemeta. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*. Heft 60. Göttingen.
- _____. 2010. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge.

- Scully, S. 1996. "Orchestra and Stage and Euripides Suppliant Women". *Arion* 4.1: 61-84.
- Seaford, R. 1981. "Dionysiac Drama and Mysteries". *CQ* 31: 252-75.
- _____. 1984. *Euripides Cyclops*. Oxford.
- _____. 1987. "The Tragic Wedding". *JHS* 57: 106-30.
- _____. 1996. *Euripides Bacchae*. Warminster - England.
- Séchan, L. 1930. *La Danse Grecque Antique*. Paris.
- Segal, C. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham and London.
- _____. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*. Princeton - New Jersey.
- _____. 2001. *Euripides Bacchae*. Oxford.
- Sheppard, J. T. 1918. "The Electra of Euripides". *CR* 31:137-41.
- Sifakis, G. M. 2001. *Aristotle on the Function of tragic Poetry*. Herakleion.
- Slater, W. J. 1969. "Futures in Pindar". *CQ* 19 (New Series): 86-94.
- Sleight, T. – Wolff, C. 2001. *Euripides Herakles*. Oxford.
- Slenders, W. 2005. "Λέξις ερωτική in Euripides' Cyclops". Στο *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Harrison G. W. M. (ed.). UK.
- Stehle, E. 1997. *Performance and Gender in Ancient Greece*. Princeton - New Jersey.
- Stevens, P. 1937. "Colloquial Expressions in Euripides". *CQ* 31: 182-91.
- _____. 1971. *Euripides Andromache*. Oxford.
- Stinton, T. C. W. 1965. *Euripides and the Judgement of Paris*. London.
- _____. 1977. "Notes on Greek Tragedy". *JHS* 47: 127-53.
- Stoessl, F. 1956. "Die Elektra des Euripides". *Rh M* 1956: 47-92.
- Swift, L. 2010. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Synodinou A. 1977. *On the Concept of Slavery in Euripides*. Ioannina.
- Tarditi, G. 1968. *Archilochus*. Roma.

- Ussher, G. 1978. *Euripides Cyclops*. Roma.
- Vernant, J.P. 1993. *Mortals and Immortals - Collected Essays*. Princeton, New Jersey.
- Vries, G. J., 1976. "Dancing Stars". *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*.
Amstelodamum.
- Walsh, G. B. 1977. "The First Stasimon of Euripides' Electra". *YCS* 25. Cambridge,
London New York, Melbourne.
- Walton, J. M. 1984. *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*. Methuen, London
and New York.
- Warren, P. 1984. "Circular Platforms at Minoan Knossos". *Annual of the British
School at Athens*: 307-23.
- Webster, T.B.L. 1970. *The Greek Chorus*. London.
- Weege, F. 1980. *Der Tanz in der Antike*. Dornach.
- West, M. L. 1990. *Euripides Orestes*. Warminster.
- Westlake, H. D. 1953. "Euripides Troades 205-29" *Mnemosyne*: 181-91.
- Wheeler, E. L. 1982. "Hoplomachia and Greek Dances in Arms". *GRBS* 23: 223-33.
- Wilamowitz, U. 1875. *Analecta Euripidea*. Berolini.
_____. 1959. *Euripides Herakles*. Darmstadt.
_____. 1969. (second ed.) *Euripides Ion*. Dublin - Zurich.
- Wilkins, J. 1993. *Euripides Heraclidae*. Oxford.
- Willink, C. W. 1986. *Euripides Orestes*. Oxford.
- Wilson, J. R. 1967. "Interpolation in Prologue of Euripides' Troades". *GRBS* 8: 205-
23.
- Wilson, P. 2003. *The Athenian Institution of the Khoregia*. Cambridge.
- Woodruff, P. 1998. *Euripides Bacchae*. Cambridge.
- Write, F. A. 1915. "Note on the Phrase ὀρχαμὸς ἀνδρῶν". *CR* 24: 111-2.

_____. 1916. "Technical Vocabulary of Dance Song". *CR*: 9-10.

Zeitlin, F. I. 1970. "The Agrive Festival of Hera and Euripides Electra". *TAPA* 101:
645-69.

_____. 1991. "Euripides Hekabe and the Somatics of Dionysiac Drama". *Ramus*
20: 53-94.