

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ  
ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2009-2010

Δ ι π λ ω μ α τ ι κ ή   Ε ρ γ α σ ι α

Η ολολυγή στην ποίηση  
από τα αρχαϊνά  
ως και τα κλασικά χρόνια

Επιβλέπον Καθηγητής  
Κωνσταντίνος Σπανουδάκης

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια  
Παρασκευή Σακαβέλη

ΡΕΘΥΜΝΟ 2009

## Εισαγωγή

Η *όλολυγή*, τα συνώνυμα<sup>1</sup> *όλολυγμός*, *όλόλυγμα*, καθώς και το ρήμα *όλολύζω* και τα σύνθετά του (*άνολολύζω*, *έπολολύζω*, *κατολολύζω*) απαντώνται 44 φορές μέσα στα ποιητικά κείμενα ως και το τέλος των κλασικών χρόνων. Συγκεκριμένα αναφορά γίνεται στα ομηρικά έπη, στους ομηρικούς ύμνους, στη λυρική ποίηση, στην τραγωδία και στην κωμωδία. Απαντούν τέλος και στον πεζό λόγο: στην ιστοριογραφία και στη ρητορική.

Το ζήτημα της *όλολυγής* είναι αρκετά περίπλοκο και ιδιαίτερο, καθώς άπτεται πολλών συναφών επιστημονικών κλάδων, των οποίων θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης: της φιλολογίας, της θρησκευσιολογίας, της ανθρωπολογίας, της εθνολογίας και άλλων. Ελάχιστες όμως ενδελεχείς προσεγγίσεις έχουν γίνει από τους διάφορους μελετητές, κυρίως επιστημάνσεις, που δεν φτάνουν στην ουσία του ζητήματος. Η πιο ουσιαστική και εμπεριστατωμένη μελέτη έγινε το 1941 από τον γερμανό φιλόλογο Ludwig Deubner στο έργο “*Ololyge und Verwandtes*”.

Οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν την ονοματοποιημένη φύση της λέξης (*-ύζω*)<sup>2</sup>. Ο Gaisford αναφέρει ότι η *όλολυγή* προέρχεται από το *όλολύζω* και εκείνο από το *όλω*, *όλύω*, *όλύζω* και κατά αναδιπλασιασμό *όλολύζω*<sup>3</sup>, ενώ και ο Frisk υποστηρίζει ότι έχει δημιουργηθεί από αναδιπλασιασμό με το ίδιο αποτέλεσμα όπως το *ιύζω*, *βαύζω*<sup>4</sup>. Ο Chantraine προτείνει την προέλευση της λέξης από το επιφώνημα *έλελεϋ*: *έλελεϋ*, *έλελίζω*, *όλολύζω*<sup>5</sup>. Η προτεινόμενη ετυμολογία του Chantraine, παρόλο που είναι η πιο πειστική, ενδεχομένως ερείδεται στη μορφολογική και φωνητική συνάφεια των λέξεων, αλλά σε καμιά περίπτωση στη σημασιολογική. Γιατί το επιφώνημα *έλελεϋ* απαντάται στον Αισχύλο (*Προμηθέας Δεσμώτης* 877<sup>6</sup>) και στον Αριστοφάνη (*Όρνιθες* 364<sup>7</sup>) ως πολεμική κραυγή και ως τέτοια λογικά συνδέεται με τον *άλαλαγμό* των ανδρών. Ο Deubner όμως υποστηρίζει -όπως θα βεβαιώσει και η ακόλουθη ανάλυση των κειμένων- ότι η *όλολυγή*, όπου εμφανίζεται στη λογοτεχνία, αναφωνείται από γυναίκες, αλλά ακόμα και εκείνες τις ελάχιστες φορές που και οι άντρες *όλολύζουν*, ποτέ δεν βρίσκονται στο πεδίο της μάχης. Για

<sup>1</sup> Βλ. Deubner 1941, 3, Kroll, RE XVII.2 (1937), 2493 s *ololyge*, L&S, 1217.

<sup>2</sup> Βλ. Kroll, RE XVII.2 (1937), 2493 s *ololyge*, Calame 1997, 78, Pulleyn 1997, 178, Olson 1998, 86.

<sup>3</sup> Gaisford 1967, 622.

<sup>4</sup> Frisk 1973, 380.

<sup>5</sup> Chantraine 1868-1980, 794.

<sup>6</sup> «...έλελεϋ, έλελεϋ,  
ύπό μ' αύ σφάκελος και φρενοπληγεϊς  
μανίαι θάλπουσ'...»

<sup>7</sup> «έλελεϋ χώρει, κάθεσ τὸ ρύγχος οὐ μέλλειν έχρηῖν».

την τυπική αντρική κραυγή -που τίθεται παράλληλα με την *όλολυγή*- χρησιμοποιούνται οι λέξεις *άλαλή*, *άλαλαγή*, *άλαλαγμός*<sup>8</sup>.

Παρόλο που η *όλολυγή* κυρίως απαντάται στη λογοτεχνία, η ιστορική της βάση είναι αναμφισβήτητη. Δεν αποτελούσε λογοτεχνικό εύρημα, ήταν μια πραγματική πρακτική, όπως οι μαρτυρίες της εποχής βεβαιώνουν. Ο Θουκυδίδης περιγράφοντας την πολιορκία των Πλαταιών αναφέρει: «*πολλῶ θορύβῳ αὐτῶν τε προσβαλόντων καὶ τῶν γυναικῶν καὶ τῶν οἰκετῶν ἅμα ἀπὸ τῶν οἰκιῶν κραυγῇ τε καὶ ὄλολυγῇ χρωμένων λίθοις τε καὶ κεράμῳ βαλλόντων...*»<sup>9</sup>, ενώ ο Ξενοφώντας τοποθετεί την κραυγή σε τελετουργικό πλαίσιο, μέσα στη θυσιαστήρια διαδικασία: «*ἐπεὶ δὲ καλὰ ἦν τὰ σφάγια, ἐπαϊάνιζον πάντες οἱ στρατιῶται καὶ ἀνηλάαζον, συνωλόλυζαν δὲ καὶ αἱ γυναῖκες ἅπασαι...*»<sup>10</sup>. Ο Δημοσθένης μερικές δεκαετίες αργότερα εμπλέκει τον όρο σε μυστικιστικές καθαρτικές τελετουργίες: «*...ἐπὶ τῶ μηδένα πάποτε τηλικούτ' ὄλολύξαι σεμνυνόμενος (καὶ ἔγωγε νομίζω ἢ μὴ γὰρ οἴεσθ' αὐτὸν φθέγγεσθαι μὲν οὕτω μέγα, ὄλολύζειν δ' οὐχ ὑπέρλαμπρον)...*»<sup>11</sup>. Ο Ηρόδοτος μάλιστα πιστεύει ότι η προέλευση της *όλολυγῆς* ανάγεται στα λατρευτικά έθιμα της Λιβύης και τη συνδέει με τις γυναίκες: «*δοκέει δ' ἔμοιγε καὶ <ή> ὄλολυγή ἐπὶ ἱροῖσι ἐνθαῦτα πρῶτον γενέσθαι· κάρτα γὰρ ταύτη χρέωνται αἱ Λίβυσσαι καὶ χρέωνται καλῶς...*»<sup>12</sup>. Ο Deubner θεωρεῖ πολύ πιθανόν να κατάγεται η *όλολυγή* από κάποιο προελληνικό μεσογειακό λατρευτικό έθιμο<sup>13</sup>, ενώ και ο Pulleyn συμφωνεῖ με την εκδοχή του Ηρόδοτου, καθώς, όπως υποστηρίζει, ακόμα και σήμερα είναι γνωστές τέτοιες πρακτικές στη Μέση Ανατολή. Αναφέρει επίσης ότι έχει προταθεί η σχέση του όρου με το εβραϊκό Hallelujah ή με το Σκυθικό uluuli<sup>14</sup>. Ο Collins τέλος επισημαίνει ομοιότητες στην *όλολυγή* των Ελλήνων με το palwai των Χεταίων<sup>15</sup>.

Πώς ακριβώς ορίζεται όμως η *όλολυγή*, ποιο είναι η περίσταση στην οποία απαντάται και ποια η ιδιαίτερη λειτουργία της σε κάθε περίπτωση; Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά δεν είναι προφανής, καθώς στο πέρασμα του χρόνου το περιεχόμενο του όρου φαίνεται να διαφοροποιείται και το πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίζεται να διευρύνεται. Τα περισσότερα λεξικά έχουν αφετηρία τον ορισμό του Ευστάθιου (12<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.): *ή δὲ ὄλολυγή θεοῦ ἐπίκλησις καὶ εὐχή μετὰ ἐμμελοῦς τινος γυναικείου ἐνθεασμοῦ ἀτραχύντου οἴμαι καὶ λειοτάτου, ὡς καὶ ἡ λέξεως ὀνοματοποιία δηλοῖ*<sup>16</sup>. Το L&S συγκεκριμένα δίνει τους εξής

<sup>8</sup> Βλ. Deubner 1941, 4 και 8.

<sup>9</sup> Θουκυδίδης 2.4.2.

<sup>10</sup> Ξενοφώντας, *Κύρου Ανάβασις*, 4.3.18.

<sup>11</sup> Δημοσθένης, *Περὶ στεφάνου* 259.5.

<sup>12</sup> Ηρόδοτος Δ 189.3.

<sup>13</sup> Βλ. Deubner 1941, 26-7.

<sup>14</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 178.

<sup>15</sup> Βλ. Collins 1996, 322-5.

<sup>16</sup> Ευστάθιος, *Υπόμν. Ιλ.* 643.40, Π. 318 van der Valk.

ορισμούς<sup>17</sup>: «*Ὀλολυγή*: δυνατή κραυγή γυναικών επικαλούμενων έναν θεό...<sup>18</sup> κυρίως με θετική έννοια, καμιά φορά σε αντίθεση με μια θρηνητική κραυγή... *Ὀλολυγμός*: δυνατή κραυγή κυρίως χαράς, προς τιμή των θεών, σπάνια σε θρήνο... *Ὀλολύζω*: κράζω με δυνατή φωνή προς τους θεούς σε προσευχή ή ευχαριστία ή πανηγυρισμό...»<sup>19</sup>. Παρόμοιους ορισμούς βρίσκουμε και στη RE: «Είναι στη βασική της σημασία μια διαπεραστική κραυγή ... Η λέξη κυρίως δείχνει χαρά ή λύπη των γυναικών...»<sup>20</sup>, ενώ και ο Chantraine την ορίζει ως μια τελετουργική κραυγή, συχνότερα κραυγή χαράς, ενώ σπανιότερα κραυγή πόνου, που αποτελεί αρμοδιότητα των γυναικών<sup>21</sup>. Σε νεότερα υπομνήματα και μελέτες ορίζεται ως τελετουργική γυναικεία στριγκλιά ή σκούξιμο, συχνά χαρούμενο<sup>22</sup>, δυνατή συναισθηματική κραυγή συνήθως χαράς ή θριάμβου<sup>23</sup>, γυναικεία κραυγή κυρίως χαράς παρά λύπης<sup>24</sup>. Ευρύτερο περιεχόμενο στην έννοια προσδίδουν ο Mastronarde και ο Calame. Ο πρώτος υπογραμμίζει ότι η *Ὀλολυγή* είναι μια (μερικές φορές) αυθόρμητη κραυγή γυναικών που αντιδρούν ή συνοδεύουν ένα συναισθηματικά ισχυρό τελετουργικό γεγονός (π.χ. νίκη, θυσία, γέννηση) ή φαίνεται να χαιρετίζει ή να αναγνωρίζει την παρουσία μιας θεϊκής δύναμης ή επιφάνειας<sup>25</sup>, ενώ ο Calame επισημαίνει ότι οι κραυγές που καθορίζουν την πράξη του *Ὀλολύζειν* ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως, ως κραυγές επίκλησης κατά τη διάρκεια ενός τελετουργικού ύμνου ή ως τακτική επανάληψη από τον χορό μιας επωδού<sup>26</sup>.

Από τους παραπάνω ορισμούς προκύπτουν δυο πρώτα βασικά ζητούμενα: ο τελετουργικός ρόλος της *Ὀλολυγῆς* και ο θρηνητικός ή χαρούμενος χαρακτήρας της. Ξεκινώντας από το δεύτερο, αξιοσημείωτο για τον Deubner είναι το γεγονός ότι οι αρχαίοι γραμματικοί πουθενά δεν αναφέρουν τη χαρούμενη σημασία της *Ὀλολυγῆς*, ενώ συχνά τονίζουν τη θρηνητική της σημασία<sup>27</sup>. Ο Ησύχιος (5<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.) πράγματι ορίζει την *Ὀλολυγή* ως «*φωνή γυναικῶν, ἣν ποιοῦνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι*» και «*ποιὰ φωνὴ λυπηρὰ, ὀδυνην καρδίας ἀσήμῳ τινὶ φθόγγῳ παριστῶσα*» και τον *Ὀλολυγμό* ως *θρήνο, κλαυθμό*<sup>28</sup>. Ο Ευστάθιος αναφέρει ότι «...οἱ δὲ νεώτεροι [οἱ μεθ' Ὀμηρον] ἐπὶ τοῦ κλαίειν το *Ὀλολύζειν* ἔθε-

<sup>17</sup> Οι μεταφράσεις, όπου δε δηλώνεται μεταφραστής, έγιναν από το συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

<sup>18</sup> Δυο τελείες υπάρχουν όταν παραλείπεται μία μόνο λέξη, τρεις όταν παραλείπονται περισσότερες.

<sup>19</sup> L&S, 1217.

<sup>20</sup> Kroll, RE XVII.2 (1937), 2493-4 s *ololyge*.

<sup>21</sup> Chantraine 1968-80, 793-4.

<sup>22</sup> Kirk 1990, 200.

<sup>23</sup> Dunbar 1995, 207.

<sup>24</sup> Crudden 2001, 130.

<sup>25</sup> Mastronarde 2002, 335.

<sup>26</sup> Calame 1997, 78.

<sup>27</sup> Deubner 1941, 10.

<sup>28</sup> Ησύχιος ο 753 Latte s. *Ὀλολυγή*.

ιτο...»<sup>29</sup> και ο Ιωάννης Ζωναράς (12<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.): «*φωνή γυναικῶν, ἣν ποιῶνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι ἢ ἀπλῶς ὁ μετὰ ἤχου κλαυθμὸς καὶ θρήνος*»<sup>30</sup>. Για τον Deubner δεν υπηρετεί κανένα σκοπό να θέσει το ερώτημα αν η *όλολυγή* είναι περισσότερο μια έκφραση χαράς ή πόνου, αφού, κατά τον ίδιο, στο πέρασμα του χρόνου το αρχικό *όλολύζειν* παίρνει πολλές φορές την ιδιαίτερη σημασία της θρηνητικής κραυγής, στην αρχή άγριου και παράφορου θρήνου, ενώ στη συνέχεια μπορεί να εκφράζει τον θρήνο γενικά. Αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει να δείξει είναι ότι είτε στη μια είτε στην άλλη περίπτωση η *όλολυγή* αποτελεί την αυθόρμητη αντίδραση σε ένα συμβάν, με την οποία εκλύεται ένα πολύ ισχυρό συναίσθημα. Επομένως -σε σύγκριση με τον *άλαλαγμό* των ανδρών, που αποτελεί μια ενεργητική έκφραση- η *όλολυγή* για τον μελετητή είναι μια ακούσια, παθητική αντίδραση των γυναικών. Σε αυτή τη χρήση της ως κραυγής χαράς και λύπης βρίσκεται για αυτόν το αρχικό απλό νόημα του *όλολύζειν*<sup>31</sup>.

Το δεύτερο στοιχείο που προκύπτει από τους ορισμούς είναι ο τελετουργικός ρόλος της *όλολυγής*. Παρατηρούμε ότι τόσο οι ορισμοί των αρχαίων γραμματικών όσο και των νεώτερων μελετητών φαίνεται να διαχωρίζουν την τελετουργική *όλολυγή* από την απλή κραυγή έκλυσης ευχάριστων ή δυσάρεστων συναισθημάτων, καθώς αναφέρουν τους δυο αυτούς ρόλους παράλληλα στους ορισμούς τους. Ο Deubner μάλιστα κάνει σαφέστατο διαχωρισμό, υποστηρίζοντας τη μετατροπή του αρχικού αυτού νοήματος της *όλολυγής* σε τελετουργικό. Γεννώνται όμως εύλογα ερωτήματα: λειτουργούν οι δυο αυτοί ρόλοι της *όλολυγής* -έκφραση ευχάριστων /δυσάρεστων συναισθημάτων, τελετουργική- πάντοτε ανεξάρτητα ή μπορούν να συνδυάζονται με κάποιο τρόπο; Και πόσο σαφή είναι τελικά τα όρια μιας τέτοιας κατηγοριοποίησης; Είναι καταφανείς, δηλαδή, οι περιπτώσεις όπου αποτελεί η *όλολυγή* μια κραυγή τελετουργική, μέρος μιας θρησκευτικής τελετουργικής διαδικασίας και εκείνες όπου ηχεί σε εξωτελετουργικό περιβάλλον; Η απάντηση ίσως είναι περισσότερο περίπλοκη από ό,τι φαίνεται και θα δοθεί από τα ίδια τα κείμενα.

Εκείνο που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και θα αποτελούσε ίσως και το ουσιαστικό πεδίο της έρευνας είναι η λειτουργία της κραυγής μέσα σε τελετουργικό πλαίσιο. Οι περισσότεροι αρχαίοι γραμματικοί δεν ασχολήθηκαν καθόλου με το ζήτημα, ενώ ελάχιστοι νεώτεροι μελετητές έχουν αφήσει νύξεις. Αποτελεί η κραυγή αυτή μια αυθόρμητη αντίδραση μπροστά σε ένα λατρευτικό θέαμα/γεγονός ευχάριστο ή δυσάρεστο; Είναι μια τυ-

<sup>29</sup> Ευστάθιος, *Υπόμν. Ιλ.* 643.30, Π. 317, van der Valk.

<sup>30</sup> Βλ. *Etym. Magn.* 622. 27-9, s. *όλολυγή*.

<sup>31</sup> Βλ. Deubner 1941, 5-12.

ποποιημένη λατρευτική πράξη, ενταγμένη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο λατρείας; Ποιος είναι εν τέλει ο σκοπός της; Μπορεί να πάρει μαγικές διαστάσεις; Ο Deubner ήταν ο μόνος που προσπάθησε να δώσει απαντήσεις και που διαπίστωσε, αν μη τι άλλο, την πολύποικιλη λειτουργία της γυναικείας αυτής κραυγής.

## Στόχος

Κατά την ανάλυση των κειμένων θα εξετάσουμε αν και σε ποιες περιπτώσεις η κραυγή αυτή αποτελεί μια αυθόρμητη απελευθέρωση θετικών ή αρνητικών συναισθημάτων και πότε αποτελεί ένα τυπικό, ανεξάρτητο από συναισθηματικές αποχρώσεις στάδιο μιας τελετουργικής διαδικασίας. Όπως θα αποκαλύψουν τα κείμενα αυτές οι λειτουργίες περιπλέκονται και η τελετουργική *όλολυγή* κατά κύριο λόγο εκφράζει συναισθήματα. Θα εξετάσουμε επίσης τη συχνότητα και τη συγχρονία των πολλαπλών φύσεων της *όλολυγής* μέσα στα διάφορα λογοτεχνικά είδη και θα ελέγξουμε αν υπάρχει χρονική και ειδιοποιός διαφοροποίηση. Θα αναζητήσουμε τέλος το σκοπό της: εκφράζει η τελετουργική *όλολυγή* συναισθήματα ή συλλογικές ανάγκες που ανάγονται στον πρωτόγονο άνθρωπο; Εδραιώνει ή επιβάλλει πολιτισμικά διαμορφωμένα νοήματα, ανεξάρτητα από τους συμμετέχοντες που την εκφράζουν, ή αντίθετα αποκαλύπτει τον τρόπο που αυτοί -στη συγκεκριμένη περίπτωση οι γυναίκες- αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν το κοινωνικό περιβάλλον και τον ρόλο τους, καθώς και τις αλλαγές που υφίστανται μέσα από την τελετουργική διαδικασία; Ή μήπως τελικά ανάγεται σε αυτές τις ακαθόριστες μυστικές μαγικές δυνάμεις που ενεργοποιούνται για να ελέγξουν και να καθορίσουν τη θεϊκή βούληση;

Στην εργασία αυτή κατ' αρχάς πραγματοποιήθηκε αποδελτίωση όλων των χωρίων της ποιητικής παραγωγής έως το τέλος των κλασικών χρόνων που περιλαμβάνουν τον προς εξέταση όρο. Η παράθεση τους με χρονολογική σειρά<sup>32</sup> δίνει τη δυνατότητα της παρακολούθησης της διαφορετικής χρήσης του όρου τόσο στα διαδοχικά ποιητικά είδη, όσο και ανάμεσα στους δημιουργούς, διαφοροποίηση που δίδεται συμπερασματικά. Η εξέταση των επιμέρους χωρίων όμως δεν πραγματοποιήθηκε χρονολογικά, αλλά με βάση τους ρόλους που διαδραμάτιζε η συγκεκριμένη αυτή πρακτική έως και τα κλασικά χρόνια, ρόλοι που προέκυψαν από την ανάλυση των χωρίων σε συνάρτηση με τα συμφραζόμενα τους, αλλά και τις συναφείς πληροφορίες που παρέχονται από άλλες πηγές (π.χ. αρχαιολογικά ευρήματα κλπ.). Όπως θα φανεί από την ανάλυση, η *όλολυγή* δε

---

<sup>32</sup> Βλ. Επίμετρο, σελ. 111.

διαδραματίζει όλους τους ρόλους που είχαν προταθεί μέχρι τώρα, αλλά τελικά, πίσω από την επιφαινόμενη ακούσια/αυθόρμητη κραυγή έκλυσης ευχάριστων ή δυσάρεστων συναισθημάτων υποκρύπτεται σχεδόν πάντοτε κάποια -έστω άτυπη- λατρευτική πράξη, που σημαίνει ότι η *όλολογή* αποτελεί μια τελετουργική κραυγή, ακόμα κι όταν το επίσημο τελετουργικό περιβάλλον ή τα συμφραζόμενα δείχνουν να απουσιάζουν εντελώς. Η εργασία αυτή επίσης, εξετάζοντας το σκοπό που η κραυγή υποκρύπτει, απορρίπτει το ψυχολογικό της υπόβαθρο ή τη μαγική της λειτουργία -ερμηνείες στις οποίες οι περισσότεροι μελετητές κατατείνουν- και προτείνει κατ'αρχήν τον επικοινωνιακό σκοπό της. Η κραυγή ως αναπόσπαστο μέρος μιας τελετουργικής διαδικασίας λειτουργεί ως ο κρίκος μιας αλυσίδας συμβόλων, τα οποία στο σύνολό τους πραγματώνουν μια επικοινωνιακή λειτουργία, συμβάλλουν στην προσέγγιση των θνητών με το βασίλειο των αθανάτων.

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των κείμενων που θα μας οδηγήσει στις παραπάνω διαπιστώσεις, θα πρέπει να εξετάσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίζεται η *όλολογή*, δηλαδή να εισβάλλουμε -όσο είναι δυνατόν και απαιτεί η έρευνα- στο χώρο της τελετουργίας, της θρησκείας και της μαγείας.

## ΜΕΡΟΣ 1<sup>ο</sup>

### 1.1 Τελετουργία και θρησκεία

Στα περισσότερα αποσπάσματα η *όλολυγή* φαίνεται να συνδέεται με τελετουργικές πράξεις, με εκδηλώσεις λατρείας προς τους θεούς και άρα με τη θρησκεία. Δεν πρέπει όμως να λησμονούμε ότι τα αποσπάσματα αυτά είναι ποιητικά κείμενα, γεγονός που δημιουργεί αυτόματα τον προβληματισμό, αν πράγματι η *όλολυγή* αποτελούσε μια θρησκευτική πρακτική της εποχής εκείνης ή ήταν απλώς ένα λογοτεχνικό εύρημα. Ακόμα όμως και στην περίπτωση που διαπιστώσουμε ιστορική βάση, λανθάνει το ζήτημα της αφετηρίας της, το δίλημμα δηλαδή αν ο μύθος που χρησίμευσε ως λογοτεχνικό υλικό οδήγησε στην συγκεκριμένη πρακτική ή το αντίθετο.

#### 1.1.1 Ποίηση, μύθος και τελετουργία

Οι παράγοντες που διαμόρφωσαν τη θρησκευτική ταυτότητα των αρχαίων Ελλήνων και διέσωσαν τη γνώση τους για τους θεούς και τον κόσμο τους ήταν κυρίως η προφορική παράδοση και οι φωνή των ποιητών<sup>33</sup>. Η ποίηση, “ένας πραγματικός θεσμός που αναλαμβάνει το ρόλο της συλλογικής μνήμης” κατά το Vernant<sup>34</sup>, συνέβαλε στη διαμόρφωση της θρησκευτικής συνείδησης και στη συγκρότηση ενός κοινού πολιτισμικού υπόβαθρου των Ελλήνων. Ο Ησίοδος, αλλά προπάντων ο Όμηρος έθεσαν σε τάξη όλο τον κυκεώνα των προφορικών παραδόσεων και λειτούργησαν ως σημεία αναφοράς για την ποίηση που ακολούθησε. Αποτελούν λοιπόν οι ποιητικοί μύθοι μαρτυρίες της θρησκευτικής πίστης ή μήπως έχουν απλώς λογοτεχνική αξία; Μπορούν δηλαδή συγκεκριμένες θρησκευτικές πρακτικές που παρουσιάζονται στα ποιητικά κείμενα να αποτελούν πραγματική απεικόνιση της θρησκευτικής ζωής ή είναι ποιητικά τεχνάσματα με σχετική ή ελάχιστη δόση αλήθειας;

Πολλοί μελετητές της αρχαίας Ελληνικής θρησκείας αλλά και ειδικότερα των τελετουργιών της οπωσδήποτε βρέθηκαν ενώπιον μιας τέτοιας δυσκολίας, καθώς η λογοτεχνία θεωρείται ότι είναι από πολλές απόψεις αποτέλεσμα τεχνικής επεξεργασίας<sup>35</sup>. Για το λόγο αυτό επιδιώκεται ο συσχετισμός της με ιστορικά δεδομένα -γραπτές μαρτυρίες και αρχαιολογικά ευρήματα- ώστε να μπορούν να εξαχθούν ασφαλέστερα συμπεράσματα. Είναι εύλογο ότι οι ελάχιστες μαρτυρίες για την *όλολυγή* δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να επιβεβαιώσουν όλους τους ρόλους και τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία εμ-

<sup>33</sup> Βλ. Vernant 2000, 24-31.

<sup>34</sup> Οπ. π., 26.

<sup>35</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 2-3.



φανίζεται στα ποιητικά κείμενα, ούτε καν δίνουν νύξεις για τη λειτουργία της. Οι μαρτυρίες των ιστορικών οπωσδήποτε δεν επαρκούν για να διαμορφωθεί μια σαφής εικόνα του όρου, γι αυτό η προσφυγή στη λογοτεχνία είναι αναπόφευκτη. Δεν πρέπει βέβαια να μας διαφεύγει το γεγονός ότι η λογοτεχνική παρουσίαση δεν είναι η κυριολεκτική αλήθεια: «Πολλές φορές ένα πραγματικό γεγονός, μια μάχη ή ένα πραξικόπημα έχουν διανθιστεί ώστε δεν αναγνωρίζονται, άλλες φορές το ίδιο το γεγονός είναι φανταστικό...»<sup>36</sup>. Παρόλα αυτά τις τελευταίες δεκαετίες όλο και περισσότεροι μελετητές τείνουν να δείχνουν εμπιστοσύνη στις πληροφορίες που αντλούνται μέσα από τα ποιητικά κείμενα.

Ένα δεύτερο πρόβλημα που ταλάνισε τους μελετητές των ανθρώπινων φαινομένων από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα -και δυσχεραίνει την εύρεση της αφετηρίας του πλαισίου μέσα στο οποίο τοποθετείται η *όλολογή*- αποτελεί το ζήτημα της προτεραιότητας μύθου ή τελετουργικής πράξης. Ποιο είναι αυτό που εμφανίστηκε πρώτο στην ιστορία του ανθρώπου και τελικά ποια είναι η πιο σημαντική πηγή γνώσης των θρησκευτικών φαινομένων;

Η ονομαζόμενη “τελετουργική σχολή”<sup>37</sup> (αποτελούμενη κυρίως από άγγλους ανθρωπολόγους<sup>38</sup>) αξιώνει την ιστορική και πολιτισμική προτεραιότητα της τελετουργίας, που σημαίνει ότι για να καταλάβει κάποιος ένα μύθο πρέπει πρώτα να καθορίσει το τελετουργικό που τον συνοδεύει. Σύμφωνα τη σχολή αυτή το τελετουργικό θεωρείται το πιο σημαντικό κομμάτι των θρησκευτικών φαινομένων, ενώ ο μύθος είναι δευτερεύον στοιχείο, αφού αποτελεί την αντανάκλαση του θρησκευτικού τελετουργικού στη γλώσσα. Η Harrison μάλιστα, μια από τις βασικές εκπροσώπους της σχολής αυτής, αρχικά υποστήριζε ότι η τελετουργία προηγείται και χρονολογικά, ισχυριζόμενη ότι οι περισσότεροι μύθοι προέρχονταν από την τελετουργία και όχι τόσο από την ποιητική φαντασία, απλώς με την πάροδο του χρόνου οι μύθοι τείνουν να σχετίζονται με νέα τελετουργικά, όταν το αρχικό τελετουργικό δεν έχει πια ισχύ. Αργότερα όμως αναθεωρεί τη θεωρία της χρονολογικής προτεραιότητας: «Είναι πολύ σημαντικό να συνειδητοποιηθεί ο σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο συγκριτικά μόνιμο στοιχείο της τελετουργίας και τον μεταβαλλόμενο, πολύπτυχο χαρακτήρα του μύθου ... Για να κατανοηθεί η θρησκευτική πρόθεση του συνόλου απαιτείται να γίνουν αντιληπτοί οι μόνιμοι τελετουργικοί παράγοντες. Τούτο βέβαια δεν υπονοεί, όπως εικάστηκε μερικές φορές, ότι η τελετουργία προηγείται του μύθου· μάλλον παρουσιάστηκαν μαζί. Η τελετουργία είναι η απόδοση μιας συγκίνη-

<sup>36</sup> Robertson 1992, xiv (εισαγωγή).

<sup>37</sup> Βλ. Bell 1997, 5-8, Vernant 2005, 230-2, Kowalzig 2007, 15.

<sup>38</sup> Βασικότεροι εκπρόσωποι Murray, Conford, Cook, Harrison.

σης, ενός συναισθήματος με πράξη, ο μύθος με λόγια ή σκέψεις...»<sup>39</sup>. Η σχολή αυτή εφαρμόζει τη χρήση της συγκριτικής μεθόδου για πολιτισμούς και θρησκείες, αποκόπτοντας από τις τελετουργίες τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους και εφαρμόζοντας γενικές κατηγορίες κοινές σε όλους τους πολιτισμούς.

Σε αντίθεση με την τελετουργική σχολή, που είδε την τελετουργία ως σχετικά σταθερή και το μύθο ως πιο πιθανό να αλλάζει, η φαινομενολογία της θρησκείας<sup>40</sup> (η ονομαζόμενη γερμανική σχολή *Religionswissenschaft*<sup>41</sup>) πρεσβεύει την αντίθετη άποψη, βλέποντας πολύ περισσότερη σταθερότητα, ίσως και αιωνιότητα στις βαθύτερες δομές του μύθου. Υπογραμμίζει τις μη-ιστορικές πλευρές της θρησκείας, αναδεικνύοντας τον μύθο και το σύμβολο τις πιο σαφείς και αυθόρμητες πηγές των ποικίλων μορφών της ανθρώπινης εμπειρίας. Το σύμβολο τοποθετείται υπεράνω των εννοιών και αγνοεί τις κατηγορίες της νόησης: αποτελεί το απόλυτο, το καθολικό, το ιερό. Ο Eliade, ο βασικότερος εκπρόσωπος της σχολής αυτής, υποστηρίζει: «Ο μύθος αφηγείται μια ιερή ιστορία: διηγείται ένα γεγονός που συνέβη στις αρχέγονες εποχές, στις μυθικές εποχές των “απαρχών”. Με άλλα λόγια ο μύθος λέει πώς, μέσα από τα έργα των υπερφυσικών όντων, δημιουργείται η πραγματικότητα ... Επειδή ο μύθος διηγείται τα *gesta* των υπερφυσικών όντων και την εκδήλωση των ιερών τους δυνάμεων, γίνεται ένα παραδειγματικό πρότυπο για όλες τις σημαντικές ανθρώπινες δημιουργίες...»<sup>42</sup>. Για τη σχολή αυτή επομένως η τελετουργία βασίζεται πάνω στον μύθο, αφού αυτός βεβαιώνει τους ανθρώπους ότι αυτό που κάνουν στην τελετουργία είναι αυτό που είχε γίνει στις απαρχές του κόσμου.

Μετά τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα όμως το δίλημμα μύθος ή τελετουργία ξεπεράστηκε, όταν οι μελετητές συνειδητοποίησαν ότι δεν έχει κανένα νόημα, αφού δεν μπορεί έτσι κι αλλιώς να απαντηθεί και άρχισαν να εστιάζουν σε ουσιαστικότερα ζητήματα. Εξάλλου, όπως έχει επισημανθεί, «οι τελετουργίες πολλές φορές ειδώθηκαν ως μιμήσεις ή απομνημονεύσεις των μυθικών γεγονότων, γεγονός που προκαλεί την πιθανότητα ότι σε κάποιες περιπτώσεις οι τελετουργικές πράξεις ήταν στην πραγματικότητα συνειδητές αναπαραστάσεις του μύθου. Από την άλλη μεριά βέβαια, πολύ συχνά ελληνικοί μύθοι που συνδέονται άμεσα με την τελετουργία επινοήθηκαν (ή υιοθετήθηκαν μύθοι που προ-υπήρχαν) για να εξηγήσουν την αφετηρία των τελετουργιών: αυτοί είναι οι “αιτιολογικοί

---

<sup>39</sup> Harrison 1999, 29.

<sup>40</sup> Βλ. Bell 1997, 8-12, Vernant 2005, 238-44.

<sup>41</sup> Βασικότεροι εκπρόσωποι Leeuw, Pettazzoni, Eliade.

<sup>42</sup> Eliade 1963, 5-6.

μύθοι” που εδραίωναν τις τελετουργικές πράξεις πάνω σε σημαντικά γεγονότα του μυθικού παρελθόντος...»<sup>43</sup>.

Οι αιτιολογικοί μύθοι<sup>44</sup> είναι τοπικές ιστορίες που εξηγούν την αφετηρία εθίμων, τελετουργιών, ναών ή ιερών αντικειμένων. Οι μύθοι αυτοί δηλαδή δημιουργούν έναν θρησκευτικό κόσμο που είναι δεμένος με ορατές τοποθεσίες και ζωντανά τοπικά έθιμα, καθώς εξηγούν την ορατή πραγματικότητα με μυθικούς όρους. Ενώνοντας το αποτέλεσμα με την αιτία του φαίνεται ότι συνδέουν το παρελθόν με το παρόν σε μια άχρονη συνέχεια· στην πραγματικότητα όμως οι αιτιολογικοί μύθοι μας αποκαλύπτουν περισσότερο την αλήθεια του παρόντος και όχι τόσο του παρελθόντος που περιγράφουν. Με αυτή την έννοια τα λογοτεχνικά έργα που περιγράφουν αιτιολογικούς μύθους θα μπορούσαν σχεδόν να λειτουργήσουν ως ιστορικές πηγές, εδραιώνοντας τη βεβαιότητα ενός εθίμου -όπως για τους αρχαίους Έλληνες επιβεβαίωναν την αυθεντικότητα του μυθικού κόσμου. Ο ύμνος *Εἰς Απόλλωνα* για παράδειγμα, που αφηγείται τον αιτιολογικό μύθο της γέννησης του Απόλλωνα, θεωρείται από τον Θουκυδίδη αξιόπιστη μαρτυρία της εγκαθίδρυσης των πανιώνιων εορτών στη Δήλο<sup>45</sup>.

Είναι προφανές ότι η αναγνώριση του ρόλου όρων και πρακτικών της αρχαιότητας, καθώς και η λειτουργία τους μέσα σε δεδομένα πλαίσια είναι ιδιαίτερα δύσκολη. Το παρελθόν δεν μπορεί να αναπλασθεί από τις λιγιστές μαρτυρίες της ιστοριογραφίας και την αισθητικά επεξεργασμένη λογοτεχνική παραγωγή. Ούτε μπορεί να αποφανθεί κάποιος με βεβαιότητα ότι μια ανθρώπινη πρακτική υιοθετήθηκε από το μύθο ή το αντίθετο. Παρόλα αυτά η αφετηρία στην προσπάθεια δεν μπορεί παρά να είναι οι πληροφορίες που παρέχει το ίδιο το παρελθόν και σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το ζητούμενο.

### **1.1.2 Τελετουργικά έθιμα**<sup>46</sup>

Σε κάθε εποχή, σχεδόν κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα έχει πραγματωθεί τελετουργικά ή έχει υπάρξει μέρος τελετουργιών. Τα πιο προφανή τελετουργικά είναι εκείνες οι δραστηριότητες που σχηματοποιούν ένα μέρος μιας παράδοσης ή ένα κανόνα εθίμων, θρησκευτικό ή κοσμικό, αναφέρει η Bell καθορίζοντας τις πιο συχνές περιστάσεις, τα έθιμα εκείνα που μετουσιώνονται σε τελετουργικές πράξεις: α) τα έθιμα του ταξιδιού (“περάσματα”), που ονομάζονται επίσης έθιμα του “κύκλου της ζωής”, δηλαδή τελετές που συνοδεύουν ή δραματοποιούν σημαντικά γεγονότα όπως γέννηση, μνήσεις ηλικια-

<sup>43</sup> Hughes 1991, 3.

<sup>44</sup> Βλ. Kowalzig 2007, 24-32.

<sup>45</sup> Θουκυδίδης 3.104. 4-6.

<sup>46</sup> Θα αναφερθούμε σε εκείνα τα έθιμα που σχετίζονται με την παρούσα εργασία.

κής εξόδου για αγόρια και κορίτσια, γάμο, θάνατο· β) τα ημερολογιακά και αναμνηστικά έθιμα που δίνουν σημαντικές κοινωνικές κατευθύνσεις για το πέρασμα του χρόνου, δημιουργώντας ένα κύκλο ημερών, μηνών, ετών που συνεχώς ανανεώνεται· γ) τα έθιμα ανταλλαγής και επικοινωνίας, δηλαδή αυτά στα οποία οι άνθρωποι κάνουν προσφορές σε θεό/θεούς με την πρακτική και άμεση προσδοκία να εξασφαλίσουν κάτι ως αντάλλαγμα· και δ) τα πολιτικά έθιμα, που περιλαμβάνουν τις εορταστικές πρακτικές που κυρίως εγκαθιστούν, εκθέτουν και προωθούν τη δύναμη πολιτικών θεσμών (βασιλιά, πολιτεύματος κλπ.) ή τα πολιτικά ενδιαφέροντα διαφορετικών ψηφοφόρων και υποομάδων<sup>47</sup>.

Με βάση την παραπάνω κατηγοριοποίηση των εθίμων θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι κάποια ανήκουν στην κοσμική σφαίρα -άλλα στη δημόσια και άλλα στην ιδιωτική- και κάποια στη θρησκευτική. Ανάμεσα στο κοσμικό και στο θρησκευτικό στοιχείο όμως δεν υπάρχει ξεκάθαρη τομή για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Η θρησκεία της πόλης περιλαμβάνεται μέσα στην κοινωνική και πολιτική δραστηριότητα και αντίστροφα, η κοινωνική και πολιτική ζωή διαποτίζεται από θρησκευτικότητα.

Μία από τις βασικές πολιτικές πρακτικές της πόλεως λοιπόν ήταν οι δημόσιες μεγάλες γιορτές προς τιμή των θεών. Στα κλασικά χρόνια οι γιορτές αυτές ήταν πια θεσμός. Οι σημαντικότερες στην αρχαία Αθήνα ήταν τα Παναθήναια και τα μεγάλα Διονύσια, η πρώτη αφιερωμένη στην Αθηνά, η δεύτερη στον Διόνυσο. Ένας ακόμα θεός είχε την τιμητική του στην αρχαία Ελλάδα: ο Απόλλωνας. Η λατρεία του ήταν διαδεδομένη παντού, υπήρχαν όμως δυο υπερτοπικά ιερά με ιδιαίτερη ακτινοβολία: η Δήλος και οι Δελφοί. Ιερά αφιερώματα στον “Δήλιο” και “Πύθιο” Απόλλωνα βρίσκονταν σε πολλούς τόπους και από αυτά αποστέλλονταν τακτικά εορταστικές αποστολές προς τα δυο κεντρικά ιερά.

Εκτός από αυτή την αστική θρησκεία που ήταν αρμοδιότητα της πόλεως, υπάρχει και μια άλλη θρησκεία πιο περιθωριακή, με αντίστροφη, κατά κάποιο τρόπο λειτουργία. Η λατρεία αυτή απευθύνεται σε θεούς που δεν έχουν ναούς, ή έχουν πολύ λίγους, που αναταράσσουν την κοινωνική οργάνωση και συνοχή, αφού παρασύρουν τους πιστούς τους μακριά από τις πόλεις, στην άγρια φύση, που ρόλος τους είναι να απομακρύνουν τα άτομα από τις συνηθισμένες ασχολίες τους για να τους αποξενώσουν από τη ζωή και τους εαυτούς τους, που ζητούν να τους φέρουν πιο κοντά τους, να τους οδηγήσουν στην ένωση, στην ταύτιση μαζί τους<sup>48</sup>. Βασικοί εκπρόσωποι αυτού του είδους της λατρείας

<sup>47</sup> Βλ. Bell 1997, κεφ. 4<sup>ο</sup> (93-137).

<sup>48</sup> Για τη μυστηριακή λατρεία ιδιαίτερα βλ. Burkert 1994 και Vernant 2000, 98-125.

ήταν ο Διόνυσος και πιστές ακόλουθοι του οι μαινάδες, αλλά και η Άρτεμη με τις νύμφες της.

Για τη λατρεία της Άρτεμης έχουμε αρκετές πληροφορίες, αφού την τιμούσαν σε όλα τα μέρη της Ελλάδας και οι γιορτές που ήταν αφιερωμένες σ' αυτήν ήταν πολλές<sup>49</sup>. Η λατρεία της φαίνεται να διέφερε σημαντικά από τη λατρεία των υπολοίπων θεών, γιατί κυρίως λατρευόταν στην ύπαιθρο, σε ιερά αρκετά μακριά από κατοικήσιμες περιοχές, από νεαρές κοπέλες. Μόλις τα κορίτσια πλησίαζαν την ενηλικίωση σχημάτιζαν χορευτικές ομάδες και αφιερώνονται για μακρό διάστημα στην αποκλειστική υπηρεσία της Άρτεμης στα πλαίσια μιας τελετής μύησης. Ο τρόπος αυτός λατρείας ενδεχομένως οφείλεται στο μύθος της, που τη συνδέει με μια ομάδα γυναικών, τις νύμφες. Η Cole αναφέρει συγκεκριμένα ότι η υπηρεσία στη θεά απαιτούσε ένα κύκλο από τελετουργίες που γιόρταζαν σε κάθε στάδιο της διαδικασίας της γυναικείας ωρίμανσης: πριν την εφηβεία, πριν το γάμο, ανάμεσα στο γάμο και την πρώτη εγκυμοσύνη, κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, τη στιγμή της γέννας και για τις μητέρες σε σημαντικά στάδια του κύκλου ανάπτυξης των παιδιών τους<sup>50</sup>. Η λατρεία της Άρτεμης λοιπόν ως επί το πλείστον αφορούσε στις γυναίκες και στις γιορτές προς τιμή της πρωταγωνιστούσε η θηλυκή παρουσία.

Η λατρεία του Διόνυσου ήταν επίσης κατά κύριο λόγο γυναικεία υπόθεση. Ο μαιναδισμός ήταν η εκτέλεση από ένα γυναικείο χορό ενός δεδομένου είδους λατρείας, που συνήθως περιλάμβανε μανία προς τιμή του Διονύσου. Μια κεντρική πράξη των μαινάδων ήταν η *ορειβασία* στην οποία οι γυναίκες εκτελούσαν τη λατρεία του Διόνυσου στα βουνά<sup>51</sup> και βασικό χαρακτηριστικό τους η μεταμφίεση. Ο Dillon υπογραμμίζει: «Για να εικονογραφήσει κανείς μια μαινάδα, μια οπαδό του Διόνυσου, αρκεί να δει ένα αθηναϊκό βάζο ... Αυτή η μαινάδα έχει ένα φίδι για κορδέλα στα μαλλιά, κρατά το θύρσο στο ένα χέρι και ένα νεογνό πάνθηρα (ή λεοπάρδαλη) στο άλλο και φορά δέρμα πάνθηρα (ή λεοπάρδαλης)...»<sup>52</sup>.

Σε όλες τις ιερές και τελετουργικές δραστηριότητες της πόλης -σε αντίθεση με τις πολιτικές- η γυναικεία συμμετοχή ήταν απαραίτητη. Οι γυναίκες μπορούσαν να λάβουν ιερατικά αξιώματα και να συμμετέχουν σε περισσότερα από τριακόσια έθιμα, ιδιαίτερα σε αυτά που αφορούσαν στον πιο προσωπικό και περιθωριακό τύπο θρησκείας, καθώς ήταν αποκλεισμένες από την πολιτική ζωή<sup>53</sup>. Πρωταγωνιστικό ρόλο επίσης διαδρα-

<sup>49</sup> Για τη λατρεία της Άρτεμης βλ. Burkert 1993, 318-22, Calame 1997, 91-101 και Cole 1998, 27-45.

<sup>50</sup> Cole 1998, 27-8.

<sup>51</sup> Βλ. Seaford 1998, 128-9.

<sup>52</sup> Dillon 2002, 140.

<sup>53</sup> Βλ. Henderson 1991, 136 και Vernant 2005, 125.

μάτιζαν αναμφισβήτητα οι γυναίκες στα έθιμα που αφορούσαν στην κοινωνική ζωή, δημόσια και ιδιωτική. Ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα στη ζωή μιας γυναίκας αποτελούσε ο γάμος. Ο γάμος όμως δεν ήταν μόνο ιδιωτική υπόθεση· ήταν κεντρικής σπουδαιότητας στην κοινωνία ως σύνολο. Αυτό το σημαντικότερο έθιμο “ταξιδιού” της νύφης σχετιζόταν με διαφορετικούς θεούς και πολλά τελετουργικά<sup>54</sup>. Ο Reinsberg περιγράφει τη βασική δομή της τριήμερης εορταστικής γαμήλιας τελετής: «Το προανάκρουσμα για τις γαμήλιες εορταστικές εκδηλώσεις το αποτελούσαν προφανώς διάφορες θυσίες ... Μια μέρα μετά τις θυσίες, τη *λουτροφορία* και το συνακόλουθο λουτρό της νύφης λάμβανε χώρα η καθαυτή γιορτή της γαμήλιας τελετής. Πλούσιο συμπόσιο γέμιζε ένα ευρύ χώρο ... Η οδήγηση της νύφης στο σπίτι του γαμπρού είναι το τμήμα του τυπικού της γαμήλιας τελετής, στο οποίο αρμόζει να αποδοθεί μέγιστη σημασία ... Ποια τελετή διαδραματίζεται στη συνέχεια στο εσωτερικό του σπιτιού δεν μας είναι επαρκώς γνωστή ... Κατά τις επόμενες μέρες μετά τη γαμήλια τελετή είχαν συνήθεια να ευχαριστούν τους θεούς που ήταν αρμόδιοι για την επιτυχία της σύναψης και της διεξαγωγής του γάμου...»<sup>55</sup>.

Άλλη μια σημαντικότερη στιγμή στη ζωή μιας γυναίκας ήταν και η γέννα. Δυστυχώς όμως για τα τελετουργικά της γέννας έχουμε πολύ λιγότερες ενδείξεις από αυτά του γάμου (και της κηδείας), παρόλο που και αυτά δεν ήταν μόνο προσωπική ή οικογενειακή υπόθεση, αλλά υπόθεση ολόκληρης της κοινωνίας. Στόχος των τελετουργικών αυτών ήταν κατ’ αρχάς η ενσωμάτωση του νέου μέλους μέσα στην οικογένεια<sup>56</sup>. Για τον σκοπό αυτό καθορίζεται η Άρτεμη ως η προστάτιδα των νεογέννητων και προωθεί τις δυνάμεις της ανατροφής που περιλαμβάνονται στην παιδική ηλικία. Από την άλλη όμως θεϊκή βοήθεια ήταν απαραίτητη και κατά την διάρκεια της γέννας. Αρμόδια θεά, θεά του τοκετού και απελευθερώτρια της εγκύου οριζόταν η Ειλείθια, που συγγέεται και πολλές φορές ταυτίζεται με την Άρτεμη. Το όνομά της υπονοεί το ρόλο της: η κραυγή του πόνου και του φόβου της γυναίκας την καλεί και αυτή “έρχεται” και συγχρόνως μαζί της έρχεται και το παιδί<sup>57</sup>. Η Cole επισημαίνει: «Η ίδια η γέννα ήταν μια κρίση ... Η τελετουργική παράσταση μπορούσε εκ των προτέρων να προσφέρει προστασία αργότερα ... Ευγνωμοσύνη για τη σωτηρία ενθάρρυνε τις γυναίκες να απευθυνθούν στην Άρτεμη ως Λοχία, Ευλοχία, Ειλείθια, και Γενέτειρα, επίθετα που τονίζουν το ρόλο της ως βοηθού στη γέννα. Για την ανακούφιση από τους πόνους της γέννας οι γυναίκες προσεύχονταν

<sup>54</sup> Βλ. Clark 1998, 13.

<sup>55</sup> Reinsberg 1993, 70-96.

<sup>56</sup> Βλ. Stears 1998, 119.

<sup>57</sup> Βλ. Burkert, 1993, 361.

στην Άρτεμη Σουδίνα και σε μια “δίδυμη” Άρτεμη που ονομαζόταν Άρτεμη Πραία ... Όταν ερχόταν, οι γυναίκες αναγνώριζαν τη βοήθειά της και ετοίμαζαν θυσιαστήρια τελετουργικά που ονομαζόταν *παισοτόκεια*...»<sup>58</sup>.

### 1.1.3 Τελετουργικές πράξεις

Όπως έχει επισημανθεί, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ομηρικής λατρείας, που ανάγεται στην παλιά μινωική/μυκηναϊκή θρησκεία, ήταν ο τελετουργικός τρόπος τιμής των θεών, που περιελάμβανε θυσίες και προσευχές, πομπές, μουσική, χορό και τραγούδι ύμνων. Η ελληνική θρησκεία ήταν φορμαλιστική, τελετουργική και συλλογική<sup>59</sup>.

Η κεντρική και πρωταρχική θρησκευτική δραστηριότητα στην ελληνική πόλι του 5<sup>ου</sup> αιώνα ήταν η θυσία προς τιμή ενός αμέτρητου πάνθεου θεών, ημίθεων, ηρώων, νεκρών πνευμάτων, που συνήθως συνοδευόταν από τη μουσική του αυλού<sup>60</sup>. Υπάρχουν τουλάχιστον δυο βασικοί τύποι θυσίας, αρκετά διαφορετικοί μεταξύ τους: η προσφορά τροφής, και η θυσία ζώων. Η αναίμακτη θυσία πραγματοποιείται σε συγκεκριμένες περιστάσεις και περιλαμβάνει προσφορά κλαδιών, σιτηρών, γλυκισμάτων, διαφόρων υγρών και ειδικά πρώτων φρούτων, *άπαρχα*<sup>61</sup>. Οι βασικές κατηγορίες του δεύτερου είδους, του τελετουργικού φόνου των ζώων στα ελληνικά έθιμα ήταν οι θυσίες για τους “ολύμπιους θεούς” (π.χ. οι μεγάλες δημόσιες θυσίες που προσφέρονταν στις μεγάλες γιορτές των ελληνικών πόλεων), αλλά και οι θυσίες που εκτελούνταν σε μικρότερες περιστάσεις, όπως οι οικογενειακές θυσίες σε γάμους ή με την είσοδο παιδιών, εφήβων και νυφών στη φατρία. Άλλες κατηγορίες ήταν οι θυσίες που προσφέρονταν στους ήρωες, οι προσφορές στους νεκρούς, “νεκρικές θυσίες”, οι θυσίες που τελούνταν πριν τη μάχη, οι θυσίες όρκων, όπου οι συμμετέχοντες ορκίζονταν γύρω από ένα σφαγμένο ζώο και ποικίλες τελετές εξαγνισμού (*καθαρμοί*)<sup>62</sup>. Σύμφωνα με τη Foley, το θυσιαστήριο τελετουργικό ήταν μια μορφή *τιμής* ή *δώρου* που παρουσιαζόταν στους θεούς και υπηρετούσε ποικίλες λειτουργίες, όπως να παράσχει ευχαριστία και αναγνώριση στους θεούς (*χάρις*), συχνά για ευεργεσίες που ήδη είχε λάβει, να ζητήσει μελλοντικά αγαθά, ευφορία ή καλή τύχη, να εξευμενίσει θεότητες των οποίων η οργή μπορούσε να συναχθεί από μια κοινωνική κρίση ή να εμποδίσει τη ζήλια των θεών ή την εχθρότητα για εγχειρήματα που επρόκειτο να

<sup>58</sup> Cole 1998, 34.

<sup>59</sup> Βλ. Pomeroy, Burstein, Donlan, Roberts 1999, 63.

<sup>60</sup> Βλ. Foley 1985, 24.

<sup>61</sup> Βλ. Burkert 1979, 52 και Vernant 2000, 78-9.

<sup>62</sup> Βλ. Hughes 1991, 4-5.

γίνονται. Αυτές οι βασικές λειτουργίες της θυσίας συνοψίζονται συχνά ως πράξεις ικεσίας, ευχαριστίας και εξευμενισμού<sup>63</sup>.

Οι προσφορές προς τη θεότητα με θυσίες επομένως μπορεί είτε να εκπλήρωναν κάποιο τάμα, σε ανταπόδοση κάποιας ευεργεσίας, είτε να αποτελούσαν ευκαιρία για διατύπωση ενός αιτήματος και για ευχαριστία εκ των προτέρων. Και στις δυο περιπτώσεις όμως θα συνοδεύονταν από ύμνους και προσευχές<sup>64</sup>. Η θυσία έτσι συνδεόταν άμεσα με την προσευχή, καθώς και οι δυο πράξεις αποτελούσαν την προσφορά των θνητών προς τους θεούς από τους οποίους περίμεναν ανταπόδοση. Σύμφωνα με τον Pulleyn ιδιαίτερα σημαντική στις προσευχές ήταν, όπως και στη θυσία, η *χάρις*, η αμοιβαία σχέση που διαμορφωνόταν ανάμεσα σε θεούς και θνητούς. Η *χάρις* που έδινε με την προσφορά του ο θνητός επέστρεφε σ' αυτόν με την *χάριν* -ευγνωμοσύνη- που ένιωθε ο θεός<sup>65</sup>. Οι περιστάσεις κατά τις οποίες οι άνθρωποι απευθύνονταν στους θεούς με προσευχές -όπως και με θυσίες- ποίκιλλαν, αλλά και η δομή των ίδιων των προσευχών διαφοροποιούνταν, καθώς πολλές φορές περιείχαν και άλλες, όχι απαραίτητα λεκτικές πράξεις, όπως ανάταση των χεριών τεντωμένων ή τελετουργικές κραυγές και χορούς<sup>66</sup>.

Ένα άλλο είδος δημόσιας τελετής ιδιαίτερα συνήθους και εξαιρετικά σημαντικού στην αρχαία ελληνική τελετουργία ήταν η πομπή, που αφορούσε στην αποστολή μιας προσφοράς προς τη θεότητα. Οι πομπές περιλάμβαναν διάφορες λατρευτικές εκδηλώσεις, με βασικότερες το χορικό τραγούδι, τη μουσική και το χορό. Γενικότερα φαίνεται ότι δεν υπάρχει καμιά αρχαία τελετή χωρίς χορικό τραγούδι. Υπήρχαν χοροί αγοριών, παρθένων, γυναικών, αλλά και ενόπλιοι χοροί πολεμιστών<sup>67</sup>. Σύμφωνα με τον Haldane τα χορικά τραγούδια είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται τα αρχαϊκά χρόνια, ενώ τον 5<sup>ο</sup> αιώνα είναι σαφές ότι καθένα από τα βασικότερα είδη έχουν πλέον αποκτήσει ξεχωριστό και αναγνωρίσιμο χαρακτήρα: «Ο *παιάνας*, ο *θρήνος*, ο *υμέναιος* και άλλα τέτοια τραγούδια ανήκαν σε μια αρχαία λαϊκή παράδοση μέσω της οποίας μεταφέρθηκαν προφορικά με τις χαρακτηριστικές επωδούς, τυποποιημένες φράσεις ή φόρμουλες τους. Δίπλα σε αυτά ανήκε ένας αριθμός από μη λεκτικές μελωδίες, όπως η *όλολυγή* ή *άλαλαγή*, ο *παιάνας* ως απλή κραυγή και το *εύοϊ*. Το καθένα από αυτά τα τραγούδια και μέλη σχετίζονταν μέσω μιας μακράς παράδοσης με μία ή περισσότερες ειδικές περιστάσεις...»<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Βλ. Foley 1985, 26-7.

<sup>64</sup> Βλ. Parke 2000, 20.

<sup>65</sup> Pulleyn 1997, 4.

<sup>66</sup> Βλ. Burkert 1993, 160 και 172-3 και Pulleyn 1997, 5-6.

<sup>67</sup> Βλ. Burkert 1993, 228.

<sup>68</sup> Haldane 1965, 33-4.



Μια κατηγορία χορικών τραγουδιών που συνδέονταν ιδιαίτερα και με τη θυσία και την προσευχή ήταν οι *ύμνοι*. Σύμφωνα με τον Pulleyn η έννοια *ύμνος* στην ευρεία της έκταση σήμαινε τραγούδια που απευθύνονταν προς ένα θεό ή που ήταν αφιερωμένα σ' αυτόν. Αυτό όμως για τον μελετητή δε σημαίνει ότι ήταν μια τραγουδισμένη προσευχή, καθώς δεν περιείχε πάντοτε ένα αίτημα. Πολλές φορές αντίθετα ο *ύμνος* ήταν μια προσφορά, ένα δώρο, ένας φόρος τιμής προς τους θεούς που μια απλή προσευχή δεν μπορούσε να αποδώσει. Κάποιοι από αυτούς τραγουδιόταν για ευχαριστία, οι περισσότεροι με την ελπίδα μελλοντικών αγαθών<sup>69</sup>. Μια κατηγορία *ύμνων* με την ευρύτερη αυτή έννοια<sup>70</sup> αποτελεί ο *παιάνας*. Ο όρος αυτός συγκεκριμένα αναφέρεται είτε στην απλή κραυγή *ιή παιών*<sup>71</sup>, είτε σε μια συγκεκριμένη κατηγορία *ύμνων* με επωδό το *ιή παιών* και ήταν το τραγούδι του Απόλλωνα ή της Άρτεμης. Συνήθως τραγουδιόταν από αντρικό χορό, αλλά, σύμφωνα με τον Calame, οι περιπτώσεις κατά τις οποίες νεαρά κορίτσια τον παρουσίαζαν ανταποκρινόταν ακριβώς στον επιδιωκόμενο σκοπό του, που ήταν εξευμενισμός ή ευγνωμοσύνη, δυο συμπληρωματικές πλευρές της προσευχής που απευθυνόταν προς τον θεό. Τραγουδιόταν σε μάχες, συμπόσια ή γάμους, περιστάσεις για τις οποίες οι άνθρωποι ένιωθαν την ανάγκη να απευθυνθούν στον Απόλλωνα ή την Άρτεμη, τους δυο προστάτες θεούς με δύναμη πάνω στις συμφορές<sup>72</sup>.

Ο *διθύραμβος*, το πιο γνωστό τραγούδι του Διόνυσου, ήταν επίσης *ύμνος*, συνήθως τραγουδισμένος από χορούς που χόρευαν σε κυκλική διάταξη<sup>73</sup>. Το βασικό τραγούδι αναλάμβανε ένα άτομο, συνήθως ο χορηγός, ενώ τα μέλη του χορού κρατούσαν τον ρυθμό με το χορό τους και συνόδευαν το τραγούδι με επαναλήψεις μιας επωδού. Σύμφωνα με τον Calame υπάρχουν κάποιες ενδείξεις ότι και ο διθύραμβος στην τελετουργική του μορφή μπορούσε να τραγουδηθεί στα αρχαϊκά χρόνια από γυναικείο χορό<sup>74</sup>.

Εκτός από τους ύμνους που συνόδευαν θυσίες και προσευχές, υπήρχαν και άλλες κατηγορίες χορικών τραγουδιών, ανάλογα με τις περιστάσεις. Σημαντική θέση κατείχε το γαμήλιο τραγούδι, ο *επιθαλάμιος/ υμέναιος*, που, όπως ο Calame επισημαίνει, τραγουδιόταν σε διάφορες παραλλαγές: από ένα άτομο συνοδευόμενο από χορευτικά και από τις επαναλήψεις της επωδού από χορό, από μια μόνη γυναίκα, από ανάμεικτο χορό ή μόνο από χορό από νεαρές κοπέλες -συνομήλικες και φίλες της νεαρής νύφης. Όπως ο παι-

<sup>69</sup> Για τον ύμνο αναλυτικά βλ. Pulleyn 1997, 43-55.

<sup>70</sup> Με τη στενότερη έννοια οι *ύμνοι* αποτελούν ξεχωριστό είδος τραγουδιών αφιερωμένων στους θεούς που διέφεραν από τον *παιάνα*.

<sup>71</sup> Για την κραυγή *ιή παιών* βλ. Pulleyn 1997, 182-3.

<sup>72</sup> Βλ. Calame 1997, 77.

<sup>73</sup> Βλ. Sourvinou-Inwood 2005, 14.

<sup>74</sup> Βλ. Calame 1997, 79-80.

άνας, έτσι και ο υμέναιος/επιθαλάμιος φαίνεται να είναι ένα ευέλικτο χορικό τραγούδι, προσαρμοζόμενο στις απαιτήσεις της περίπτωσης στην οποία τραγουδιόταν. Δεν αναφέρεται μόνο στο τραγούδι που συνοδεύει τη νυμφαγωγή, αλλά επίσης και σε αυτό που τραγουδιέται στο γαμήλιο συμπόσιο, στο όρθιο τραγούδι μπροστά στην πόρτα του γαμήλιου δωματίου, αλλά και στο τραγούδι που πρόκειται να ξυπνήσει το νεαρό ζευγάρι το πρωί ύστερα από το γαμήλιο βράδυ<sup>75</sup>.

Υπάρχουν περιπτώσεις χορικών παραστάσεων που δεν συνοδεύονται από χορευτικές κινήσεις. Στην πλειοψηφία των πηγών όμως ο χορικός χορός συνδέεται με το τραγούδι. Ένας από τους όρους που χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει αυτή τη διπλή ιδιότητα είναι το ρήμα *μέλω* και τα παράγωγα του.

#### **1.1.4 Ερμηνεία τελετουργίας**

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> πολλοί εκπρόσωποι διαφόρων συναφών επιστημονικών κλάδων (ψυχολόγοι, εθνολόγοι, ανθρωπολόγοι, γλωσσολόγοι κ.α.) προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την αφετηρία, το γενεσιουργό αίτιο, αλλά κυρίως την επίδραση των τελετουργιών πάνω στα ανθρώπινα σύνολα. Η ψυχαναλυτική θεωρία<sup>76</sup>, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις θεωρίες εκπροσώπων της τελετουργικής σχολής<sup>77</sup>, που υποστήριζαν ότι η θρησκεία βασίζεται περισσότερο σε ψυχολογικούς παρά σε κοινωνικούς παράγοντες, καθώς και από τις απόψεις του Freud, που ερμήνευε την τελετουργία ως ένα μηχανισμό κατευνασμού των απωθημένων επιθυμιών και διαπίστωνε τη θεραπευτική αξία της<sup>78</sup>. Η θρησκεία και η τελετουργία για την ψυχαναλυτική θεωρία επομένως είναι τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος πραγματοποιεί ένα υγιή συμβιβασμό ανάμεσα στις επιθυμίες του και στην κατάπνιξη αυτών των επιθυμιών, τον οποίο απαιτούν όλες οι κοινωνίες και οι πολιτισμοί.

Μια διαφορετική προσέγγιση στο θέμα δίνει ο κοινωνικός λειτουργισμός, αφού βλέπει την τελετουργία ως κοινωνικό φαινόμενο και ενδιαφέρεται για το πώς αυτή επηρεάζει την οργάνωση μιας κοινωνικής ομάδας. Βάση της σχολής αυτής αποτέλεσαν οι πρώιμες θεωρίες της “κοινωνικής αλληλεγγύης”<sup>79</sup>, οι οποίες έδιναν περισσότερο κοινωνική παρά ψυχολογική διάσταση στη θρησκεία, θεωρώντας την κοινωνικό θεσμό. Κατ’ επέκταση είδαν την τελετουργία ως ένα τρόπο με το οποίο τα άτομα συγκεντρώνονται

<sup>75</sup> Οπ. π., 84-5.

<sup>76</sup> Με βασικό εκπρόσωπο τον Girard, βλ. Bell 1997, 12-16.

<sup>77</sup> Ιδιαίτερα του Frazer και του Tylor.

<sup>78</sup> Βλ. Bell 1997, 15.

<sup>79</sup> Με βασικούς εκπροσώπους τον Durkheim, Mauss και Hubert, βλ. Bell 1997, 24-26.

ως κοινωνικό σύνολο και βιώνουν, εκφράζουν και νομιμοποιούν την κοινή κοινωνική ζωή. Έτσι ο κοινωνικός λειτουργισμός των Άγγλων ανθρωπολόγων<sup>80</sup>, θεωρώντας τον πολιτισμό ως ένα συγχρονικό, χωρίς ιστορικότητα κλειστό σύστημα κοινωνικών σχέσεων, δυναμωμένο από μια εσωτερική ισχύ, αντιλήφθηκε την τελετουργία ως ένα τρόπο οργάνωσης και σταθεροποίησης αυτού του συστήματος. Η τελετουργία επομένως -σε συνεργασία και με το μύθο- ενισχύει την κοινωνική συνοχή προβάλλοντας αξίες και θεσμούς που μεταφέρονται από τη μια γενιά στην άλλη και προκαλώντας μια κοινή συναισθηματική εμπειρία, ιερή από την κοινή παράδοση.

Τα νεολειτουργικά συστήματα ανάλυσης<sup>81</sup> όμως υποστήριξαν ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά δεν καθορίζεται αποκλειστικά από κοινωνικούς παράγοντες, αλλά πολλαπλά πολιτισμικά συστήματα (οικολογικά, οικονομικά, γενετικά, ψυχολογικά) αλληλεπιδρούν. Έτσι οι εθνολόγοι (ή αλλιώς βιολογικοί ανθρωπολόγοι) υποθέτουν ότι και η ανθρώπινη τελετουργική συμπεριφορά είναι ένας συνδυασμός μιας γενετικά καθορισμένης και κοινωνικά επίκτητης συμπεριφοράς, σχεδόν όπως και η τελετουργία στα ζώα, μόνο που τα ανθρώπινα τελετουργικά διαφέρουν κατά πολύ στην πολυπλοκότητα, αυτό-συνείδηση και αισθητική. Στην ίδια κατεύθυνση και ο βιογενετικός στρουκτουραλισμός προσπάθησε να ανακαλύψει τις ψυχολογικές ρίζες της ανθρώπινης τελετουργικής συμπεριφοράς και την επίδραση της στο συνειδητό και ασυνείδητο, ψάχνοντας ακόμα και για ιδιαίτερες περιοχές του εγκεφάλου που είναι υπεύθυνες για την τελετουργική πράξη. Οι οικολόγοι θεωρούν την τελετουργία ένα τρόπο να οργανωθούν και να σταθεροποιηθούν οι σχέσεις κυρίως ανάμεσα σε κοινωνικά συστήματα και τις φυσικές πηγές του περιβάλλοντος, ενώ οι ψυχολόγοι ανάγουν την τελετουργία στην προ-λεκτική παιδική εμπειρία.

Οι παραπάνω σχολές -και ιδιαίτερα η βιολογική ανθρωπολογία- επηρέασαν άμεσα τις κατοπινές εξελικτικές θεωρίες και κυρίως τον Burkert, τον βασικότερο εκπρόσωπό τους. Ο Burkert υποστήριξε ότι μύθος και τελετουργία αποτελούν τη λεκτική και πραγματιστική αντίστοιχα έκφραση συμπεριφορών που εξηγούν και δραματοποιούν την τάξη της ζωής και δικαιολογούν τις κοινωνικές επιταγές. Οι συμπεριφορές όμως αυτές είναι προκαθορισμένες από βιολογικά “προγράμματα” του ανθρώπου, κυρίως επιθετικά: «Τα ανθρώπινα όντα μπορούν συχνά να καταλάβουν την τελετουργία ενστικτωδώς, τουλάχιστον στα βασικά σημεία της. Έτσι η τελετουργία γίνεται κατανοητή με δύο τρόπους.

<sup>80</sup> Με βασικούς εκπροσώπους τους Brown και Malinowski, βλ. Bell 1997, 27-29, Vernant 2005, 243 και Kowalzig 2007, 35.

<sup>81</sup> Βλ. Bell 1997, 29-33 και Kowalzig 2007, 36.

Είναι αρκετά σωστό να μιλάμε για “ιδέες” ή “αντιλήψεις” που “περιέχονται” στην τελετουργία και τις οποίες μπορεί να εκφράσει και να μεταβιβάσει π.χ. την πραγματικότητα μιας υψηλότερης υπερβατικής δύναμης ή την ιερότητα της ζωής. Είναι πάντως πιο προβληματικό να πούμε ότι η τελετουργία έχει κάποιο “σκοπό”, εφόσον γνωρίζουμε ότι η πορεία της είναι προκαθορισμένη και ότι ο τοποθετημένος πάνω από όλα σκοπός της δεν μπορεί να την αλλάξει, αλλά μπορεί τουλάχιστον να την προκαλέσει ως σύνολο. Δεν δικαιολογείται να βλέπουμε την “ιδέα”, ακόμα και στη γλωσσική της εκδήλωση, ως προηγούμενη ή αποφασιστική για την τελετουργία. Στην ιστορία της ανθρωπότητας, η τελετουργία είναι πολύ πιο παλιά από τη γλωσσική επικοινωνία. Ούτε οι ιδέες και οι αντιλήψεις που μπορούν να εξαχθούν ως μερική διευκρίνιση ερμηνεύοντας την τελετουργία, ούτε τα συναισθήματα και οι επεξηγήσεις που εκφράζονται από τους συμμετέχοντες στη λατρεία είναι η βάση και η αφετηρία της τελετουργίας. Απλώς τη συνοδεύουν. Χάρη στον θεατρικό, μιμητικό της χαρακτήρα και στη βαθιά εντύπωση ότι η ιερή της επισημότητα μπορεί να μεταδοθεί, η τελετουργία αυτοδιαϊωνίζεται»<sup>82</sup>.

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, ο λειτουργισμός υποστήριζε ότι τα σύμβολα, τα πιστεύω και οι μορφές της τελετουργικής δραστηριότητας λειτουργούν μόνο ως παράγοντες οργάνωσης και σταθεροποίησης των κοινωνικών σχέσεων. Νέα ερωτήματα ανέκυψαν όμως, καθώς κάποιοι θεωρητικοί του λειτουργισμού<sup>83</sup> αναρωτήθηκαν αν τα σύμβολα και οι ιδέες της τελετουργίας μπορούν να σημαίνουν κάτι και για τους συμμετέχοντες. Είδαν λοιπόν την τελετουργία ως ένα μέσο με το οποίο οι ομάδες αλλάζουν και αναδομούνται μέσω ενός οργανωμένου και ιερού τρόπου που συγκροτεί την ακεραιότητα του συστήματος, ως ένα χώρο όπου η κοινωνία συνεχώς διαλύεται και επανενώνεται και όχι ως χώρο όπου εκδηλώνεται η στατική ενότητά της. Επισήμαναν επομένως ότι η τελετουργία, δίνοντας μορφή στις συγκρούσεις και τις βασικές αξίες που συγκροτούν μια ομάδα, δεν μπορεί να απελευθερώνει μόνο τη συναισθηματική ένταση των συμμετεχόντων με την έννοια της κάθαρσης, αλλά το ίδιο το ανθρώπινο σώμα γίνεται η πηγή των συμβόλων που επεκτείνονται εξωτερικά για να οργανώσουν και να κατανοήσουν την κοινωνία. Η νέα αυτή προσέγγιση, η “σημειωτική” έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη διαδικασία της τελετουργικής πράξης και προσπάθησε να ερμηνεύσει τα νοήματα των συμβόλων της. Ιδιαίτερα επηρεασμένος από τις παραπάνω απόψεις ο ιστορικός των θρησκείων Graf υποστηρίζει: «Οι τελετουργίες είναι αλυσίδες συμβόλων των οποίων το νόημα βασίζεται στην κοινή συναίνεση μιας ομάδας που επιτρέπει σε κάθε μέλος της να

<sup>82</sup> Burkert 1983, 28-9.

<sup>83</sup> Κυρίως ο Van Gennep's και ο Turner, βλ. Bell 1997, 33-42 και Kowalzig 2007, 36-37.

κάνει ένα λάθος (ή μια σκόπιμη τροποποίηση) στην εκτέλεσή του, και που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά: επομένως η τελετουργία έχει νόημα (αν και αυτό το νόημα δεν είναι απαραίτητα εγγενές αλλά πολιτισμικά επιβαλλόμενο) και είναι ταυτόχρονα παραδοσιακό και συλλογικό. Αυτό έχει κάποιες συνέπειες: ..εφόσον τα τελετουργικά σήματα είναι συλλογικά, δεν πρέπει να βασιζόμαστε σε ατομικές ερμηνείες, ούτε αυτές ενός αρχαίου συμμετέχοντα ή μελετητή ούτε εκείνες ενός μοντέρνου ψυχολόγου. Οι ψυχολόγοι τείνουν να βασίζονται στην ατομική ψυχολογία, ενώ τα τελετουργικά δεν μας πληροφορούν απαραίτητα για προσωπικά συναισθήματα και οπτικές...»<sup>84</sup>.

Τα ερωτηματικά του λειτουργισμού οδήγησαν και σε μια ακόμα νέα θεώρηση της τελετουργίας στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα από τη λεγόμενη σχολή του στρουκτουραλισμού<sup>85</sup>. Οι θεωρητικοί του στρουκτουραλισμού υποστήριξαν ότι όλα τα κοινωνικά φαινόμενα -άρα και η θρησκεία και η τελετουργία- είναι συμβολικά συστήματα επικοινωνίας διαμορφωμένα από δομές της σκέψης που έχουν τη ρίζα τους στον ανθρώπινο εγκέφαλο. Οι σχέσεις των συμβόλων μέσα σε αυτά τα συστήματα επομένως δεν είναι αντανάκλαση της κοινωνικής δομής, αλλά αντίθετα τα ανθρώπινα όντα επιβάλλουν αυτά τα συμβολικά συστήματα στις κοινωνικές σχέσεις για να τις δομήσουν. Το σύμβολο όμως δεν έχει καθορισμένο νόημα από μόνο του ή σε σχέση με μια καθορισμένη κοινωνική πραγματικότητα. Το νόημά του εξαρτάται από το πώς οργανώνεται σε σχέση με τα άλλα σύμβολα. Επομένως τα σύμβολα της τελετουργίας, όπως και της γλωσσικής επικοινωνίας, αποκτούν νόημα μόνο σε σχέση με τα άλλα σύμβολα του συστήματος.

Κάποιοι θεωρητικοί του στρουκτουραλισμού<sup>86</sup> όμως δε θεώρησαν ότι μια δομική διαδικασία που κρύβεται στον ανθρώπινο εγκέφαλο μπορεί να καθορίσει τόσο τους πολιτισμικούς όσο και τους κοινωνικούς παράγοντες μιας κοινωνίας, ενώ δεν έκριναν ικανή τη βιολογία να εξηγήσει την λογική των συμβολικών συστημάτων να οργανώνουν την εμπειρία και να επιλύουν διανοητικά και κοινωνικά προβλήματα. Υποστήριξαν ότι κάθε κοινωνική ομάδα παράγει τα δικά της θεωρητικά πρότυπα ή πολιτισμικές ιδέες, αναδεικνύοντας τον πολιτισμό ως το πιο πρώιμο επίπεδο νοημάτων, αξιών και συμπεριφορών, ενώ την κοινωνική οργάνωση ως δευτερεύον. Η διαπίστωση αυτή αποτελεί για τον Huges την απάντηση στις εξελικτικές θεωρίες: «Με βάση τον ορισμό του Burkert ο όρος τελετουργία περιλαμβάνει βασικές πράξεις επικοινωνίας, όπως είναι το γέλιο και οι μορφασμοί ... μέχρι σύνθετες θρησκευτικές παραστάσεις που φυσιολογικά σχετίζονται

<sup>84</sup> Graf 2002, 114.

<sup>85</sup> Κυριότεροι εκπρόσωποι ο Lèvi- Strauss, η Douglas και ο Leach, βλ. Bell 1997, 42-46.

<sup>86</sup> Κυρίως ο Leach, βλ. Bell 1997, 64.

με τον κόσμο ... Όλη η τελετουργική πράξη είναι θεμελιωμένη σε μια πολύ βασική και γνήσια ενστικτώδη ή πραγματιστική συμπεριφορά (συχνά επιθετικού χαρακτήρα), η οποία έχει επανακαθοριστεί και επαναδιοχετευτεί για την επικοινωνιακή λειτουργία. Είναι η πράξη λοιπόν που προηγείται, ενώ οι ιδέες και τα “πιστεύω” πάντα είναι δευτερεύοντα και δεν παίζουν σημαντικό ρόλο στο είδος των τελετουργιών ... Δεν έχω πειστεί ότι “όλες οι επιδεικνύμενες πράξεις που παριστάνονται με αλληλουχία και σε ορισμένο τόπο και χρόνο” μπορούν να βρεθούν ή να αναχθούν σε βασικές ενστικτώδεις αντιδράσεις. Σε πολλές περιπτώσεις βέβαια οι εκφρασμένεςπίστεις των συμμετεχόντων δεν εξηγούν επαρκώς την τελετουργική συμπεριφορά, και το νόημα και η λειτουργία των εθίμων πρέπει να αναζητηθούν αλλού. Αλλά σε κάποιες περιπτώσεις θα φαινόταν ότι οι τελετουργίες οφείλουν την ύπαρξή τους σε βασικά “πιστεύω”, όπως την πίστη σε υπεράνθρωπα όντα ή στη ζωή μετά θάνατον...»<sup>87</sup>.

Η τελετουργία λοιπόν αποτελεί το μέσο με το οποίο πολιτισμικές ιδέες και πρότυπα εκφράζονται και τα οποία με τη σειρά τους γεννούν άλλες μορφές κοινωνικής συμπεριφοράς, προκαλώντας έτσι πολιτισμικές και κοινωνικές αλλαγές. Οι θεωρίες της “σύνταξης”<sup>88</sup> μάλιστα ερμηνεύουν τον πολιτισμό ως ένα ανεξάρτητο σύστημα συμβόλων που οργανώνεται όπως η γλώσσα. Δίνουν έμφαση στο τι σημαίνει το σύμβολο μέσα στο σύνολο των συμβόλων όπου εντάσσεται και όχι πώς η κοινωνική πραγματικότητα αντιπροσωπεύεται με αυτό: «Το σύμβολο ενέχει μια όψη “φυσική” και “συγκεκριμένη”, ανήκει εν μέρει σε αυτό που εκφράζει. Σύμφωνα με τη θεωρία της “σύνταξης”, αυτός ο φυσικός δεσμός ανάμεσα στο σύμβολο και σε αυτό που φέρει το περιεχόμενό του προκύπτει από το γεγονός ότι το σύμβολο δεν αναφέρεται σε ένα αντικείμενο έξω από τον εαυτό του ... Δεν αναπαριστά άλλο πράγμα, αλλά στέκεται από μόνο του, ως δήλωση του εαυτού του. Δεν είναι γνώση ενός αντικειμένου, αλλά μια αφ’ εαυτού παρουσία. Δεν ανήκει επομένως, όπως το σήμα, στην τάξη της διανόησης, αλλά σ’ αυτήν του συναισθήματος και της βούλησης...»<sup>89</sup>.

Ενώ η σημειωτική ενδιαφέρεται για την επίδραση της τελετουργίας στους συμμετέχοντες, οι στρουκτουραλιστές για τα δομημένα πρότυπα που προκαλούν την εμπειρία που αναπαράγει τις έννοιες στο μυαλό των συμμετεχόντων και οι θεωρίες της σύνταξης για τον πολιτισμό ως ένα συμβολικό σύστημα, οι σύγχρονες θεωρίες της “παράστα-

---

<sup>87</sup> Hughes 1991, 2.

<sup>88</sup> Βλ. Bell 1997, 61-68.

<sup>89</sup> Vernant 2005, 239-40.

σης»<sup>90</sup> αναζητούν το τι πραγματικά κάνει η τελετουργία. Υποστηρίζουν λοιπόν ότι η δύναμη της τελετουργίας δεν βρίσκεται στα νοήματά της, αλλά στην αίσθηση και στα συναισθήματα που προκαλεί. Η τελετουργία δηλαδή προσφέρει συναισθηματικές και αισθητικές εμπειρίες μέσα από μια ενορχήστρωση χειρονομιών, κινήσεων και ήχων που γίνονται αντιληπτές ως σύνολο κυρίως μέσω των αισθήσεων και όχι της νόησης. Προτείνοντας ενεργούς παρά παθητικούς ρόλους σε συμμετέχοντες -ενεργούς ή θεατές- επισημαίνουν αλλαγές στις αντιλήψεις και ερμηνείες τους, καθώς η ψυχική και σωματική έκφραση είναι κεντρική στην τελετουργική διαδικασία: «Η δυνατότητα της τελετουργίας βρίσκεται στο γεγονός ότι δεν διαβάζεται ή λέγεται, αλλά παίζεται. Είναι η παραστατική πλευρά της τελετουργίας που την κάνει ένα ισχυρό παράγοντα στην κοινωνία και που περιβάλλει με ένα ιδιαίτερο είδος δύναμης αυτούς που συμμετέχουν σ' αυτήν ... Ο τρόπος με τον οποίο λέγεται ή γίνεται κάτι είναι ουσιαστικός για αυτό που λέγεται ή γίνεται στην τελετουργία, το ίδιο το μέσο γίνεται μήνυμα. Με άλλα λόγια κάποια πράγματα μπορούν να εκφραστούν μόνο τελετουργικά...»<sup>91</sup>.

Η παραστατική δύναμη της τελετουργίας οδήγησε κάποιους στο να εστιάσουν στον τρόπο με τον οποίο ανθρώπινες δραστηριότητες, όπως οι θρησκευτικές τελετουργίες, είναι δημιουργικές στρατηγικές με τις οποίες οι άνθρωποι αναπαράγουν και μετασχηματίζουν τα κοινωνικά και πολιτισμικά τους περιβάλλοντα. Η θεωρία της “πράξης”<sup>92</sup> ενδιαφέρεται για το τι κάνουν οι άνθρωποι και το πώς το κάνουν. Δεν εξετάζει όμως την τελετουργία καθολικά, γιατί θεωρεί ότι οι πολιτισμοί διαφοροποιούνται στις πράξεις τους και ένας καθολικός προσδιορισμός της τελετουργίας θα συσκοτίζε το γιατί και το πώς οι άνθρωποι κάνουν αυτό που κάνουν. Η τελετουργία είναι επομένως γι αυτούς μια σειρά ενεργειών που παράγουν ειδικούς τύπους νοημάτων και αξιών με ιδιαίτερους τρόπους, με σημαντικότερο αυτόν της κίνησης του σώματος μέσα στο χώρο και το χρόνο: «Στην προσέγγιση της τελετουργίας από τη θεωρία της “πράξης” τα πιο σημαντικά είναι τα ακόλουθα: Πρώτον η τελετουργία θα έπρεπε να αναλύεται και να γίνεται κατανοητή σε ένα δεδομένο πολιτισμό, όχι ως μια εκ των προτέρων κατηγορία δράσης που εξαρτάται εντελώς από άλλους τύπους δράσης ... Δεύτερον, η πιο λεπτή και κεντρική ποιότητα αυτών των πράξεων που ονομάζουμε τελετουργίες είναι η πρωτοκαθεδρία της κίνησης

---

<sup>90</sup> Βλ. κυρίως Kowalzig 2007, 43-55 και Bell 1997, 72-76.

<sup>91</sup> Kowalzig 2007, 44.

<sup>92</sup> Βλ. Bell 1997, 76-83.

του σώματος μέσα σε ένα ειδικά διαμορφωμένο χώρο, καθορίζοντας (επιβάλλοντας) και βιώνοντας (λαμβάνοντας) ταυτόχρονα τις αξίες που οργανώνουν το περιβάλλον...»<sup>93</sup>.

Όλες οι παραπάνω θεωρητικές σχολές προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την τελετουργία και τη λειτουργία της στα ανθρώπινα σύνολα μέσα από ένα ιδιαίτερο δικό της πρίσμα η καθεμιά. Με βάση αυτές τις προσεγγίσεις θα εξετάσουμε το ζήτημα της *όλο-λυγής* και θα προσπαθήσουμε να διαπιστώσουμε ποια θεωρία προσεγγίζει περισσότερο την ουσία της πρακτικής αυτής.

## 1.2 Μαγεία

### 1.2.1 Μαγεία και θρησκεία

Η διάκριση ανάμεσα σε θρησκεία και μαγεία απασχόλησε και απασχολεί πολλούς μελετητές από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Τα όρια των δυο αυτών πεδίων δεν είναι σαφή και ένας λόγος είναι ότι οι τελετουργικές πράξεις που πραγματοποιούσαν οι μάγοι προκειμένου να επιτύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα ήταν σχεδόν ίδιες με τις θρησκευτικές. Ο Βουτυράς εξηγεί ότι αυτό συνέβαινε επειδή οι αρχαίοι δε θεωρούσαν τους θεούς εξ ορισμού δυνάμεις του καλού, αλλά απλώς ως φορείς μιας ισχυρής και κυρίαρχης δύναμης. Έτσι τολμούσαν συχνά να ζητήσουν τη βοήθειά τους, ακόμα και για την πραγματοποίηση άνομων επιθυμιών ή εγκλημάτων. Για να το επιτύχουν αυτό χρησιμοποιούσαν τα ίδια μέσα, όπως και στις συνηθισμένες θρησκευτικές τελετές, δηλαδή θυσίες, προσευχές και επωδές. Σημασία είχε να κατορθώσει κανείς ώστε ο θεός να εκτελέσει την επιθυμία του (*εύχην τελεῖν*)<sup>94</sup>.

Η μαγεία επομένως είχε συχνά βλαπτικούς σκοπούς, γεγονός που έκανε τους αρχαίους ιδιαίτερα προσεκτικούς κατά την εκτέλεση των θρησκευτικών πράξεων: «Η συνάφεια που υπήρχε σύμφωνα με την αντίληψη των αρχαίων ανάμεσα στην προσευχή για το καλό και το δίκαιο και τα διάφορα μέσα με τα οποία μπορούσε κανείς να επιτύχει τη βοήθεια του θεού για την πραγματοποίηση άνομων επιθυμιών δημιουργούσε, όπως είναι φυσικό, την ανάγκη να αποκλειστεί από τη θρησκευτική πρακτική κάθε προσευχή για την πρόκληση βλάβης ή ζημίας ...»<sup>95</sup>. Ο άνθρωπος στην αρχαιότητα συνέδεε δυο κυρίως περιπτώσεις με την επίδραση μαγείας, την *κατάδεση*: από τη μια πλευρά ασθένειες και

---

<sup>93</sup> Οπ. π., 81-2.

<sup>94</sup> Βλ. Βουτυράς 1997, 95.

<sup>95</sup> Οπ. π., 96.



θανάτους που εμφανίζονταν εντελώς απροσδόκητα και από την άλλη επαγγελματικές αποτυχίες που θεωρούνταν εξίσου περίεργες και ανεξήγητες<sup>96</sup>.

Οι βλαπτικοί σκοποί της μαγείας αποτελούν σίγουρα το βασικό κριτήριο για τον πλήρη διαχωρισμό της από τη θρησκεία. Η μαγεία όμως δεν υπηρετούσε πάντα τέτοιους σκοπούς. Στις περιπτώσεις που οι προθέσεις της ήταν αγνές -π.χ. θεραπευτική μαγεία- τα πράγματα περιπλέκονταν περισσότερο και η διάκρισή της από τη θρησκεία γινόταν ιδιαίτερα δυσχερής, αφού σκοποί και μέσα ταυτίζονταν. Πολλοί μελετητές προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις, με πρώτους τους ίδιους τους αρχαίους που έθεσαν τις βάσεις του διαχωρισμού. Δύο κυρίως εξελίξεις στην ελληνική σκέψη οδήγησαν στον διαχωρισμό της μαγείας από τη θρησκευτική παράδοση: η γένεση μιας φιλοσοφικής θεολογίας και η δημιουργία της επιστημονικής ιατρικής. Οι φιλόσοφοι ανέτρεψαν τις παραδοσιακές αντιλήψεις για τη φύση των θεών, θέτοντας αυστηρά ηθικά κριτήρια και απορρίπτοντας τα στοιχεία εκείνα της παράδοσης που δε συμβάδιζαν με τα κριτήρια αυτά, όπως τις ιερουργίες των μάγων και των καθαρτών. Οι γιατροί από την άλλη απέριπταν κάθε μορφή θεραπείας που ερμήνευε τις ασθένειες ως θεόσταλτες και υποσχόταν ανάρρωση με τη βοήθεια καθαρμών των γοήτων και των μάντεων<sup>97</sup>.

Στα νεότερα χρόνια η συζήτηση περί μαγείας αποτέλεσε πεδίο μάχης στους κόλπους των μελετητών<sup>98</sup>. Στο πρόσφατο παρελθόν ίσχυαν συνήθως οι ορισμοί του Frazer, σκώτου εθνολόγου, σύμφωνα με τους οποίους τόσο η μαγεία όσο και η θρησκεία προϋποθέτουν την ύπαρξη υπερφυσικών δυνάμεων, με τη διαφορά όμως ότι η θρησκεία είναι άλογη και χωρίς πρακτικούς σκοπούς. Ο άνθρωπος της θρησκείας υποτάσσεται στη θέληση των υπερφυσικών δυνάμεων, ενώ ο άνθρωπος της μαγείας προσπαθεί να υποτάξει τις δυνάμεις αυτές στη δική του θέληση<sup>99</sup>. Είναι δύσκολο κατ' αρχάς να αποφανθούμε με σιγουριά σε ποιες τελετουργίες υπάρχει εξαναγκασμός και σε ποιες υποταγή στη θέληση της θεότητας. Έτσι κι αλλιώς όμως δεν είναι ορθός ένας τέτοιος διαχωρισμός, καθώς από τη μία υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο θρησκευτικός άνθρωπος δεν φαίνεται να υποτάσσεται ακριβώς, αλλά και να απαιτεί, ενώ από την άλλη, όπως επισημαίνει ο Graf, ο εξαναγκασμός αποτελεί ναι μεν αναντίρρητα στοιχείο της μαγείας, όμως δεν είναι το μόνο, αφού οι δυνατότητες συμπεριφοράς και δράσης του μάγου μπορούν να φθάσουν

---

<sup>96</sup> Βλ. Graf 2004, 197.

<sup>97</sup> Οπ. π., 40.

<sup>98</sup> Για τις διάφορες απόψεις περί μαγείας βλ. Σκουτέρη-Διδασκάλου 1997, 13-43.

<sup>99</sup> Οι απόψεις του Frazer περί μαγείας βρίσκονται στο έργο του *Χρυσό κλωνί* που κυκλοφόρησε σε 12 τόμους το 1911-5.

από τον στυγνό εκβιασμό ως την απόλυτη υποταγή<sup>100</sup>. Για τον μελετητή των θρησκευιών είναι προφανής η καθοριστική επίδραση των χριστιανικών αντιλήψεων στη δημιουργία αυτών των ορισμών του Frazer και θεωρεί ότι υπάρχει, σχεδόν από τις απαρχές της μαγείας ως αυτοδύναμης σφαίρας, μια πολεμική που χρησιμοποιεί τον εξαναγκασμό των θεών ως επιχείρημα κατά της μαγείας<sup>101</sup>. Αλλά και ο φιλόσοφος Wittgenstein ασκώντας δριμύια κριτική στις απόψεις του Frazer όσον αφορά στα μαγικά έθιμα των πρωτόγονων λαών, υποστηρίζει ότι οι εξηγήσεις που δίνει ο εθνολόγος βασίζονται σε προλήψεις και δίνουν μια απαράδεκτη, σχεδόν γελοία εικόνα της πρωτόγονης συνείδησης<sup>102</sup>.

Ο Graf κάνει μια προσπάθεια να καταγράψει διαφορές και ομοιότητες θρησκείας και μαγείας βασισμένος στο σχήμα της τελετουργικής επικοινωνίας, που ακολουθεί εκείνο μιας οποιασδήποτε επικοινωνίας: υπάρχει αποστολέας, αποδέκτης, μήνυμα. Για τον μελετητή συνήθως οι αποστολείς τελετουργικών μηνυμάτων είναι και τα ενεργά υποκείμενα της τελετής, ενώ ως αποδέκτης λειτουργεί όλη η ομάδα που μετέχει στην τελετουργία. Το μήνυμα λοιπόν θεωρείται ότι έχει μια συλλογική σημασία. Σ' αυτό το σημείο της τελετουργικής επικοινωνίας εντοπίζεται η ιδιαιτερότητα της αρχαίας μαγείας, αφού λείπει η ομάδα. Η απομόνωση μάλιστα στην οποία ο μάγος διεξάγει τις τελετές του αντιβαίνει προς τους κανόνες της φυσιολογικής λατρείας, που είναι σχεδόν πάντα υπόθεση μιας ομάδας, μιας οικογένειας, ενός γένους, μιας ολόκληρης πόλης ή ενός συνόλου μυστών. Πάλι όμως εκφράζει την επιφύλαξη του ιδίως για τη θεραπευτική μαγεία<sup>103</sup>. Αυτό σημαίνει δηλαδή ότι όπου απουσιάζει η ομάδα βρισκόμαστε στο χώρο της μαγείας; Αποκλείεται η περίπτωση της ατομικής προσευχής, όπου αποδέκτες της επικοινωνίας είναι μόνο οι θεοί; Δεν υπάρχουν από την άλλη και περιπτώσεις μαγικών ομαδικών τελετουργιών με συλλογική σημασία; Ο Graf θέτει ένα νέο κριτήριο: τον σκοπό της τελετουργίας. Υποστηρίζει ότι σε συλλογικές τελετουργίες, όπως είναι ο γάμος ή η ταφή, το τελετουργικό μήνυμα εκφράζει ένα γεγονός, μια αλλαγή θέσης μέσω της τελετουργίας. Αντιθέτως τόσο στις μαγικές τελετουργίες, όσο και στους όρκους ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα μήνυμα που αποσκοπεί στον επηρεασμό του μέλλοντος<sup>104</sup>.

Είναι λογικό ότι ο Graf, έντονα επηρεασμένος από τις θεωρίες της σημειωτικής, προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στα σύμβολα της τελετουργίας και στην επίδρασή τους πάνω στους συμμετέχοντες, όπως ο Frazer ερμήνευε τη μαγεία ως αποτέλεσμα περισσό-

---

<sup>100</sup> Graf 2004, 265.

<sup>101</sup> Όπ. π., 268.

<sup>102</sup> Wittgenstein 1990, 11.

<sup>103</sup> Graf 2004, 249 και 251.

<sup>104</sup> Όπ. π. 269.

τερο ψυχολογικών παρά κοινωνικών παραγόντων. Ο Malinowski από την άλλη, ανθρωπολόγος και θεωρητικός του λειτουργισμού, υποστηρίζει ότι η μαγεία επιτελεί κυρίως κοινωνική λειτουργία, καθώς δίνει στον άνθρωπο την κύρια εξουσιαστική δύναμη στο κυνήγι του παιχνιδιού: τον κάνει να πιστεύει στη δύναμη της επιτυχίας του και τον προμηθεύει με μια τεχνική, όπου τα κανονικά μέσα τον απογοητεύουν. Έτσι τον κάνει ικανό να επιτελεί τα πιο ζωτικά έργα του με πίστη στον εαυτό του και να διατηρεί την ισορροπία και διανοητική ακεραιότητά του σε περιστάσεις στις οποίες, χωρίς τη βοήθεια της μαγείας, θα είχε καταβληθεί από απελπισία, άγχος, φόβο και μίσος<sup>105</sup>. Αυτή η λειτουργία της μαγείας ενδεχομένως αποτελεί για τους υποστηρικτές του λειτουργισμού ένα βασικό χαρακτηριστικό της που τη διαχωρίζει από τη θρησκεία.

Ο Potter δίνει μια διαφορετική διάσταση στο δίλημμα: «Τύποι συμπεριφοράς που έχουν υποβιβαστεί στην κατηγορία της “μαγείας” μπορούν να ιδωθούν ως εναλλακτικοί τύποι θρησκευτικής συμπεριφοράς. Νομίζω ότι αυτή η οπτική είναι η σωστή και .. η διάκριση ίσως θα μπορούσε χρήσιμα να χαραχθεί ανάμεσα στις “ενεργές” και “παθητικές” μορφές θρησκευτικής συμπεριφοράς. Με τον όρο “ενεργές” εννοώ συμπεριφορές που αναζητούν νέα γνώση για τον θεϊκό κόσμο, ή να ελέγξουν τη θεϊκή δράση. Με τον όρο “παθητικές” εννοώ συμπεριφορές καθιερωμένες από την παράδοση, που ζητούν να περιγράψουν τη σχέση θνητών και αθανάτων. Αυτές οι πράξεις είναι “παθητικές” επειδή υπονοούν την αποδοχή υπαρκτών κατευθυντήριων γραμμών. Αυτές οι δυο όψεις θρησκευτικής συμπεριφοράς έχουν δημιουργηθεί συμπληρωματικά ως εξερευνησεις μέσω μιας ενεργής αναζήτησης που αναμορφώνει, αναπλάθει και εκσυγχρονίζει παραδοσιακές συμπεριφορές, επιτρέποντας σε ένα θρησκευτικό σύστημα να εξελίσσεται όπως ο πολιτισμός που στηρίζει την εξέλιξη του...»<sup>106</sup>.

### **1.2.2 Μαγεία, τελετουργία και γλώσσα**

Τα δομικά στοιχεία της μαγείας, όπως προκύπτουν από μελετητές του είδους<sup>107</sup>, είναι συνοπτικά: α) ένα σύνθεμα ιδεών (π.χ. αντιλήψεις σχετικά με την ύπαρξη δυνάμεων κ.λ.) β) ένα σύνθεμα πρακτικών (π.χ. τελετουργίες, η χρήση μαγικού λόγου κλπ.) γ) ένα σύνθεμα συναισθημάτων και ατομικών (π.χ. μια προσωπική δυστυχία) και συλλογικών εμπειριών. Πέρα από ιδέες, συναισθήματα και εμπειρίες η μαγεία είναι επομένως πράξη και λόγος. Ο Graf επισημαίνει αυτή τη θεατρική πλευρά των τελετουργιών ιδιαί-

<sup>105</sup> Maliniwski 1998, 174.

<sup>106</sup> Potter 2005, 407.

<sup>107</sup> Βλ. αναλυτικά Σκουτέρη-Διδασκάλου 1997, 19-20.

τερα για τους συμμετέχοντες, καθώς είναι σημαντικό να γνωρίζουν ποιο ρόλο θα αναλάβουν και πόσο καλά ερμηνεύονται οι ρόλοι<sup>108</sup>. Κατά τον Malinowski όμως υπάρχουν τρία βασικά στοιχεία ή συστατικά στη μαγική παράσταση: η (λεκτική) φόρμουλα, η τελετή και η κατάσταση του δρώντος. Ειδικότερη σημασία απέδωσε στη λεκτική φόρμουλα, στην επωδή στην οποία διέκρινε τριμερή δομή: τη βάση, το σώμα και την κορυφή, που επιτρέπει στη μαγική λέξη ή φράση να εκπέμπει διάφορες δυνάμεις<sup>109</sup>. Ο ανθρωπολόγος ειδικότερα θεωρεί τη μαγική γλώσσα ιερή και ξεχωριστή, αλλόκοτη και περίεργη, δηλαδή γλώσσα ακατάληπτη ή δύσληπτη, που μπορεί να αποκτήσει σημασία (και άρα να αποκτήσει μαγική ενέργεια και δύναμη) μόνο μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο της μαγικής παράστασης: «Ο Malinowski παρατήρησε και επισήμανε την κοινωνική λειτουργία της μαγικής παράστασης, δηλαδή την εκτέλεση ή επιτέλεση της μαγικής πράξης ή δράσης. Στον δραματικό και παραστατικό, κατά κάποιο τρόπο, χαρακτήρα της εκτέλεσης των μαγικών πράξεων η γλώσσα παίζει ιδιαίτερο ρόλο. Ο Malinowski μελέτησε παράλληλα και μαζί λέξεις και πράξεις, ομιλία και χαρακτηρισμό των πραγμάτων και πράξεων, δηλαδή έθεσε το ζήτημα των πολλαπλών μέσων ή καναλιών επικοινωνίας σ' αυτού του είδους τις τελετουργίες ...»<sup>110</sup>.

Φαίνεται ότι τελικά οι ήχοι, οι λέξεις, οι φράσεις -με μια λέξη η *γλώσσα*- είναι αυτές που κυρίως προσθέτουν δύναμη στη μαγική πράξη και εξασφαλίζουν το επιθυμητό αποτέλεσμα, όταν εκφωνούνται σωστά σύμφωνα με τους κανόνες του τυπικού. Σύμφωνα με τον Wittgenstein η μαγική γλώσσα, καθώς και οι χειρονομίες μιας τελετουργίας, ακόμα κι αν θυμίζουν ή ταυτίζονται με αυτές τις καθημερινής ζωής, έχουν δύναμη από μόνες τους, ακριβώς γιατί εντάσσονται στο τυπικό μιας τελετουργίας<sup>111</sup>. Η μαγική γλώσσα πάντως σκοπίμως είναι τις περισσότερες φορές ακατάληπτη, θυμίζοντας την πρώιμη γλώσσα του ανθρώπινου -και όχι μόνο- είδους. Ο Χριστίδης εξηγεί: «Το απώτερο έρεισμα της αντίληψης .. που στηρίζει την πεποίθηση στη δραστηριότητα του μαγικού λόγου .. δεν μπορεί παρά να είναι η “ανάμνηση” αυτής της αξεδιάλυτης ενότητας που χαρακτηρίζει τη δεικτική, βιωματική σήμανση. Η πρωτογενής.. αυτή σήμανση συνδέει την ανθρώπινη γλώσσα με την προϊστορία της. Τα -ηχητικά- σήματα στο ζωικό βασίλειο είναι όλα “δείκτες”, συγκινησιακές αντιδράσεις σε παρόντα ερεθίσματα. Οι προγλωσσικές εκδηλώσεις του βρέφους έχουν τον ίδιο ακριβώς χαρακτήρα...»<sup>112</sup>. Αυτό το είδος

<sup>108</sup> Graf, 2004, 246.

<sup>109</sup> Maliniwski 1998, 174-5.

<sup>110</sup> Σκουτέρη-Διδασκάλου 1997, 32-3.

<sup>111</sup> Wittgenstein 1990, 11.

<sup>112</sup> Χριστίδης 1997, 54.

όμως πρώιμης μορφής συγκινησιακής γλώσσας, η συνύπαρξη του κατανοητού με το ακατανόητο, του δομημένου λόγου με τον αδόμητο, σχεδόν άναρθρο ήχο, που αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του μαγικού λόγου, δε συναντάται εν τέλει μόνο στο χώρο της μαγείας. Σύμφωνα με τον Χριστίδη το φαινόμενο αυτό αφορά και σε μια σειρά από άλλες συγγενικές συμπεριφορές, όπως για παράδειγμα χαρακτηρίζει την εκστατική θρησκευτική εμπειρία<sup>113</sup>. Το γεγονός αυτό βέβαια περιπλέκει τα πράγματα, καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις είναι ιδιαίτερα δύσκολο να διαπιστωθεί αν κινούμαστε στο χώρο της μαγείας ή της θρησκευτικής έκστασης.

Μαγικές και θρησκευτικές πρακτικές τέλος συμπίπτουν και τεχνικά, καθώς η μαγεία επιβάλλει μετρική και μελοποιία. Ο Χριστίδης επισημαίνει ότι οι μαγικοί τύποι πρέπει να ψιθυριστούν ή να τραγουδηθούν πάνω σ' ένα ειδικό τόνο, σ' ένα ειδικό ρυθμό. Ιδιαίτερα οι μαγικοί πάπυροι της όψιμης ελληνικής αρχαιότητας συχνά περιέχουν τέτοιες προδιαγραφές απόδοσης του μαγικού λόγου, όπως *ποππυσμός*, *στεναγμός*, *συριγμός*, *ολολυγμός*<sup>114</sup>.

Όλες οι παραπάνω επισημάνσεις πιστοποιούν τα αδιευκρίνιστα όρια ανάμεσα στη θρησκεία και τη μαγεία. Οι τελετουργικές πράξεις, ο λόγος που τις συνοδεύει, πολλές φορές μελοποιημένος και επαναλαμβανόμενος, και η γλώσσα στην πιο αρχέγονη μορφή της ως άναρθρη κραυγή, επιτάσσουν την προσεκτική μελέτη όλων των παραμέτρων και των πληροφοριών που προσφέρουν τα λογοτεχνικά κείμενα, ώστε να διαπιστωθεί αν και πόσες μαγικές ιδιότητες φέρει η κραυγή των γυναικών, η *όλολυγή*, τουλάχιστον για τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, εως και τα κλασικά χρόνια.

---

<sup>113</sup> Όπ. π., 53.

<sup>114</sup> Όπ. π., 55.

## ΜΕΡΟΣ 2

Στους *Επτά* 268 η *όλολυγή* χαρακτηρίζεται *θυστάς βοή*. Πράγματι, όπως έχει επισημανθεί<sup>115</sup>, αυτός πρέπει να ήταν ο αρχικός της ρόλος: εγειρόταν κατά τη διάρκεια της θυσιαστήριας τελετουργίας, τη στιγμή που το ζώο έχανε τις αισθήσεις του. Στη συνέχεια ο ρόλος της φαίνεται να επεκτάθηκε και έτσι τη συναντούμε να συνοδεύει προσευχές, αλλά και ύμνους κατά τη διάρκεια κυρίως ετήσιων εορταστικών τελετουργιών της πόλης.

### 2.1 Θυσιαστήρια κραυγή

Η *όλολυγή* φαίνεται ότι ήταν κυρίως *θυστάς βοή*. Στη δεύτερη εμφάνισή της στο σύνολο των κειμένων και πρώτη στην *Οδύσσεια* (γ 450)<sup>116</sup> σαφέστατα επιτελεί αυτό το ρόλο, καθώς βρίσκεται μέσα σε τελετουργικά συμφραζόμενα θυσίας (*εΰξαντο, ούλοχύτας, πέλεκυς, βοός* κλπ). Την εκφράζουν οι παρευρισκόμενες γυναίκες (*αἶ δ' ὀλόλυξαν θυγατέρες τε νυοί... Εὐρυδίκη...*), ενώ με το ρήμα στον αόριστο (*ὀλόλυξαν*) και άλλους χρονικούς προσδιορισμούς (*ἐπεὶ ῥ' εΰξαντο, αὐτίκα*) καθορίζεται η θέση, αλλά και η φύση της. Αναμφισβήτητα πρόκειται για μια κραυγή που ακολουθεί μετά την προσευχή αλλά πριν τη θυσία, τη στιγμή ακριβώς κατά την οποία το προς σφαγή ζώο χάνει τις αισθήσεις του.

Ο ρόλος της *όλολυγῆς* ως θυσιαστήριας κραυγῆς είναι ιδιαίτερα συχνός στην τραγωδία. Στον *Αγαμέμνονα* 28<sup>117</sup> ο φύλακας ανακοινώνει ότι θα προσκαλέσει την Κλυταιμίστρα να εγείρει *όλολυγμόν εὐφημοῦντα* προκειμένου να υποδεχθεί την πτώση της Τροίας. Τι ακριβώς την καλεί να κάνει; Δεν είναι καθόλου προφανές ότι ο φύλακας αναφέρεται σε θυσιαστήριες τελετουργίες, καθώς δεν υπάρχουν καν συμφραζόμενα θυσίας. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι την προτρέπει απλώς σε μια κραυγή ενθουσιασμού, όπως υποστηρίζει ο Deubner, αφού ο όρος *εὐφημοῦντα* που χαρακτηρίζει τον *όλολυγμόν* συνδέεται με ευσεβείς πράξεις, δηλαδή τελετουργίες. Σύμφωνα με τον Burkert, «σπονδή, θυσία, προσφορά απαρχών, αυτά αποτελούν τη σύνοψη των ευσεβών πράξεων. Για καθεμία από αυτές όμως υπάρχουν οι σωστές λέξεις. Κάθε λανθασμένη, κακή, χυδαία ή θρηνητική λέξη θα μπορούσε να είναι βλαβερή, *βλασφημία*, και γι αυτό ο “καλός λόγος”, η *εὐφημία*, των συμμετεχόντων συνίστατο κατ'αρχάς στην “ιερή σιωπή”...»<sup>118</sup>. Ο Sommerstein επίσης υπογραμμίζει ότι αυτή η εντολή κανονικά δινόταν στην έναρξη κάποιας θρη-

<sup>115</sup> Βλ. Hutchinson 1985, 87: «Είναι περισσότερο η πρωταρχική λειτουργία της κραυγῆς...».

<sup>116</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 2.

<sup>117</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 17.

<sup>118</sup> Burkert 1993, 170. Περισσότερα για την *εὐφημία* βλ. παρακάτω κεφ. 3.2.1.

σκευτικής τελετουργίας ή σε άλλες περιστάσεις (ιδιωτικές), όπου έπρεπε να μην συμβεί κάτι δυσοίωνα π.χ. πριν τη γαμήλια πομπή<sup>119</sup>.

Μια περαιτέρω διερεύνηση του κειμένου όμως αποκαλύπτει περισσότερο την τελετουργική φύση του *όλολυγμοῦ*. Την ιδιαίτερη λειτουργία του *τε* (*αὐτός τ' ἔγωγε*, 31) έχει υπογραμμίσει ο Fraenkel: «Η τελετουργική ευχαριστία που η Κλυταιμίστρα πρόκειται να εγκαινιάσει με τον *όλολυγμόν* οδηγεί στην κανονική της πορεία σε *χορῶν κατάστασις*... Όταν εμφανιστεί στη βασίλισσα, πριν μπορέσει να ξεκινήσει τον *όλολυγμόν* και την *χορῶν κατάστασις*... [ο φύλακας] θα χορέψει το δικό του χορό χαράς σαν μια εισαγωγή...»<sup>120</sup>. Ο Haldane συμφωνεί: «Κάθε νίκη που αναφέρεται ή παρουσιάζεται στο δράμα, σημαδεύεται από την άρθρωση μιας *όλολυγῆς* ή ενός *παιάνα*. Το θέμα εισάγεται στον πρόλογο, όπου ο φύλακας προτρέπει την Κλυταιμίστρα *όλολυγμόν εύφημοῦντα... έπορθηάζειν* (28-9). Τα νέα από την άλωση της Τροίας είναι μια περίπτωση για *χορῶν κατάστασις* και εν τω μεταξύ αυτός θα εκφράσει τη χαρά του χορεύοντας την εισαγωγή [*αὐτός τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσσαι*] (31)...»<sup>121</sup>. Οι πράξεις που θα εκτελέσει ο φύλακας επομένως (*χορεύσσαι*) υπονοούν τις πράξεις που πρέπει να εκτελέσει/οργανώσει η Κλυταιμίστρα. Αυτές θα είναι *χορῶν κατάστασις*, που σημαίνει συλλογική θρησκευτική τελετουργική διαδικασία, με κύριες λατρευτικές πράξεις ενδεχομένως το τραγούδισμα ύμνων και τη θυσία. Η υπόθεση αυτή θα επιβεβαιωθεί από το ίδιο το κείμενο στη συνέχεια.

Στον 587<sup>122</sup> η Κλυταιμίστρα, με τη φράση *άνωλόλυξα μὲν πάλοι χαρᾶς ὕπο*, ουσιαστικά παραδέχεται ότι ακολούθησε την προτροπή του φύλακα. Ούτε εδώ όμως διευκρινίζεται ποια πράξη τέλεσε ακριβώς. Ο Deubner εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι η φράση αυτή είναι αντίστοιχη με την παραπάνω στην υποδοχή της είδηση της νίκης, δηλαδή μόνο μια κραυγή χαράς<sup>123</sup>. Στον 595 όμως η βασίλισσα αναφέρει *ἔθουον*<sup>124</sup> και το παράδειγμά της ακολούθησαν σε κάθε γωνιά της πόλης γυναίκες και άντρες (*ἄλλος ἄλλοθεν κατά πτόλιν ἔλασκον εύφημοῦντες*) τιμώντας τους θεούς. Ο Haldane φαίνεται να θεωρεί τους δυο αυτούς *όλολυγμούς* ανεξάρτητους: «Η Κλυταιμίστρα αργότερα ανακοινώνει ότι πράγματι είχε εγείρει την *όλολυγή* και ότι συνεχίστηκε με τον καθιερωμένο τρόπο από τις γυναίκες μέσα στην πόλη, ενώ θυσίες και ευχαριστίες προσφέρονταν...»<sup>125</sup>. Αυτό που υπονοεί είναι ότι προηγήθηκε μια *όλολυγή* -δεν αναφέρεται στον ρόλο της- και στη συ-

<sup>119</sup> Sommerstein 1985, 139.

<sup>120</sup> Fraenkel 1950, Vol II, 19.

<sup>121</sup> Haldane 1965, 37.

<sup>122</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 18.

<sup>123</sup> Βλ. Deubner 1941, 10.

<sup>124</sup> Για την εκδοχή του γ' πληθυντικού βλ. Fraenkel 1950, Vol II, 295-6.

<sup>125</sup> Haldane 1965, 37.

νέχεια ακολούθησαν οι θυσιαστήριες *όλολυγές*. Η σχέση τους δηλαδή είναι χρονολογική. Ο Fraenkel δίνει βαρύτητα μόνο στον δεύτερο *όλολυγμό*: «Όπως και να έχει, δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί εδώ ο *όλολυγμός* απομονώνεται για ειδική μνεία. Η Κλυταιμήστρα δε θα μπορούσε να πειστεί με τα ίδια της τα μάτια για την ολοκλήρωση της θυσίας στα διάφορα σπιτικά, γιατί ήταν συνεχώς μέσα ή μπροστά στο δικό της σπίτι. Αλλά δεν μπορεί να αποφύγει το άκουσμα των τελετουργικών κραυγών, οι οποίες εδώ και εκεί (*ἄλλος ἄλλοθεν*) εγείρονται από τις διάφορες αυλές της χώρας...»<sup>126</sup>.

Αν εξετάσουμε προσεκτικά τους τρεις *όλολυγμούς* θα διαπιστώσουμε ότι συνδέονται. Ο φύλακας στον 28 προτρέπει σε ένα *εύφημοῦντα όλολυγμόν* που θα οδηγήσει σε *χορῶν κατάστασις* και στον 595 η βασίλισσα και όλη η πόλη θυσιάζουν *όλολυγμόν ... εύφημοῦντες*. Λίγο πριν (στον 587) η ίδια η Κλυταιμήστρα είχε εγείρει *όλολυγμόν* -πραγματοποιώντας ουσιαστικά την προτροπή του φύλακα-, ενώ στη συνέχεια δηλώνει ότι, παρόλο που κάποιος περιγέλασε τον *όλολυγμό* της (*τίς μ' ἐνίπτων*) αυτή πραγματοποίησε θυσία (*ἄμωσ δ' ἔθυσον*). Ποιο ακριβώς γεγονός περιγέλασε ο πολίτης; Μια απλή κραυγή χαράς μιας βασίλισσας στην είδηση της νίκης του στρατού της πόλεως; Λογικότερο θα ήταν σε μια τέτοια περίπτωση απλώς να τη συμβούλευε να μην προτρέχει ή να είναι επιφυλακτική, αλλά σίγουρα δε θα τη χλεύαζε. Η αντίδραση αυτή και μάλιστα απέναντι στη βασίλισσα της πόλης υποδηλώνει ότι ο *όλολυγμός* της Κλυταιμήστρας σαφέστατα εμπεριεχόταν σε κάποιου είδους λατρευτική πράξη και υποδήλωνε ότι θα ακολουθούσαν επίσημες τελετουργίες από όλη την πόλη. Η αντιθετική παράταξη των ενεργειών της μάλιστα (*ἄμωσ δ' ἔθυσον*) επιβεβαιώνει ότι επρόκειτο για θυσιαστήριες τελετουργίες και ότι στην ουσία ο *όλολυγμός* του 587 και 595 ταυτίζονται.

Το επόμενο χωρίο στο οποίο απαντά η *όλολυγή* ως *θυστᾶς βοή* ανήκει επίσης στην ίδια τραγωδία. Στον στίχο 1118 αναφέρεται: “*στάσις δ' ἀκόρετος γένει κατολολυξάτω θύματος λευσίμου...*”<sup>127</sup>, μια περίπλοκη δήλωση, ενδεχομένως επειδή μιλά η Κασσάνδρα, μια προφήτισσα, και ο λόγος της πρέπει να είναι σκοτεινός. Ποιος ακριβώς και κυρίως σε ποια περίσταση πρέπει να εγείρει την *όλολυγή*; Ο Deubner ερμηνεύει το χωρίο: «Μια μεγαλοπρεπή-φρικαλέα χρήση ... της θυσιαστήριας κραυγής έχει κάνει ο Αισχύλος στον 1118... Εννοούνται οι Ερινύες, που απέναντι από τον σκοτωμένο από το τσεκούρι της Κλυταιμήστρας Αγαμέμνονα πρέπει να απελευθερώσουν τη θυσιαστήρια κραυγή. Υπάρχει θυσία (*θύμα*), της οποίας η φρίκη μπορεί μόνο μέσω λιθοβολισμού της δολοφόνου να

<sup>126</sup> Fraenkel 1950, Vol II, 296-7.

<sup>127</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 19.



εξιλωθεί...»<sup>128</sup>. Ο Deubner λοιπόν υπονοεί ότι γίνεται αντιληπτή η σφαγή του Αγαμέμνονα ως θυσία. Αλλά και η ίδια η Κλυταιμίστρα σε άλλο χωρίο αποκαλεί το φόνου του Αγαμέμνονα θυσία, σε ανταπόδοση της θυσίας της κόρης της και βλασφημώντας, χύνει το αίμα του, αντί κρασί, σαν τρίτη σπονδή στον Δία, τον σωτήρα των νεκρών (1385-87). Ο Fraenkel βέβαια δεν ενστερνίζεται αυτήν την εκδοχή. Αναφέρει μάλιστα ρητά ότι η αιματηρή πράξη της Κλυταιμίστρας δεν συγκρίνεται ποτέ με μια πράξη θυσίας<sup>129</sup> και ερμηνεύοντας το *λευσίμου* υπογραμμίζει: «Εδώ πρέπει να εννοήσουμε: ..σφαγή, που οδηγεί (ή θα έπρεπε να οδηγεί) σε λιθοβολισμό... Η ζητούμενη πράξη είναι μια σφαγή που ακολούθως φέρει λιθοβολισμό, ένα *θύμα λεύσιμον*. Το *όλολύζειν* στο οποίο η μανία της διχόνοιας, η *Στάσις*, δίνει φωνή, κατευθύνεται εναντίον του *θύματος λεύσιμου* και οι κατάρες των ανθρώπων που συνοδεύουν την εκδίκηση αυτής της πράξης είναι *λεύσιμοι*: η σχέση ανάμεσα στις δυο ιδέες είναι αλάνθαστη. Η ειδική σημασία του λιθοβολισμού είναι επίσης σαφής: “*λεύσιμον*: δείχνει ότι ο φόνος είναι μια πράξη που βλάπτει σοβαρά όλη την κοινότητα ή τη βεβηλώνει με έργα τρόμου και πρέπει επομένως να επανορθωθεί από την αγανακτισμένη κοινότητα ως σύνολο”...»<sup>130</sup>.

Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι δίπλα στο *κατολολύξατω* υπάρχει το *θύματος*, που υπονοεί θυσία<sup>131</sup>. Υπάρχουν όμως κι άλλα στοιχεία που ενισχύουν την άποψη ότι η *όλολυγή* είναι για άλλη μια φορά *θυστάς βοή*<sup>132</sup>. Το παράδοξο βέβαια είναι ότι στο χωρίο αυτό φαίνεται να συναντάται το φαινόμενο της ανθρωποθυσίας. Αυτό σημαίνει ότι η *όλολυγή* μπορεί να συνοδεύει μια τέτοια ανόσια πράξη; Προφανώς όχι. Οι Denniston & Page εξηγούν ότι είναι φυσικό η Κλυταιμίστρα να αποκαλεί το θάνατο του Αγαμέμνονα θυσία, σαν να ήταν θρησκευτικό καθήκον. Όμως στα χείλη της Κασσάνδρας η λέξη είναι καθαρή μεταφορά<sup>133</sup>. Πράγματι, αν εξετάσουμε το υποκείμενο της ενέργειας του *κατολολύξατω* το ζήτημα διευκρινίζεται. Η Κασσάνδρα αναφέρεται στην αχόρταγη διχόνοια του γένους (*στάσις δ' άκόρετος γένει*), αλλά ο χορός αργότερα αναφέρεται στις Ερινύες. Ο Fraenkel τα ταυτίζει: «Αντί να αναφερθούν στο όνομα *Στάσις*, όπως θα έκαναν σε έναν κανονικό λόγο, επιλέγουν κάτι διαφορετικό και αποκαλούν τον δαίμονα *Έρινύς*. Το κοινό δεν μπορεί να αμφιβάλλει ότι αυτά τα δύο είναι ταυτόσημα. Αυτό γίνεται σαφές από το *πήνδε*, “αυτές οι Ερινύες για τις οποίες μιλάς”...»<sup>134</sup>. Ουσιαστικά λοιπόν η Κασσάνδρα

<sup>128</sup> Deubner 1941, 22.

<sup>129</sup> Fraenkel 1950, Vol III, 573.

<sup>130</sup> Όπ. π., 506.

<sup>131</sup> Στην *Οδ.δ* 535 αναφέρεται ότι ο Αγαμέμνων πέθανε «*ώς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτιγῃ*».

<sup>132</sup> Βλ. παρακάτω τη σύγκριση που κάνει η Zeitlin με το επόμενο προς εξέταση χωρίο.

<sup>133</sup> Denniston & Page 1957, 170.

<sup>134</sup> Fraenkel 1950, Vol III, 506.

καλεί τις Ερινύες να εγείρουν την *όλολυγή*, όχι πρόσωπα υπαρκτά, σε μια αποτρόπαιη πράξη που, ενώ στην πραγματικότητα είναι δολοφονία, εκείνη την αντιλαμβάνεται ως “θυσία”.

Γιατί όμως επιλέγει τις χθόνιες αυτές θεότητες να συμμετέχουν σε μια τέτοια ενέργεια (αυτό πάνω-κάτω φαίνεται να αναρωτιέται και ο χορός: *ποιάν Έρινύν τήνδε δώμασιν κέλη έπορθιάζειν*, Μα προφανώς γιατί ήταν επιφορτισμένες να τιμωρούν τους δράστες των φόνων, άρα συγκεκριμένα εδώ την Κλυταιμήστρα. Ο Burkert όμως έχει επισημάνει και μια άλλη ιδιότητα των Ερινύων: «Υπάρχουν δυνάμεις οι οποίες μόνο κίνδυνο και κακό φέρουν... Αυτές τις δυνάμεις επικαλούνται στους όρκους τους [οι άνθρωποι] και προσπαθούν να εκμεταλλευτούν την τρομερή τους δύναμη με τις κατάρες και τη βλαπτική μαγεία, παραδίδοντας με μαγικό κατάδεσμο τον αντίπαλο στους σκοτεινούς αιώνες...»<sup>135</sup>. Αυτή η ιδιότητα των Ερινύων, καθώς και το γεγονός ότι τις επικαλείται μια μάντισσα βάζουν σε σκέψεις, αν η *όλολυγή* τους μπορεί να υπονοεί μαγεία, παρόλο που το περιβάλλον διαφέρει (δεν πραγματοποιείται όρκος στο όνομά τους). Θα άξιζε να αναρωτηθούμε αν ο ποιητής είχε συλλάβει μια τέτοια εικόνα, ώστε τη στιγμή που η βασίλισσα γεμάτη μίσος δολοφονεί τον άντρα της σαν ένα σφάγιο σε μια θυσιαστήρια τελετουργία, η *όλολυγή*, η γνωστή τελετουργική θυσιαστήρια κραυγή των γυναικών, εκπεμπόμενη από τις Ερινύες, την προσωποποιημένη κατάρα<sup>136</sup> αποτελεί ουσιαστικά την ίδια την κατάρα που πέφτει πάνω στη φόνισσα, προδιαγράφοντας το θάνατό της. Φαίνεται ότι ο Αισχύλος εδώ με μοναδική παραστατική τεχνική ζωγραφίζει μια ιδιαίτερα ειρωνική εικόνα. Το πραγματικά θρησκευτικό τελετουργικό περιβάλλον απουσιάζει, η Κλυταιμήστρα και οι Ερινύες όμως συμμετέχουν σε ένα εικονικό θυσιαστήριο τελετουργικό και η *θυστάς βοή*, μέσα σε αυτό το φονικό και ανόσιο περιβάλλον, λαμβάνει, στη μαγική της απόχρωση, την πιο ειρωνική της διάσταση.

Η *όλολυγή* απαντά ξανά στον στίχο 1236<sup>137</sup>, όταν η Κασσάνδρα αναφέρεται σε μια παρελθοντική νίκη της Κλυταιμήστρας, μια νίκη που τη γέμισε χαρά: *ώς δ' έπολωλύξατο ή παντότολμος ώσπερ έν μάχης τροπήι*. Σε ποια νίκη ακριβώς αναφέρεται; Ο Fraenkel συμφωνεί με την άποψη του Wilamowitz: «Ο Wilamowitz πριν καιρό αναγνώρισε το πραγματικό νόημα του υπαινιγμού. Στη μετάφρασή του αντιπαράθεσε τον στίχο 973 “*Ζεϋ, Ζεϋ τέλειε, τας έμάς εύχάς τέλει' μέλοι δε τοί σοι τώνπερ αν μέλλης τελείν*” με το “*έπολωλύξατο*”, φέρνοντας έτσι τη σύνδεση σε εξέχουσα θέση. Εξηγεί: “αυτή η κραυγή πανη-

<sup>135</sup> Burkert, 1993, 418.

<sup>136</sup> Όπ. π., 382.

<sup>137</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 20.

γυρισμού, γιατί αυτό είναι περισσότερο από μια προσευχή, όπως επιβεβαιώνεται από την πρόβλεψη της Κασσάνδρας (1236)...”. Η Κασσάνδρα ακίνητη και σε υπερένταση, υπό την επήρεια του θεού, έπιασε σωστά το υπόστρωμα της χαράς· τώρα ξαναγυρίζει σε αυτό...»<sup>138</sup>. Και οι Denniston & Page θεωρούν ότι ενδεχομένως υπονοείται η προσευχή πανηγυρισμού στον 973, χωρίς όμως να δίνουν περαιτέρω επιχειρήματα<sup>139</sup>.

Παρόλο που οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι σε αρκετά χωρία (με εξαίρεση το 597 και 1118) ο *όλολυγμός* δεν αποτελεί παρά μια απλή εκδήλωση ενθουσιασμού χωρίς τελετουργικές παραπομπές, φάνηκε από την παραπάνω ανάλυση ότι σε όλα τα προς εξέταση αποσπάσματα του *Αγαμέμνονα* λειτουργεί ως *θυσιάς βοή*. Ο Fraenkel ξανά αποκλείει αυτή τη διάσταση στο παρόν χωρίο, όπως είχε κάνει και στο προηγούμενο: «Είναι καλύτερο να κρατήσουμε σε απόσταση τη σκέψη ότι η *όλολυγή* συχνά εγείρεται στο ξεκίνημα μιας θυσίας, αφού είναι φανερό ότι η όλη βαρύτητα εδώ πεφτεί στο σύνθετο “κραυγή πανηγυρισμού (προς τους θεούς) *re bene gesta*”, όπως φαίνεται από την προσθήκη *ὥσπερ ἐν μάχης τροπήῃ* και πάνω από όλα αφού, πέρα από μια βλάσφημη δήλωση της ίδιας της βασίλισσας (1386), το αιματηρό έργο της Κλυταιμίστρας δεν συγκρίνεται ποτέ με μια πράξη θυσίας...»<sup>140</sup>.

Η Zeitlin παρόλα αυτά, με ευστοχότατες επισημάνσεις, αποδεικνύει την άμεση σχέση των δυο τελευταίων χωρίων όπου εντάσσεται και ο *όλολυγμός* (1114-8 και 1233-8) και υποστηρίζει ότι και τα δύο υπαινίσσονται ένα θυσιαστήριο περιβάλλον: «Υπάρχουν τρεις όροι θυσίας εδώ: *θύουσα, έπολωλύξατο* και σε ένα μικρότερο βαθμό *ἄσπονδόν...* Και στα δυο αποσπάσματα *θῦμα, όλολυγμός* και Άδης εμφανίζονται. Και στα δυο υπάρχει ο υπαινιγμός ενός υπερφυσικού εκδικητικού πνεύματος (*Αρά, Ερινύα*). Η *Άιδου μήτηρ ...* διασαφηνίζεται όταν συγκρίνεται με το *δίκτυον Άιδου* (1115). Η έμφαση έχει απλώς μετατοπιστεί από το όργανο στο ποιητικό αίτιο του θανάτου. Οι λεπτοί υπαινιγμοί εκεί στην θυσία της Ιφιγένειας, εύκολα εξηγούν το χαρακτηρισμό της βασίλισσας εδώ ως μητέρας...»<sup>141</sup>. Ιδιαίτερα για τη λειτουργία του *όλολυγμοῦ* αναφέρει επεκτείνοντας ή μάλλον ανατρέποντας την άποψη του Fraenkel: «Είναι αλήθεια ότι στο στενό του περιεχόμενο ο *όλολυγμός* είναι μια ειδική αναφορά στη θριαμβευτική κραυγή που έγειρε η Κλυταιμίστρα στη νικητήρια θυσία που ετοίμασε για την πτώση της Τροίας (όπως δείχνει ο αόριστος του ρήματος, η προσδιοριστική φράση *ὥσπερ ἐν μάχης τροπήῃ* και η αναμφίβολη δήλωση του 1238). Αλλά η πλατύτερη σκοπιά του προφητικού οράματος της Κασσάν-

<sup>138</sup> Fraenkel 1950, Vol III, 572.

<sup>139</sup> Denniston & Page 1957, 183.

<sup>140</sup> Fraenkel 1950, Vol III, 572-3.

<sup>141</sup> Βλ. Zeitlin 1966, 647 και 649.

δρας επιτρέπει, περισσότερο επιβάλλει, την υπέρβαση των οριακών νοημάτων στη σύνδεση των προηγούμενων πράξεων της βασίλισσας με τις μελλοντικές της, όλες τοποθετημένες μέσα σε μια ευρύτερη οργάνωση των εγκλημάτων του καταραμένου σπιτιού... Δεν είναι μόνο ότι αυτή η προσευχή στον Δία είναι μια ειρωνική έκκληση για επιτυχία στο ερχόμενο τόλμημα περισσότερο από *όλολυγμός*, αλλά η ίδια η Κλυταιμίστρα έχει ιδιαίτερα συνδεθεί με τον *όλολυγμό* νωρίτερα στο έργο. Ο φρουρός τον σημειώνει (28), αλλά η σημαντική αναφορά είναι στον ενθουσιώδη λόγο της Κλυταιμίστρας σε απάντηση στα νέα του φύλακα για την πτώση της Τροίας και την επιστροφή του άντρα της (587-97) ... Συμπερασματικά αυτό το χωρίο πρέπει να σταθεί ως ένα σημαντικό παράδειγμα θυσιαστήριας εικόνας στην Ορέστεια...»<sup>142</sup>.

Για άλλη μια φορά λοιπόν ο *όλολυγμός* λειτουργεί ως *θυσιάς βοή* μέσα ένα θυσιαστήριο τελετουργικό περιβάλλον, γεμάτο υπαινιγμούς και ειρωνείες καθώς αποκαλύπτεται η αλληλουχία των γεγονότων. Οι θυσίες που είχε πραγματοποιήσει η βασίλισσα και παρότρυνε να γίνουν σε όλη την πόλη δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η προετοιμασία της τελικής “θυσίας”, αυτής του Αγαμέμνονα, θυσίας που πραγματοποιήθηκε για να ξεπληρώσει μια προηγούμενη ανθρωποθυσία, αυτήν της Ιφιγένειας. Ο *όλολυγμός* επομένως, ως αναπόσπαστο μέρος μιας τέτοιας λατρευτικής πράξης δεν θα μπορούσε να απουσιάζει, στα δυο τελευταία χωρία όμως η ειρωνεία είναι έντονη: η χαρούμενη κραυγή της Κλυταιμίστρας υπαινίσσεται την άγρια και εκδικητική κραυγή του Άδη που την περιμένει.

Η *Ορέστεια* συνεχίζεται με τις *Χοηφόρους* και ο *όλολυγμός* ως *θυσιάς βοή* απαντά σε δυο χωρία που πρέπει να εξεταστούν μαζί, γιατί ουσιαστικά αποτελούν μια συνέχεια: «Στον 386<sup>143</sup> εύχεται ο χορός να αφήσει να ηχήσει ένας *όλολυγμός* για το θάνατο του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας και στον 942<sup>144</sup> προσκαλεί, αφού ο Ορέστης έχει σκοτώσει τη μάνα του, σε αυτή τη φωνή αγαλλίασης...»<sup>145</sup>, αναφέρει ο Deubner και είναι προφανές ότι και σε αυτήν την περίπτωση θεωρεί τον *όλολυγμό* ως μια αυθόρμητη αντίδραση στο χαρούμενο συμβάν, τον θάνατο των δολοφόνων, μια απελευθέρωση ενός ισχυρού συναισθήματος.

Είναι αλήθεια ότι τα στοιχεία από το κείμενο δεν επαρκούν ώστε να ισχυριστούμε ότι παραπέμπουν σε θυσιαστήριο τελετουργικό -δεν υπάρχουν αντίστοιχα συμφραζόμενα. Αυτό που φαίνεται να υπονοείται είναι μια *εύχη*, δηλαδή μια ευχαριστήρια προ-

<sup>142</sup> Όπ. π., 652-3.

<sup>143</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 21.

<sup>144</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 22.

<sup>145</sup> Deubner 1941, 10.

σευχή, την οποία ο *όλολυγμός* θα συνόδευε<sup>146</sup> ή περισσότερο ένας ύμνος -όπως υποδηλώνει το *έφυμνῆσαι*- στον οποίο ο *όλολυγμός* θα είχε το ρόλο επωδού<sup>147</sup>. Ο Garvie όμως, παρόλο που επισημαίνει το ρόλο του *όλολυγμοῦ* εδώ ως κραυγή χαράς και θριάμβου ή ευχαριστίας, υπογραμμίζει και την εκδοχή ότι μπορεί να σχετίζεται και με θυσία: «Ο θάνατος των δολοφόνων εδώ πιθανώς αντιμετωπίζεται ως μια τέτοια τελετουργική θυσία ... Όμοια και στον *Αγαμ.* 1118, όπου σχετίστηκε με τον φόνο του Αγαμέμνονα, αυτός ο φόνος έγινε αντιληπτός ως θυσία...»<sup>148</sup>. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η *Ορέστεια* αποτελεί μια άρρηκτα δεμένη ενότητα, δομημένη κάτω από μια αιτιοκρατική αλληλουχία γεγονότων. Η Κλυταιμῆστρα δολοφονεί τον Αγαμέμνονα ακολουθώντας ένα ανίερο και βλάσφημο τελετουργικό θυσίας -όπως ακριβώς είχε θυσιάσει και αυτός την κόρη τους- όπως θα θυσίαζε ένα ζώο προκειμένου να ευχαριστήσει τους θεούς για τη νίκη της. Σύμφωνα με την Zeitlin όμως «με την πράξη της η Κλυταιμῆστρα θα εκδικηθεί για το παιδί της, αλλά θα υποχρεώσει το άλλο της παιδί να συνεχίσει το πρότυπο της βίας και εκδίκησης, παρόλο που.. αυτή θα του παρέχει το θύμα. Είναι το παράδειγμα της δημιουργικής καταστροφικότητας, της μηδενιστικής γενιάς. Αυτό είναι ένα από τα σημαντικά θέματα της Ορέστειας που εκφράζεται με συνεχιζόμενες εικόνες διεφθαρμένης γονιμότητας...»<sup>149</sup>. Έτσι ο ένας φόνος διαδέχεται τον άλλο. Μόνο που σταδιακά οι όροι αντιστρέφονται, καθώς ο θύτης μετατρέπεται σε θύμα. Πρώτα, ο Αγαμέμνονας, η Κασσάνδρα, αργότερα ο Αίγισθος, η Κλυταιμῆστρα. Η κατάρα, που με την παρουσία των Ερινύων και του Άδη στον *Αγαμέμνονα* επιβεβαίωνε την ύπαρξή της, στις *Χοηφόρους* εκπληρώνεται. «Η ωδή του χορού στους 935-71 είναι ένας ύμνος νίκης και ευχαριστίας, τραγουδισμένος για να πανηγυρίσουν ότι η Δίκη, η θεά που προσωποποιεί τη δικαιοσύνη, έχει έρθει...»<sup>150</sup>.

Έχει ολοκληρωθεί λοιπόν ο κύκλος με την απονομή της δικαιοσύνης; Ή μήπως ο ποιητής για ακόμα μια φορά ζωγραφίζει με δεξιοτεχνία μια ειρωνική και πλήρη υπαινιγμών εικόνα και η *όλολυγή* μέσα σ' αυτό το σκηνικό διατηρεί το ρόλο της ως *θυσιάς βοή*; Τίποτα δεν φαίνεται να έχει ακόμα τελειώσει. «Όταν η Κλυταιμῆστρα με τη σειρά της χτυπιέται, ο χορός από τις *Χοηφόρους* ψάλλει έναν ύμνο αγαλλίασης ... η νίκη που γιορτάζεται περιέχει μέσα της ένα σπόρο καταστροφής. Είναι μια ήττα σε μάσκα, μια νίκη για τις δυνάμεις της βίας, της αιματοχυσίας και της διχόνοιας, απελευθερωμένες από

<sup>146</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 2.2.1.

<sup>147</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 2.3.

<sup>148</sup> Garvie 1986, 146.

<sup>149</sup> Zeitlin 1966, 650.

<sup>150</sup> Sourvinou- Inwood 2005, 12.

την κατάρα...»<sup>151</sup>. Η χαρά που εκφράζεται από τον χορό θυμίζει τη χαρά της Κλυταιμής-στρας καθώς πανηγύριζε τη νίκη της. Η αίσθηση ότι μέσα από την εκδικητική πράξη θριάμβευσε η δικαιοσύνη είναι τόσο έντονη στον χορό, όσο ήταν και στη βασίλισσα όταν σκότωνε τον άντρα της. Η ειρωνεία είναι σαφής: ο θύτης θα ξαναγίνει θύμα, οι Ερινύες, η κατάρα της γενιάς, η *Αρά*, δεν έχουν αποχωρήσει από το σκηνικό, είναι παρούσες στη σφαγή/θυσία και αυτών των νέων θυμάτων. Η λύτρωση θα έρθει μόνο στο τέλος των *Ευμενίδων*. Τότε και η *όλολυγή*, από *θυστάς βοή* πολλών ανιέρων τελετουργιών θα αποκατασταθεί.

Το επόμενο χωρίο που υπαινίσσεται τη *θυστάδα βοήν* βρίσκεται στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή 205<sup>152</sup>: *άνολολυξάτω δόμος έφεστίοις άλαλαγαΐς ό μελλονυμφος* αναφωνεί ο χορός στην είδηση της επιστροφής του Ηρακλή. Η Easterling παρατηρεί: «Ο χορός αρχίζει προτρέποντας όλα τα πρόσωπα του σπιτιού να αναπέμψουν τον *όλολυγμό*, έπειτα δίνονται χωριστές οδηγίες στους άντρες και τις γυναίκες· οι άντρες θα τραγουδήσουν ένα *παιάνα* στον Απόλλωνα (208-10), οι γυναίκες ένα *παιάνα* στην Άρτεμη και στις Νύμφες (211-5)...»<sup>153</sup>. Ποιος είναι ο ρόλος όμως του *όλολυγμοῦ*; Συνδέεται με την ακόλουθη τελετουργία, υπαινίσσεται κάποια άλλη ή αποτελεί απλώς μια κραυγή χαράς; Θα μπορούσε να ανήκει στους λατρευτικούς ύμνους που ακολουθούν, καθώς μάλιστα πρόκειται και για προετοιμασία γαμήλιου τελετουργικού<sup>154</sup>, όμως το *έν δέ* (207)<sup>155</sup> φαίνεται να τον απομακρύνει από τις ακόλουθες μουσικές ενέργειες. Ούτε ο Calame κάνει σαφή μια τέτοια σύνδεση, καθώς δεν αναφέρεται στο ρόλο του *όλολυγμοῦ* μέσα στη μουσική τελετουργία<sup>156</sup>. Ο Davies προκρίνει την εκδοχή της χαρούμενης κραυγής -και ο Deubner επίσης<sup>157</sup>- παραλληλίζοντας την με αυτή στον *Αγαμ.* 587<sup>158</sup>. Ο Haldane αντίθετα υποστηρίζει ότι ο *όλολυγμός* συνδέεται με θυσία: «Υπάρχουν εντολές η *όλολυγή* να ηχήσει μαζί με τη θυσία και για συνοδεία *παιάνες* να τραγουδηθούν προς τον Απόλλωνα και την Άρτεμη από τους άντρες και τις δούλες αντιστοίχως...»<sup>159</sup>. Η Easterling ακόμα παραπέμπει στη

<sup>151</sup> Haldane 1965, 37-8.

<sup>152</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 24.

<sup>153</sup> Easterling 1996, 142.

<sup>154</sup> Βλ. παρακάτω, κεφ. 2.3.

<sup>155</sup> Η Easterling 1996, 142 το μεταφράζει “έπειτα” και ο Davies 1991, 102 “και επιπλέον”.

<sup>156</sup> «Από τους άντρες είναι μόνο δυνατές κραυγές προς τιμή του Απόλλωνα, ενώ οι νεαρές κοπέλες τραγουδούν τον *παιάνα* και τραγουδία στην Άρτεμη και τις Νύμφες. Πάλι οι δυο προστάτες θεοί συνδέονται με τον *παιάνα*, αλλά οι ρόλοι μέσα στο χορό αντιστρέφονται και είναι τα κορίτσια που ελέγχουν την ερμηνεία του τραγουδιού. Εδώ η εκτέλεση του *παιάνα* υπονοεί τα χαρακτηριστικά “χορό” και συνοδεία μουσικού οργάνου...», Calame 1997, 78.

<sup>157</sup> Deubner 1941, 11.

<sup>158</sup> Davies 1991, 101.

<sup>159</sup> Haldane 1965, 35 σημ.17.

σημείωση του αρχαίου σχολιαστή: *ὁ πᾶς οἶκος τοῦ Ἡρακλέους θυσίας καὶ εὐχὰς ποιεῖτω*<sup>160</sup>. Η εκδοχή της θυσιαστήριας τελετουργίας φαίνεται η πιο ελκυστική, όχι μόνο γιατί βρισκόμαστε ενώπιον μιας μεγάλης χαράς που αφορά σε ολόκληρη την πόλη, γεγονός που, όπως έχει φανεί ως τώρα, κυρίως εορταζόταν με επίσημες θυσιαστήριες τελετουργίες, αλλά γιατί και στην περίπτωση αυτή υπάρχει διάχυτη ειρωνεία στο κείμενο.

Ο Σοφοκλής εδώ συνδέει το *ὀλολύζειν* με το *ἀλαλάζειν* (*ἀνολολυξάτω... ἀλαλαγαῖς*). Ο *ἀλαλαγμός* είναι μια τυπικά αντρική κραυγή που συνήθως στα κείμενα έρχεται σε αντιδιαστολή με την *ὀλολυγή* των γυναικών (πβ. Ξεν. Κ.Α. 4.3.18: *ἐπαιάνιζον πάντες οἱ στρατιῶται καὶ ἀνηγάλαζον, συνωλόλυζον δὲ καὶ αἱ γυναῖκες ἅπασαι...*)<sup>161</sup>. «Από τις υπάρχουσες μαρτυρίες», υποστηρίζει ο Deubner, «ο *ἀλαλαγμός* είναι αρχικά και σε πρώτη γραμμή πολεμική κραυγή, μια κραυγή η οποία συνειδητά ή ασυνείδητα έχει ως στόχο την κορύφωση του δικού τους θάρρους και το φόβο των εχθρών. Αργότερα -και ιδίως στον Ευριπίδη- δείχνει πολλές φορές την αγαλλίαση για την καταστροφή ενός προσώπου...»<sup>162</sup>. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα όμως η χρήση του φαίνεται παράδοξη, καθώς δεν υπάρχει πολεμικό περιβάλλον, ώστε να αντιπαρατεθεί η κραυγή των αντρών με τον *ὀλολυγμό* των γυναικών. Γιατί επιδίωξε λοιπόν να παραλληλίσει ο ποιητής αυτές τις δυο κραυγές; Θέλησε μήπως να προσδώσει στην *ὀλολυγή* των γυναικών χαρακτηριστικά της αντρικής κραυγής, ή να υπαινιχθεί μια καταστροφή; Είναι σαφές ότι υποκρύπτεται κάποια ειρωνεία. Ο Haldane επισημαίνει την ιδιαίτερα ειρωνική λειτουργία γενικότερα των μουσικών εικόνων στον Σοφοκλή: «Η μουσική εικόνα ... υπηρετεί να ανυψώσει την αντίθεση ανάμεσα στη μια σκηνή με την επόμενη. Αναφορές σε μουσική, τραγούδι και χορό, στην αναφώνηση *παιάνα* και *ὀλολυγῆς*, βοηθούν να σχεδιάσει μια εικόνα ιλαρότητας και επανένωσης που λειτουργεί σε αντίθεση με την επακόλουθη καταστροφή...»<sup>163</sup>. Είναι προφανές ότι, όταν όλα τα μέλη του σπιτιού ετοιμάζονται να πανηγυρίσουν την επιστροφή του Ηρακλή και την επανένωση του ζευγαριού, δεν μπορούν να φανταστούν το τραγικό τέλος που έπεται. Ο ποιητής θέλησε να τονίσει την τραγικότητα της σκηνής όχι μόνο με μια έντονα μουσική εικόνα αλλά και το κατάλληλο λεξιλόγιο. Η *ὀλολυγή* που σε πρώτο επίπεδο εντάσσεται μέσα σε μια μουσική εικόνα και εγείρεται ενδεχομένως κατά τη διάρκεια θυσιαστήριων τελετουργιών, σε ένα δεύτερο επίπεδο εντάσσεται μέσα σε μια πολεμική εικόνα και, ταυτισμένη με την κραυγή μάχης, υπαινίσσεται την καταστροφή

<sup>160</sup> Easterling 1997, 142.

<sup>161</sup> Βλ. Deubner 1941, 4 για περισσότερα παραδείγματα και Davies 1991, 102 για διαφορετικές εκδοχές του ουσιαστικού.

<sup>162</sup> Deubner 1941, 5,6. Για το *ἀλαλάζειν* αναλυτικά βλ. Deubner 1941, 4-7.

<sup>163</sup> Haldane 1965, 40.

ενός γενναίου ημίθεου ήρωα που επίκειται. Άλλη μια φορά η τραγωδία δίνει ιδιαίτερα ειρωνική απόχρωση στη *θυστάδα βοήν*.

Ένα χωρίο από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη θυμίζει ιδιαίτερα το προηγούμενο απόσπασμα από τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή<sup>164</sup>. *Όλολύξεται πᾶν δῶμα* (691) φωνάζει η Ηλέκτρα, αλλά για άλλη μια φορά ο Deubner υποστηρίζει ότι πρόκειται απλώς για εκδήλωση συναισθημάτων χαράς<sup>165</sup>. Ας εξετάσουμε τα συμφραζόμενα: η Ηλέκτρα ανακοινώνει στον αδερφό την απόφασή της να πεθάνει στην περίπτωση που εκείνος αποτύχει να δολοφονήσει τον Αίγισθο: *τέθνηκα κάγώ*. Η ενέργειά της όμως επεξηγείται: δεν ανακοινώνεται απλώς ο θάνατος, αλλά και το όργανο (*ἀμφήκει ξίφει*), καθώς και το υποκείμενο της πράξης (*παίσω κάρα .. τούμόν*). Ακόμα αναφέρει την αντίδραση ολόκληρου του παλατιού: *τάναντί' ἔσται τῶνδε*. Στην περίπτωση όμως που ο Ορέστης επιτύχει στην αποστολή του αρκείται στο να αναφέρει *όλολύξεται πᾶν δῶμα*. Δε δηλώνεται δηλαδή ο τρόπος ή τα μέσα με τα οποία θα πραγματοποιηθεί η απόφαση, αλλά μόνο το υποκείμενο της ενέργειας: δεν είναι μόνη η Ηλέκτρα που θα *όλολύξει*, αν η έκβαση των γεγονότων είναι θετική, αλλά όλο το παλάτι, γιατί η χαρά θα είναι για όλους η ίδια. Για μια φορά ακόμα είναι δύσκολο να φανταστούμε ένα σύνολο ανθρώπων απλώς να κραυγάζουν από χαρά στο άκουσμα μιας τέτοιας ευχάριστης είδησης. Δεν είναι όμως καθόλου παράδοξο -αντίθετα θα ήταν ιδιαίτερα λογικό- να υποθέσουμε ότι μια τέτοια είδηση, ακριβώς επειδή συμβόλιζε την αποκατάσταση της τάξης και την απομάκρυνση του μiasματος από την πόλη, θα γινόταν δεκτή με λατρευτικές πράξεις, ενδεχομένως θυσιαστήριες τελετουργίες<sup>166</sup> ή κάποιου είδους ευχαριστήρια προσευχή, όπως υποθέτει ο Pulleyn<sup>167</sup>. Τα συμφραζόμενα εδώ δεν βοηθούν να διακρίνουμε ποια λατρευτική πράξη ακριβώς υπονοείται, η απάντηση όμως βρίσκεται έμμεσα στο ίδιο το κείμενο σε επόμενους στίχους, καθώς όλα τα τραγικά γεγονότα περιβάλλονται από υποψία θυσίας. Ο Αίγισθος δολοφονείται από τον Ορέστη ύστερα από θυσία που ο πρώτος πραγματοποίησε και μάλιστα με το ίδιο το μαχαίρι που χρησιμοποίησε (827-43). Αλλά και η αντίδραση της Ηλέκτρας και του χορού στην είδηση της δολοφονίας του Αίγισθου υπαινίσσονται θυσία: «Ο αγγελιοφόρος ανακοινώνει ότι όταν ο Ορέστης αποκάλυψε την ταυτότητά του οι δούλοι του παλατιού αναφώνησαν μια τελετουργική κραυγή και τον στεφάνωσαν με ένα στεφάνι. Όταν ο αγγελιοφόρος φεύγει ο χορός εκτελεί ένα νικητήριο χορό και προσκαλεί την Ηλέκτρα να συμμετέχει στον χορό και το τραγούδι ... Η επόμενη αναπαριστάμενη τελε-

<sup>164</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 29.

<sup>165</sup> Deubner 1941, 11.

<sup>166</sup> O Denniston 1939, 137 παραβάλλει *Ηρακλ.* 401 *θυηπολεῖται δ' ἄστν*.

<sup>167</sup> Pulleyn 1997, 179.



τουργία, η Ηλέκτρα να στεφανώνει τον Ορέστη στον 880-90, μια ενοχλητική νικητήρια γιορτή για τη δολοφονία του Αίγισθου, η οποία μπορούσε να παρουσιαστεί ως μια νόμιμη πράξη και τιμωρία, έχει δημιουργηθεί προβληματικά στην τραγωδία μέσω της προσβολής της τελετουργικής σειράς κατά τη θυσία...»<sup>168</sup>.

Δεν θα ήταν επομένως ιδιαίτερα παρακινδυνευμένο να εντοπίσουμε, όπως στον Αισχύλο, ενδόμυχη ειρωνεία στο κείμενο, υπονοώντας δηλαδή το θάνατο του Αίγισθου ως θυσία (πβ. Αισχ. *Χοηφ.* 386). Η Sourvinou-Inwood υπογραμμίζει ότι ιδιαίτερα η *Ηλέκτρα* είναι ένα έργο όπου οι φόνοι σημαδεύονται από τελετουργίες: «Οι χαρακτήρες κυριολεκτικά διαπράττουν τις δολοφονίες του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας κατά τη διάρκεια τελετουργικών περιστάσεων ... Σε αντίθεση με την αισχύλεια εκδοχή, η βιαστική έκκληση των αδερφών στο φάντασμα του πατέρα διακόπτεται ξαφνικά (684) και εγκαινιάζει μια σειρά από τελετουργικές παραμορφώσεις στις οποίες η Ηλέκτρα φαντάζεται την επιστροφή του Ορέστη με το κεφάλι του Αίγιστου σαν τη θριαμβευτική είσοδο ενός αθλητή ή ενός νικητή πολέμαρχου...»<sup>169</sup>. Θεωρούμε ότι η *όλολυγή* και στο χωρίο είναι στην πραγματικότητα μια *θυσιάς βοή* και μάλιστα με έντονη ειρωνική απόχρωση. Γιατί όταν η Ηλέκτρα ονειρεύεται *πᾶν δῶμα* να θυσιάζει *όλολύζοντας*, ενδόμυχα ονειρεύεται τον Αίγισθο σφάγιο κάτω από το μαχαίρι του Ορέστη.

Σε ένα απόσπασμα του *Ορέστη*<sup>170</sup> ο Πυλάδης περιγράφει στον Ορέστη το σχέδιο του να σκοτώσουν την Ελένη. Η πράξη τους φαντάζει τόσο δίκαιη λόγω των συμφορών που έχει επιφέρει η βασίλισσα σε όλη την Ελλάδα, ώστε η είδηση του θανάτου της θα προκαλέσει μεγάλη χαρά σε όλους: *όλολυγμός ἔσται* (1137) αναφέρει με ενθουσιασμό ο Πυλάδης και ο Deubner ερμηνεύει και αυτό το *όλολύζειν* ως απλή εκδήλωση χαράς<sup>171</sup>. Δίπλα στον *όλολυγμό* όμως ο ποιητής τοποθετεί το *πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς* (1137), φράση που σαφέστατα παραπέμπει σε θυσία. Είναι λοιπόν ο *όλολυγμός* εδώ θυσιαστήρια κραυγή ή οι δυο φράσεις τίθενται ανεξάρτητα; Ο Deubner προκρίνει τη δεύτερη εκδοχή, υποστηρίζοντας ότι ο *όλολυγμός* δεν αποτελεί μέρος του θυσιαστήριου τελετουργικού, αλλά υπάρχει αφεαυτού, πριν και ανεξάρτητα από τη θυσία<sup>172</sup>. Δεν παραθέτει στοιχεία που να αποδεικνύουν την άποψή του, αλλά προφανώς ερείδεται στην παρατακτική σύνταξη (*όλολυγμός ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς*), παρόλο που δεν εξηγεί την χρονολογική ἀλληλουχία των πράξεων. Αλλά και ο Willink δε φαίνεται να συνδέει τις δυο πράξεις, καθώς

<sup>168</sup> Sourvinou-Inwood 2005, 12.

<sup>169</sup> Όπ. π., 43.

<sup>170</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 31.

<sup>171</sup> Deubner 1941, 11.

<sup>172</sup> Όπ. π., 11.

επισημαίνει ότι η *όλολυγή* λειτουργεί ως θυσιαστήρια κραυγή συχνά, αλλά όχι πάντα<sup>173</sup>. Βέβαια, όπως η ανάλυση στα προηγούμενα αποσπάσματα έχει δείξει, είναι λογικό να πραγματοποιούνται θυσίες στην υποδοχή μιας ευχάριστης είδησης και μάλιστα όταν αυτή δεν αφορά σε μια προσωπική επιτυχία, αλλά στην ευτυχία ολόκληρης της πόλης.

Υπάρχει όμως και μία επιπλέον σκέψη προς επίρρωση της παραπάνω θέσης. Οι ομοιότητες του *όλολυγοῦ* στο απόσπασμα αυτό με εκείνου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη είναι προφανείς και γι αυτό και οι μελετητές παραπέμπουν σ' αυτόν<sup>174</sup>. Στην είδηση του θανάτου του Αίγισθου *όλολύξεται πᾶν δῶμα* είχε ανακοινώσει η Ηλέκτρα και εδώ στην είδηση του θανάτου της Ελένης *όλολυγμός ἔσται* αναφέρει ο Πυλάδης. Πρόκειται για δυο *όλολυγμούς* που θα προκύψουν από ένα μελλοντικό συμβάν, από μια ανεκτέλεστη πράξη την οποία φαντάζονται και ελπίζουν οι ομιλητές. Το σπουδαιότερο και πιο παράδοξο, οι πράξεις αυτές για τις οποίες γίνεται λόγος δεν είναι τίποτα άλλο παρά ψυχρές δολοφονίες ανθρώπων, ανθρώπων όμως που διέπραξαν σφάλματα και οδήγησαν σε θανάτους, ενόχων που πρέπει να πληρώσουν για τα κρίματά τους. Οι φόνοι αυτοί επομένως είναι δίκαιοι φόνοι και δικαιολογημένα όλοι θα νιώσουν ανακούφιση με την εκτέλεσή τους, ενώ ο φονιάς θα δοξαστεί, αφού θα έχει διαπράξει έργο όσιο και δίκαιο. Το πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται η *όλολυγή* είναι κοινό. Αυτό βέβαια δε σημαίνει απαραίτητα ότι και οι συνυποδηλώσεις των δυο έργων είναι επίσης κοινές. Αν λαμβάνεται η δολοφονία της Ελένης ως θυσία, είναι μια υπόθεση που δεν μπορεί να υποστηριχθεί σθεναρά, καθώς τελικά η δολοφονία δεν πραγματοποιείται. Τίποτα όμως δεν εμποδίζει να περιβάλλει το χωρίο ως υποψία.

Σε ένα χωρίο από τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη<sup>175</sup>, καθώς οι πρωτεργάτισσες της ειρήνης συνάπτουν πανηγυρικά τη συμφωνία της ερωτικής αποχής, διακόπτονται από τον ήχο μιας κραυγής και η Λυσιστράτη εξηγεί ότι είναι οι γυναίκες που κατέλαβαν την ακρόπολη. Τα συμφραζόμενα απουσιάζουν εντελώς και ο Deubner πιστεύει πως πρόκειται απλώς για μια κραυγή ικανοποίησης, καθώς οι γυναίκες γιορτάζαν μια επιτυχία τους σαν σε μια πολεμική μάχη<sup>176</sup>. Ο Henderson όμως διαφωνεί, υποστηρίζοντας ότι οι κραυγές των γυναικών συνόδευαν μια θυσία και παραπέμπει στον 179<sup>177</sup>. Πράγματι η Λυσιστράτη λίγο πριν είχε ενημερώσει τη Λαμπιτώ ότι οι ηλικιωμένες γυναίκες είχαν

<sup>173</sup> Willink 1986, 273.

<sup>174</sup> Βλ. Deubner 1941, 11 και Willink 1986, 273.

<sup>175</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 41.

<sup>176</sup> Deubner 1941, 16

<sup>177</sup> Henderson 1987, 97.

ανέβη στον Παρθενώνα δήθεν για να πραγματοποιήσουν θυσία<sup>178</sup>. Η *όλολυγή* που ακούγεται επομένως ανήκει προφανώς σ' αυτήν την υποτιθέμενη θυσιαστήρια τελετουργία.

Ένα χωρίο από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*<sup>179</sup> τέλος αποτελεί ουσιαστικά τη μόνη απροκάλυπτη λειτουργία της *όλολυγής* ως μαγικής κραυγής στα κλασικά χρόνια. Ο Ευριπίδης, παρόλο που έχει πίσω του όλη την παράδοση της λέξης (στον Όμηρο, τους λυρικούς ποιητές, τον Αισχύλο), φαίνεται να γνωρίζει επίσης ιδιαίτερα τη διαδικασία που ακολουθείται, καθώς και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται σε ένα τελετουργικό μαγείας. Η *όλολυγή* από τελετουργική κραυγή που συνοδεύει καθαρά θρησκευτικές λατρευτικές πράξεις, πολιτικές ή κοινωνικές, στο στόμα της Ιφιγένειας (ιέρειας της Άρτεμης) αποκτά άλλη διάσταση.

Ο φύλακας που συνόδευε την Ιφιγένεια και τους αιχμαλώτους Ορέστη και Πυλάδη στο ακρογιάλι των Ταύρων, περιγράφει την απόδρασή τους: η Ιφιγένεια, αρχίζει μια περίεργη τελετουργία, προκειμένου να προετοιμάσει την επικείμενη θυσία. Στόχος είναι ο *καθαρισμός*: «Οι διαφορετικές περιστάσεις όπου επιβάλλονται οι θρησκευτικές καθάρσεις [είναι]: ... πριν από τη θυσία στους θεούς, στο θάνατο ... τέλος και κυρίως στην περίπτωση φόνου. Τα μιάσματα προσβάλλουν ανθρώπους, οικογένειες, πόλεις, ιερούς τοπούς, ακόμα και θεούς. Στην ποικιλία των ειδών του μιάσματος αντιστοιχεί μια μεγάλη διαφοροποίηση μορφών τελετουργίας: δεν υπάρχει μια θυσία, αλλά καθαρικές θυσίες. Στους καθαρμούς χρησιμοποιείται νερό, αλλά επίσης φωτιά, θειάφι, φυτικά προϊόντα...»<sup>180</sup>. Ο σκοπός και τα μέσα του καθαρμού που πραγματοποιεί η Ιφιγένεια λοιπόν φαίνεται να συνάδουν με τη θρησκευτική παράδοση. Η φωτιά όμως της θυσίας που θα άρχιζε χαρακτηρίζεται *ἀπόρρητον*, συνδέοντάς την κυρίως με μυστηριακές λατρείες: «Δυο επίθετα, *ἀπόρρητα* (“απαγορευμένα”) και *άρρητα* (“ανείπωτα”) φαίνονται να είναι σχεδόν εναλλάξιμα στη χρήση αυτή και υπαινίσσονται ένα βασικό εγγενές πρόβλημα του “μυστικού” των μυστηρίων: ένα μυστήριο δεν πρέπει να προδίδεται, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι δυνατόν να προδοθεί, γιατί αν αποκαλυπτόταν δημοσίως θα έδινε την εντύπωση του ασήμαντου...»<sup>181</sup>.

Ήδη το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται αρχίζει να ωθεί στην αποσύνδεση από ένα τυπικό θρησκευτικό τελετουργικό και να δημιουργεί μια μυστηριακή ατμόσφαιρα, που ξεδιπλώνεται καταφανώς στους επόμενους στίχους, καθώς η ιέρεια της Άρτεμης *κατήϊδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσ'* (1337). Οι ύμνοι που ψάλλει η Ιφιγένεια είναι *βάρβαροι*.

<sup>178</sup> Στ. 179: ...*θύειν δοκούσας καταλαβεῖν τὴν ἀκρόπολιν*.

<sup>179</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 30.

<sup>180</sup> Vernant 2005, 129.

<sup>181</sup> Burkert 1994, 22.

Αυτό δε σημαίνει απλώς ότι ο φύλακας δεν αναγνώριζε τη γλώσσα: «Η περιγραφή του Ταύρου είναι διασκεδαστικά ακριβής εδώ, εφόσον ξενόγηχα ονόματα και όροι χρησιμοποιούνται συχνά στα ελληνικά μαγικά ξόρκια για να δώσουν την εντύπωση ειδικών γνώσεων και δύναμης...»<sup>182</sup>. Ο φύλακας δηλαδή αναγνωρίζει ένα τελετουργικό μαγείας, (το *μαγέυουσ'* δεν αφήνει περιθώρια για αμφιβολίες), καθώς το λεξιλόγιο και πιθανώς οι πράξεις της ιέρειας επιδείκνυαν. Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον τοποθετείται και η *όλολυγή* και έτσι για πρώτη φορά η θυσιαστήρια κραυγή έχει σαφέστατα μαγικό σκοπό. Ανεξάρτητα από το αν η Ιφιγένεια πράγματι τέλεσε κάποιο μαγικό τελετουργικό ή προσποιήθηκε ότι το κάνει, η *όλολυγή* στο χωρίο αυτό δεν έχει απλώς μαγικές ιδιότητες ή αποχρώσεις, αλλά αποτελεί ένα αναπόσπαστο μέρος ενός τελετουργικού μαγείας, όπως ακριβώς και ενός θυσιαστήριου ή άλλου θρησκευτικού τελετουργικού.

## 2.2 Προσευχή

Οι προσευχές συνδέονται στενά με προσφορές και ιδιαίτερα με τη θυσία. Όπως όμως επισημαίνει ο Pulleyn, η λογοτεχνία -σε αντίθεση με την ιστοριογραφία και τη ρητορική- είναι γεμάτη από παραδείγματα ανθρώπων που προσεύχονται χωρίς θυσία ή άλλου είδους προσφορά, μόνοι τους ή με μικρές ομάδες στα σπίτια τους. Ονομάζει αυτές τις προσευχές “ελεύθερες” σε αντίθεση με τις “λατρευτικές προσευχές” που συνοδεύονται από προσφορές<sup>183</sup>. Αυτό το διαχωρισμό θα ακολουθήσουμε στην ανάλυση των κειμένων που ακολουθεί, καθώς αποκαλύπτει ένα ιδιαίτερο ρόλο στην *όλολυγή* που εμφανίζεται στην κάθε κατηγορία.

### 2.2.1 Συνοδευτική της προσευχής (“λατρευτική” προσευχή)

Το πρώτο χωρίο όπου απαντά η *όλολυγή* -και μοναδικό στην *Ιλιάδα*- βρίσκεται στη Z 301<sup>184</sup>: *αἴ δ' ὄλολυγι παῖσαι Ἀθήνη χειρας ἀνέσχον*. Όπως αποκαλύπτει το κείμενο, ο όρος είναι ενταγμένος μέσα σε θρησκευτικό περιβάλλον (*νηόν, Ἀθήνης, ἱέρειαν*) και αποτελεί μέρος ενός συλλογικού τελετουργικού προσευχής (*χειρας ἀνέσχον, πέπλον ... θῆκεν.. ἐπί γούνασιν.. εὐχομένη δ' ἤρᾱτο*). Στο τελετουργικό αυτό οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι: οι γυναίκες που φτάνουν στον ναό της Αθηνάς με το πέπλο-λατρευτική προσφορά προς τη θεά το παραδίδουν στην ιέρεια και συμμετέχουν στην προσευχή παίρνοντας τη λατρευτική στάση ανάτασης των χεριών και αναφωνώντας την *όλολυγή*. Η ιέρεια του ναού, αφού

<sup>182</sup> Cropp 2000, 255.

<sup>183</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 9-11 και 165.

<sup>184</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 1.

τοποθετεί στα γόνατα του αγάλματος τη λατρευτική προσφορά, πραγματοποιεί μια προσευχή-παράκληση. Ο Ευστάθιος θεωρεί ότι ο ποιητής ονομάζει την προσευχή των γυναικών *όλολυγή*, συνδέοντας τον στίχο 301 με τον στίχο 312: «*όλολυγήν πὴν τῶν γυναικῶν εὐχὴν καλεῖ ὁ ποιητής... Ἐνταῦθα οὖν εἰπὼν "αἶ δ' ὄλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χεῖρας ἀνέσχον", ἐπάγει μετ' ὀλίγα "ὡς αἶ μὲν εὐχοντ'*»<sup>185</sup>. Δεν υπονοεί ο ερμηνευτής ότι οι γυναίκες ἐψαλλαν στίχους λατρευτικούς (π.χ. επαναλάμβαναν κάποια λόγια της ἱέρειας κατά τη διάρκεια της προσευχής), αλλά εκλαμβάνει την *όλολυγή* ως κραυγή και θεωρεί αυτήν την κραυγή προσευχή. Ο Pulleyn πάντως υποστηρίζει ότι αυτή η εναλλαγή ενικού πληθυντικού (311-2) μπορεί να υπαινίσσεται την επανάληψη στίχων της προσευχής από κάποια γυναίκα της ομάδας παράλληλα με την κραυγή των γυναικών που εγείρουν καθώς ανυψώνουν τα χέρια<sup>186</sup>. Με τη θεώρηση της *όλολυγῆς* ως προσευχής συμφωνεί και ο Deubner και μάλιστα της αρχέγονης μορφής προσευχής, επισημαίνοντας ότι στο απόσπασμα αυτό υπάρχουν και οι δυο μορφές της προσευχής, κατανεμημένες σε διαφορετικά πρόσωπα, έχοντας μια σαφέστατη συμφωνία προσευχής-επωδού<sup>187</sup>. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι η *όλολυγή* επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια της βασικής προσευχής ως επωδός. Η παύση στο *ἀνέσχον* καθώς και οι ενέργειες της ἱέρειας που περιγράφονται σε αόριστο στους επόμενους στίχους, απομακρύνουν χρονικά τη βασική προσευχή από την *όλολυγή* και τοποθετούν την κραυγή πριν την προσευχή.

Η *όλολυγή* ως συνοδευτική μιας προσευχής-παράκλησης εμφανίζεται ξανά στο δ 766 της *Οδύσσειας*<sup>188</sup>: *ὡς εἰποῦσ' ὄλολυξε*. Παρόλο που υπάρχουν συμφραζόμενα προσευχής (*ἤρᾶτο δ' Ἀθήνη, ἀρής...*), διαπιστώνονται διαφοροποιήσεις σε σχέση με το χωρίο από την *Ιλιάδα* (Z 301), πέρα από εκείνες στη δομή και τη γλώσσα<sup>189</sup>. Συγκεκριμένα η *όλολυγή* εκπέμπεται από το πρόσωπο που πραγματοποιεί την προσευχή και όχι από τη συνοδεία γυναικών και ηχεί μετά το πέρας της προσευχής και όχι πριν (*ὡς εἰποῦσ'...*). Ο Deubner πάντως δεν θεωρεί παράδοξη την αλλαγή θέσης της προσευχής<sup>190</sup> και ενδεχομένως έχει δίκιο, αφού δε φαίνεται να διαφοροποιείται ιδιαίτερα η λειτουργία της<sup>191</sup>. Ένα δεύτερο ζήτημα που δημιουργεί σοβαρό προβληματισμό είναι η παρουσία του *ἔθετ' οὐλοχύτας κανέω*, αφού το κριθάρι τοποθετείται σε ένα καλάθι θυσίας. Υπάρχει λοιπόν ταυτόχρονα και θυσία; Ο Deubner θεωρεί ότι προηγείται μια πρόιμη αναίμακτη θυσία κρι-

<sup>185</sup> Ευστάθιος, *Υπόμν. Ιλ.* 643.30-2, 317, van der Valk.

<sup>186</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 175 και 179.

<sup>187</sup> Deubner 1941, 19.

<sup>188</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 3.

<sup>189</sup> Για τις διαφορές στη γλώσσα βλ. παρακάτω κεφ. 3.1.2, σελ. 81.

<sup>190</sup> Deubner 1941, 19.

<sup>191</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 3.1.2, σελ. 86.

θαριού και ακολουθεί η προσευχή προς τη θεά<sup>192</sup>, διαφωνώντας με τον Ziehen που υποστηρίζει ότι στο απόσπασμα αυτό ετοιμάζεται μόνο προσευχή και όχι θυσία, αφού η τοποθέτηση του κριθαριού στο καλάθι ανήκει επίσης και στην πράξη προετοιμασίας της προσευχής<sup>193</sup>. Ο Pulleyn φαίνεται να συμφωνεί με τον τελευταίο, καθώς υποστηρίζει ότι οι προσευχές αυτού του τύπου αναφωνούνται από ανθρώπους που δεν μπορούν να πραγματοποιήσουν θυσία και ισχυρίζεται ότι η προσφορά κριθαριού και η θυσία ζώου είναι δυο εντελώς διαφορετικά πράγματα<sup>194</sup>. Οι Heubeck, West, Hainsworth επίσης βρίσκουν ότι υπάρχει αντίθεση με τη χρήση του *ούλοχύτας* στην *Οδ.* γ 447, γιατί δεν είναι ξεκάθαρο τι επρόκειτο να συμβεί τελικά με το καλάθι και υποθέτουν ότι ο ποιητής επινόησε ένα έθιμο κατάλληλο για τις αρκετά περιορισμένες συνθήκες μιας ομάδας γυναικών που είχαν αναλάβει μια κρυφή ικεσία στον επάνω όροφο<sup>195</sup>. Η παρουσία της *όλολυγής* ταυτόχρονα σε προσευχή και θυσία πάντως είναι γνωστή: στην *Οδ.* γ 447 είχε προηγηθεί προσευχή (*ἐπεὶ ῥ' εὔξαντο...*) μόνο που στην περίπτωση αυτή η κραυγή συνόδευε τη θυσία και όχι την προσευχή. Στο απόσπασμα όμως αυτό, ακόμα κι αν δεχθούμε ότι συνυπάρχουν, η *όλολυγή* σαφέστατα συνδέεται με την προσευχή και όχι με την προηγηθείσα θυσία (*ὡς εἶποῦσ' ὄλολυξε*). Εξάλλου, όπως και ο Ευστάθιος υπογραμμίζει, η ερμηνεία -και παρερμηνεία- των μνηστήρων στο άκουσμα της *όλολυγής* (στ. 770-1) δείχνει ότι οι μνηστήρες αναγνώρισαν στην *όλολυγή* της Πηνελόπης μια κραυγή προσευχής<sup>196</sup>.

Υπάρχει ένα απόσπασμα από τους *Επτά* του Αισχύλου που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, γιατί συγκεντρώνει σχεδόν όλους τους ρόλους της *όλολυγής*<sup>197</sup>. Ο Ετεοκλής χαρακτηρίζει την κραυγή *ιέρα*, επιβεβαιώνοντας την παρουσία της μέσα σε θρησκευτικό πλαίσιο ή γενικότερα τη σχέση της με το θείο<sup>198</sup>, υπενθυμίζει πρώτα και κύρια τον καθιερωμένο βασικό της ρόλο ως θυσιαστήριας κραυγής, αναφέρει ότι θα ακουστεί μετά τη δική του προσευχή, υπαινισσόμενος το ρόλο της ως συνοδευτικής της βασικής προσευχής<sup>199</sup>

<sup>192</sup> Deudner 1941, 19.

<sup>193</sup> Ziehen 1902, 395.

<sup>194</sup> Pulleyn 1997, 29.

<sup>195</sup> Βλ. Heubeck, West, Hainsworth 1988, 240.

<sup>196</sup> Ευστάθιος, *Υπομν. Οδ.* 198.1, 192, Stallbaum.

<sup>197</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 15.

<sup>198</sup> «Η κραυγή είναι ιερή γιατί είναι μια κραυγή λατρείας. Όλα όσα ανήκουν στο θεό είναι ιερά», Deudner 1941, 22.

<sup>199</sup> «Ο επικεφαλής της θυσίας, αυτός που κάνει τη σπονδή, προσεύχεται “δυνατά” και “για όλους”: ο βασιλιάς, ο αρχηγός του στρατού, ο ιερέας. Συνήθως η προσευχή περικλείει και το τάμα, το οποίο ονομάζεται *ευχή*: έτσι εκτελείται με επισημότητα και ενώπιον μαρτύρων...», Burkert, 1993, 170.

και ταυτόχρονα υπογραμμίζει τη σχέση της με τον *παιάνα* (*παιώνισον*)<sup>200</sup>. Ποιος είναι λοιπόν ο ρόλος της στο απόσπασμα αυτό; Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συνοδεύει μια προσευχή. Το πρόβλημα για τους μελετητές είναι συγκεκριμένα ποια προσευχή, του χορού ή του ίδιου του Ετεοκλή; Ο Deubner θεωρεί πως το απόσπασμα δεν είχε κατανοηθεί σωστά και υποστηρίζει ότι η *όλολυγή* πρέπει να ακολουθήσει, αφού ο Ετεοκλής έχει διατυπώσει την *ευχή* του (*κάμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα*). Ως *ευχή* ερμηνεύει τις ακόλουθες λέξεις του Ετεοκλή στους επόμενους στίχους, στους οποίους υπόσχεται στους θεούς της πόλης θυσία και λάφυρα για τη νίκη (274-8). Αμέσως μετά από αυτό πρέπει να ακουστεί ο *όλολυγμός* των γυναικών, καταλήγει<sup>201</sup>. Ο Hutchinson όμως διαφωνεί: «Ο Deubner υποθέτει ότι ο χορός αρθρώνει αυτήν την κραυγή αμέσως πριν το στίχο 279. Αλλά το *τοιαῦτ' ἐπέυχου* θα μπορούσε μετά βίας να ακολουθεί. Περισσότερο, ο *όλολυγμός* είναι για να συνοδεύσει την προσευχή που πρόκειται να διατυπώσουν αφού θα ακούσουν τον Ετεοκλή...»<sup>202</sup>. Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε με σιγουριά την αντίφαση -αν υπάρχει- ανάμεσα στο *κάμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα* και στο *τοιαῦτ' ἐπέυχου*, παρόλο που η άποψη του Hutchinson είναι απολύτως λογική. Πάντως, είτε στην μια είτε στην άλλη περίπτωση, η *όλολυγή* λειτουργεί παραπληρωματικά μιας προσευχής (του Ετεοκλή ή του χορού).

Σε ένα δεύτερο απόσπασμα από τους *Επτά* ο χορός εκφράζει τα αντιφατικά του συναισθήματα μετά την ήττα του αντίπαλου στρατού και την απελευθέρωση της πόλης: *πότερον χαίρω κάπολολύξω... ἢ...κλαύσω...;* (825-8)<sup>203</sup>. Αποτελεί αυτή η *όλολυγή* μια αυθόρμητη εκδήλωση συναισθημάτων χαράς, όπως υπαινίσσεται ο Deubner ή μήπως υπονοείται κάποιο τελετουργικό πλαίσιο, παρόλο που δεν υπάρχουν συμφραζόμενα που να το δηλώνουν ρητά; Ο Hutchinson εύστοχα επισήμανε ότι στο απόσπασμα αυτό η κραυγή είναι και τελετουργική και συναισθηματική<sup>204</sup>. Συναισθηματική προφανώς γιατί ο χορός δηλώνει τα συναισθήματά του απέναντι στο ταυτοχρόνως χαρούμενο (νίκη της πόλης), αλλά και δυσάρεστο συμβάν (θάνατος των βασιλιάδων). Τελετουργική γιατί το δίλημμα του χορού αφορά σε ιδιαίτερα σημαντικά γεγονότα για ολόκληρη την πόλη, πίσω από τα οποία δεν μπορεί παρά να κρύβονται οι θεοί. Η πόλη που ως τώρα μαστιζόταν από ένα φονικότατο πόλεμο και κινδύνευε με αφανισμό και υποδούλωση, νίκησε. Η νίκη της δεν

<sup>200</sup> Η σύνδεση της *όλολυγής* με τον *παιάνα* θα μπορούσε να οδηγήσει σε παραπλανητικές σκέψεις, ότι ενδεχομένως πρόκειται για μια μελωδική κραυγή ή για την κραυγή επωδός σε κάποιο *παιάνα*. Μια τέτοια υπόθεση όμως δεν έχει κανένα έρεισμα στο κείμενο. Αυτό που φαίνεται να διαφοροποιείται από τη σύνδεσή της με τον *παιάνα* δεν είναι η φύση και ο ρόλος της, αλλά ενδεχομένως η λειτουργία της, βλ. παρακάτω κεφ.3.1.2, σελ. 83-4.

<sup>201</sup> Deubner 1941, 22.

<sup>202</sup> Hutchinson 1985, 86.

<sup>203</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 16.

<sup>204</sup> Hutchinson 1985, 125.

είναι μια απλή νίκη. Είναι η νίκη για την οποία βασιλιάς και πολίτες προσεύχονταν λίγο πριν, είναι μια δίκαιη νίκη που σηματοδοτεί τη σωτηρία της πόλης και των πολιτών της. Για αυτή τη νίκη όμως, όπως και για κάθε τέτοια κρίσιμη νίκη, κάποιος θεός είναι υπεύθυνος: ο χορός αρχίζει το λόγο του με επίκληση και ευχαριστία στους θεούς: *ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι δαίμονες, οἶ... ῥύεσθαι:* (822-4). Ο Δίας και οι θεοί της πόλης φρόντισαν για τους πύργους της. Αλλά και στη συνέχεια ο χορός αναγνωρίζει ένα προστάτη και σωτήρα της πόλης (826: *ἀσινεῖ σωτήρ*<sup>205</sup>). Η αντίδραση του επομένως δε θα μπορούσε να ήταν μια απλή έκρηξη χαράς: περισσότερο λογικό θα ήταν να τελέσει μια συλλογική θρησκευτική πράξη, ένα θυσιαστήριο τελετουργικό ή περισσότερο μια ευχαριστήρια προσευχή, καθώς η προσευχή που είχε προηγηθεί (του Ετεοκλή και του χορού<sup>206</sup>) φαίνεται να εισακούστηκε. Εξάλλου, παρόλο που επιλέγει τη δεύτερη εναλλακτική τελικά, να *κλαύσει* το θάνατο των δυο αδελφών και την εκπλήρωση της κατάρας, καθώς κρίνει ότι αρμόζει περισσότερο *τὸν δυσκέλαδὸν θ' ὕμνον Ἐρινύος / ἰαχεῖν Αἶδα τ' / ἐχθρὸν παιδῶν ἐπιμέλπειν* (867-9), θα το πραγματοποιήσει μέσω ενός τελετουργικού θρήνου<sup>207</sup> και όχι αναφωνώντας απλώς θρηνητικές κραυγές. Θεωρούμε επομένως ότι η *όλολυγή* που προτείνεται στο απόσπασμα αυτό και τελικά δεν εκτελείται είναι μια τελετουργική κραυγή, μέρος μιας γνωστής λατρευτικής διαδικασίας, πιθανότατα μιας “λατρευτικής” ευχαριστήριας προσευχής.

## 2.2.2 Αυτοσχέδια προσευχή (“ελεύθερη” προσευχή)

### 2.2.2.1 Ευχαριστία

Στη χραψωδία της *Οδύσσειας*<sup>208</sup> η Ευρύκλεια μπροστά στη θεά των σκοτωμένων μνηστήρων *ἴθυσέν ῥ' ὀλολύξει* (408), αλλά ο Οδυσσεύς την εμπόδισε λέγοντας: *ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' ὀλόλυξε* (411). Θα μπορούμε άραγε να αναζητήσουμε κάποια λατρευτική πράξη στο χωρίο αυτό, πριν την χαρακτηρίσουμε αβασάνιστα ως κραυγή έκλυσης ευχάριστων συναισθημάτων; Μια υπόθεση θα ήταν ότι η δολοφονία των μνηστήρων παρουσιάζεται από τον ποιητή έμμεσα ως θυσία (πβ. *Αισχ. Αγαμ.* 1118 και 1236, *Χοηφ.* 386 και 942) και η *όλολυγή* εντάσσεται μέσα στο γνωστό θυσιαστήριο πλαίσιο. Η υπόθεση αυτή όμως δεν έχει κανένα έρεισμα ούτε φυσικά στο κείμενο (δεν υπάρχει λεξιλόγιο που να παραπέμπει σε θυσία), αλλά ούτε και στη γενικότερη ιδεολογία του έπους. Μια τέτοια πράξη θα αποτελούσε ανθρωποθυσία και μάάλιστα πολυπληθή. Όσο κι αν ο ίδιος ο

<sup>205</sup> Βλ. West 1990, 108 και *ἀσινεῖ δαίμονι* και Hutchinson 1985, 185 για άλλες εκδοχές.

<sup>206</sup> Πβ. παραπάνω *όλολυγμό* 268.

<sup>207</sup> Βλ. Haldane 1965, 36.

<sup>208</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 4.



δράστης και κατ' επέκταση ο ποιητής θεωρεί τον θάνατό τους θέλημα θεού και αποτέλεσμα των ανόσιων έργων τους (*τούσδε δέ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ σχέτλια ἔργα*), ακόμα και αν δεχθούμε ότι ο θάνατός τους είναι ένας δίκαιος θάνατος<sup>209</sup>, ωστόσο σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί ένας τέτοιος φόνος να αποτελεί προσφορά προς τους θεούς ή να προκαλεί ευχαρίστηση ένα πλήθος από ανθρώπινα θύματα. Μήπως πρόκειται για μια προσευχή-ευχαριστία προς τον θεό; Ο Deubner διαφωνεί θεωρώντας τη χαρούμενη *όλολυγή* της Ευρύκλειας μια ξαφνική αντίδραση στη σκηνή που παρουσιάστηκε μπροστά της και διαφωνεί με τον Eitrem ότι πρόκειται για μια νικηφόρα ευχαριστία απέναντι στο θεό<sup>210</sup>. Φυσικά δεν υπάρχει στη σκηνή αυτή το τελετουργικό προσευχής όπως παρουσιάστηκε στην *Ιλ. Ζ* και *Οδ. δ*. Οφείλουμε όμως να εξετάσουμε την εκδοχή να πρόκειται για προσευχή ή καλύτερα για μια ενέργεια που παραπέμπει σε ευχαριστήρια προσευχή προς τους θεούς.

Η Ευρύκλεια *ἴθυσέν ρ' ὀλολύξαι, ἐπεὶ μέγα εἶσιδεν ἔργον*. Το *ἔργον* μπορεί να θεωρηθεί *μέγα* για τους εξής λόγους: πρώτον γιατί η άγρια εικόνα του θύτη και των θυμάτων βουτηγμένων στο αίμα ξεπερνά πολύ τη λογική και φυσιολογική ανθρώπινη πραγματικότητα, (πόσο μάλιστα αυτή μιας μεγάλης σε ηλικία γυναίκας). Δεύτερον γιατί υποδηλώνει την παρουσία θεού, ή έστω την έμμεση παρέμβασή του, χωρίς τη βοήθεια του οποίου ένας τέτοιος πολλαπλός φόνος θα ήταν αδύνατος από έναν και μόνο άνθρωπο· έτσι επιβεβαιώνεται η παρουσία τους στον κόσμο των ανθρώπων. Και τρίτον γιατί η ίδια άγρια εικόνα, που προκαλεί φόβο και αποστροφή, ταυτόχρονα αποτελεί και δικαίωση, αποδεικνύει τη δύναμη των θεών να επιβάλλουν δικαιοσύνη και να διατηρούν την αρμονία και την τάξη του κόσμου. Με αυτή τη λογική, η *όλολυγή* δεν μπορεί να αποτελεί απλώς μια αυθόρμητη αντίδραση χαράς. Η παρουσία του θεού πρέπει να τιμηθεί είτε ως ένδειξη δέους απέναντι στη δύναμη του, είτε ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη συνεισφορά του στην επιβολή της τάξης. Η *όλολυγή* της Ευρύκλειας, με την ιδιότητα της τελετουργικής κραυγής που συνοδεύει την προσευχή, παίρνει τη θέση της ίδιας της προσευχής· το μέρος υποκαθιστά το όλον.

Υπάρχει ακόμα ένα στοιχείο προς επίρρωση της παραπάνω ερμηνείας. Ο Οδυσσεάς προσπάθησε να διακόψει την κραυγή που μόλις είχε αρχίζει να αναφωνεί η Ευρύκλεια, όταν διαπίστωσε ότι αυτή *ἴθυσέν ρ' ὀλολύξαι, λέγοντας μηδ' ὀλόλυξε*. Ο Οδυσσεάς επομένως αναγνώρισε την κραυγή της Ευρύκλειας ως *όλολυγή*. Τι σημαίνει όμως αυτό;

<sup>209</sup> Πβ. ω 351-2 «Δία πατέρα, πραγματικά υπάρχουνε ακόμα θεοί πάνω στον ψηλό τον Όλυμπο, αν είναι αληθινό πως οι μνηστήρες πλήρωσαν την αδιάντροπη θρασύτητά τους» μτφ. Γ.Δ. Ζευγώλη.

<sup>210</sup> Deubner 1941, 10.

Ο Pulleyn θεωρεί ότι με την υπόδειξή του *ούχ όσιη κταμένοισιν έπ' άνδράσιν εύχετάσθαι*<sup>211</sup>, ο Οδυσσεάς υπαινίσσεται ότι η κραυγή προσελκύει την προσοχή των θεών, άρα τη βλέπει ως απευθείας ανάφωνση προς τον ουρανό<sup>212</sup> και όχι ως αυθόρμητη κραυγή ενθουσιασμού. Η χρήση βέβαια του *εύχομαι* θα μπορούσε να δημιουργήσει αντιρρήσεις<sup>213</sup>, καθώς στον Όμηρο το ρήμα δέχεται διάφορες ερμηνείες (κυρίως σημαίνει υπερηφανεύομαι /καυχίεμαι), όμως σε αρκετές περιπτώσεις μπορεί να συνδέεται με την προσευχή και να περιγράφει μια πράξη που απευθύνεται προς τους θεούς<sup>214</sup>. Φαίνεται λοιπόν ότι ο Οδυσσεάς δεν αναγνωρίζει απλώς στην αντίδραση της Ευρύκλειας μια χαρούμενη κραυγή, αλλά μια τελετουργική κραυγή, μια μορφή προσευχής και αυτήν σπεύδει να σταματήσει<sup>215</sup>. Αν η παραπάνω ερμηνεία έχει κάποιο έρεισμα, ενδεχομένως βρισκόμαστε μπροστά σε μια ανεπίσημη/αυτοσχέδια προσευχή-ευχαριστία προς τους θεούς που εκφράζεται με την *όλολυγή*. Στην περίπτωση αυτή, όπου δεν υπάρχει η δομή και η επισημότητα ενός ολοκληρωμένου τελετουργικού, ένα τυπικό του στοιχείο, η *όλολυγή*, εκπροσωπεί και παραπέμπει σε αυτό.

Σε ένα απόσπασμα του ομηρικού ύμνου *Είς Απόλλωνα* (115-119)<sup>216</sup> περιγράφεται η γέννηση του Απόλλωνα από τη Λητώ. Το σκηνικό είναι μυθικό με πρωταγωνίστριες θεές, ενώ η ανθρώπινη παρουσία απουσιάζει εντελώς. Οι θεές που παρευρίσκονται στη γέννα αφήνουν την *όλολυγή* να ηχήσει τη στιγμή ακριβώς που ο Απόλλωνας έρχεται στο φως (*έκ δ' έθορε πρό φώως δέ, θεαί δ' όλόλυξαν άπασαι...*). Εκ πρώτης όψεως ο ρόλος της *όλολυγής* φαίνεται να διαφοροποιείται: πέραν του ότι δεν περιγράφεται κάποια ανθρώπινη λατρευτική πράξη αλλά οι μυθικές περιπέτειες μιας θεάς, η τελετουργική θυσία και προσευχή δίνουν τη θέση τους σε μια φυσική γυναικεία στιγμή, αυτή της γέννησης, κάτω από ένα μυθικό σκηνικό. Ποιος είναι λοιπόν ο ρόλος της; Αποτελεί απλώς την απελευθέρωση ενός συναισθήματος, στη συγκεκριμένη περίπτωση χαράς, μπροστά στο θαύμα της γέννησης; Ο Deubner συμφωνεί με τον Wilamowitz ότι στην περίπτωση αυτή η *όλολυγή* θα μπορούσε να είναι η εκδήλωση της ευτυχισμένης έκβασης ενός προηγηθέντος άγχους και μιας μελλοντικής αγωνίας. Η αγωνία εκτονώνεται με την κραυγή και

<sup>211</sup> Για τη γνησιότητα και την ερμηνεία της υπόδειξης του Οδυσσεά βλ. Russo, Fernández-Galiano, Heubeck 1992, 290-1.

<sup>212</sup> Pulleyn 1997, 179.

<sup>213</sup> Οι Russo, Fernández-Galiano, Heubeck 1992 δε δέχονται την ερμηνεία του van Leeuwen's ότι το *εύχετάσθαι* υποδηλώνει μια προσευχής εξαγνισμού από το μίasma της σφαγής.

<sup>214</sup> Για τη συζήτηση περί του *εύχομαι* και των σημασιών του βλ. Pulleyn 1997, 59-64.

<sup>215</sup> Θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι η Ευρύκλεια, πέρα από την κραυγή, πραγματοποίησε και κάποιες υποτυπώδεις τελετουργικές κινήσεις προσευχής (ίσως ανάταση των χεριών), οι οποίες επιβεβαίωσαν την υποψία του Οδυσσεά ότι πρόκειται για προσευχή.

<sup>216</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 5.

αυτή η εκτόνωση προκαλείται μέσω ενός βέβαιου εξωτερικού συμβάντος, της ολοκλήρωσης της γέννας. Σε αυτό το εξωτερικό συμβάν αντιδρούν οι θεές άμεσα με την *όλολυγή* και αυτή η αντίδραση είναι εντελώς ακούσια, δηλαδή παθητική<sup>217</sup>. Ο Deubner στην ουσία υποστηρίζει ότι στο χωρίο αυτό η *όλολυγή* διατηρεί το αρχικό της νόημα, δηλαδή λειτουργεί ως αυθόρμητη κραυγή εκτόνωσης και απελευθέρωσης συναισθημάτων.

Η παραπάνω ερμηνεία απομακρύνει την *όλολυγή* από το οποιοδήποτε τελετουργικό πλαίσιο. Πράγματι, ο Deubner θεωρεί ότι αποτελεί ένα ωραίο τέχνασμα του ποιητή, που δεν αντανακλά κανένα τελετουργικό έθιμο<sup>218</sup>. Οφείλουμε πριν από όλα να διερευνήσουμε αν η παραπάνω άποψη έχει κάποια έρεισμα. Είναι προφανές ότι η γέννηση, ο γάμος, ο θάνατος αποτελούν περιστάσεις (ευχάριστες ή δυσάρεστες) της προσωπικής και κοινωνικής ζωής των ανθρώπων που λειτουργούσαν μέσα σε κάποιο θρησκευτικό πλαίσιο. Ιδιαίτερα η γέννηση αποτελεί φαινόμενο που δύσκολα θα μπορούσε τότε να εξηγηθεί με όρους βιολογίας. Η παρουσία των θεών ήταν δεδομένη, τόσο κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, όσο και κατά τη γέννα. Υπήρχαν για την περίπτωση αυτή τελετουργικά, με σκοπό την επίκληση της αρμόδιας θεάς για την ομαλή έκβαση της γέννας και την ευχαριστία μετά την αίσια έκβαση. Τα τελετουργικά αυτά ήταν συλλογικές πράξεις που ακολουθούσαν τους όρους και τις πρακτικές των λατρευτικών πράξεων: προσευχές προς την θεά, θυσίες και πάνω απ' όλα φαίνεται να ήταν γυναικεία υπόθεση. Γιατί λοιπόν να μην εντασσόταν μέσα σε αυτά και η τελετουργική κραυγή των γυναικών; Εξάλλου η ύπαρξη του όρου σε ελληνιστικά κυρίως κείμενα, όπως και ο ίδιος ο Deubner είχε επισημάνει, υπονοεί μια τελετουργική σύνδεση της *όλολυγής* με τη γέννηση<sup>219</sup>. Από τη στιγμή τέλος που η *όλολυγή*, συνδεδεμένη ιδιαίτερα με τις γυναίκες, λειτουργεί ως τελετουργική κραυγή όχι μόνο σε επίσημες λατρευτικές πράξεις της πόλεως -π.χ. θυσίες, προσευχές- αλλά και σε περιστάσεις της καθημερινής ζωής -όπως π.χ. ο γάμος ή ένα έθιμο<sup>220</sup>- γιατί στην περίπτωση της γέννησης, μιας σαφέστατα γυναικείας υπόθεσης, που εορταζόταν με τελετουργίες προς τιμή των αρμοδίων θεανών, να μην αποτελούσε μέρος αυτής της λατρευτικής διαδικασίας, εκφρασμένη τη στιγμή που το παιδί ερχόταν στο φως, αλλά να χαρακτηρίζεται τέχνασμα του ποιητή; Δυστυχώς δεν έχουμε πολλές πληροφορίες για τα τελετουργικά γέννησης, αν όμως η παραπάνω υπόθεση έχει κάποιο έρεισμα, προφανώς η *όλολυγή* δεν θα αποτελούσε απλώς μια κραυγή εκτόνωσης από το άγ-

<sup>217</sup> Deubner 1941, 5.

<sup>218</sup> Όπ. π., 15.

<sup>219</sup> Βλ. Allen, Halliday & Sikes 1936, 220. Ο Deubner πάντως θεωρεί τα περισσότερα από αυτά τα χωρία απήχηση του ομηρικού ύμνου, βλ. Deubner 1941, 14-5.

<sup>220</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 2.3.

χος και την αγωνία ή εκδήλωση χαράς μετά την αίσια έκβαση της γέννας, αλλά θα ήταν μια μορφή προσευχής-ευχαριστίας προς τη θεά (ανεπίσημη/αυτοσχέδια), με τη συνδρομή της οποίας η γέννα στέφθηκε με επιτυχία.

Την περίπτωση της αυτοσχέδιας προσευχής-ευχαριστίας συναντούμε και στον Αριστοφάνη. Στους *Ιππείς* 616<sup>221</sup> ο χορός των ιππέων προτρέπει σε ένα *όλολυγμό* όταν ο Αλλαντοπώλης ανακοινώνει τη νίκη του εναντίον του αισχρού Παφλαγόνα. Η *όλολυγή* δείχνει να αποτελεί μια απλή κραυγή θριάμβου, όπως υποστηρίζει και ο Deubner<sup>222</sup>, καθώς μάλιστα το τελετουργικό περιβάλλον απουσιάζει, θα μπορούσε όμως κάλλιστα να θεωρηθεί ως μια μορφή αυτοσχέδιας προσευχής-ευχαριστίας, γιατί η νίκη του Αλλαντοπώλη δεν ήταν μια προσωπική νίκη, αλλά αφορούσε σε ολόκληρη την πόλη, που για καιρό μαστιζόταν από τις ακαθαρσίες του Παφλαγόνα. Γι αυτό λοιπόν και άξιζε (616: *ἄξιον...*) να ηχήσει ένας *όλολυγμός*, γιατί με τη νίκη αυτή εξασφαλιζόταν η σωτηρία όλων των πολιτών. Η εκδοχή της αυτοσχέδιας προσευχής είναι περισσότερο εμφανής στο επόμενο απόσπασμα των *Ιππέων*<sup>223</sup>, όπου ο Αλλαντοπώλης προτρέπει σε ένα *όλολυγμό* στην εμφάνιση του ανανεωμένου και μεταλλαγμένου Δήμου. Εδώ η τελετουργική ατμόσφαιρα είναι σαφής, καθώς ο Αλλαντοπώλης σε επίσημο ύφος -με ένα τυπικό τελετουργικό λεξιλόγιο<sup>224</sup>- αναγγέλλει τον Δήμο. Εξάλλου η *όλολυγή* του χορού δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί μια αυθόρμητη κραυγή χαράς, αφού η άφιξη του Δήμου έχει ήδη αναγγελθεί· φαίνεται μάλλον να εκφράζει ευχαριστία στους θεούς για την αποκατάσταση της τάξης<sup>225</sup>.

### 2.2.2.2 Αναγνώριση θεϊκής επιφάνειας

Σε ένα δεύτερο χωρίο του ομηρικού ύμνου *Εἰς Ἀπόλλωνα* (440-7)<sup>226</sup> το μυθικό σκηρικό εξακολουθεί να υφίσταται, καθώς περιγράφεται η άφιξη του Απόλλωνα στην Κρίση, το λιμάνι των Δελφών και το υπερφυσικό λαμπρό θέαμα που δημιούργησε η παρουσία του. Οι γυναίκες της πόλης *όλολυξαν*, καθώς αισθάνθηκαν δέος από τις λαμπερές ριπές του θεού (445-7). Ο Deubner ερμηνεύει τη λειτουργία της *όλολυγῆς*, όπως και στο προηγούμενο χωρίο του ύμνου (115-119) ως μια αυθόρμητη κραυγή: «Δεν μπορώ εδώ

<sup>221</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 35.

<sup>222</sup> Deubner 1941, 11.

<sup>223</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 36.

<sup>224</sup> Πβ. 1317-9: *εὐφημεῖν χρηὴ καὶ στόμα κλήεν...παιωνίζειν τὸ θέατρον*.

<sup>225</sup> Η εκδοχή ότι η *όλολυγή* θα μπορούσε να υπονοεί και αναγνώριση μιας επιφάνειας, αν θεωρήσουμε ότι ο Αριστοφάνης θέλησε να θεοποιήσει κατά κάποιο τρόπο τον Δήμο -εκδοχή με την οποία διαφωνεί ο Deubner 1941, 11 (σημ. 4)- δεν είναι πειστική, καθώς η εμφάνιση του έχει αναγγελθεί και αναμένεται.

<sup>226</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 6.

να αναγνωρίσω μια κραυγή βοήθειας προς το θεό (τον Απόλλωνα τον ίδιο); περισσότερο βλέπω στην *όλολυγή* την άμεση αντίδραση των γυναικών της Κρίσης στην τρομακτική εμφάνιση του αναδυόμενου μέσα από τη λάμψη Απόλλωνα...»<sup>227</sup>. Ακόμα κι αν δούμε το χωρίο αυτό του ύμνου ως καθαρή μυθοπλασία, είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι η κραυγή εκφράζει αυθόρμητα συναισθήματα. Το *μέγα δέος* που ένιωσαν όσοι βίωσαν αυτήν την εμπειρία της θεϊκής επιφάνειας, μιας επιφάνειας που επιβάλλεται από το “θεό του ήλιου” μέσα σε ένα πλημμυρισμένο από φως τοπίο (*άστέρη... ήματι, σπινθαρίδες, σέλας εις ούρανόν, φλόγα δαΐε, κάτεσχεν σέλας*)<sup>228</sup>, οδήγησε στην *όλολυγή*, που δεν μπορεί να εκφράζει κάτι άλλο παρά αναγνώριση της θεϊκής παρουσίας και παντοδυναμίας. Η κραυγή των γυναικών της Κροίσας αποτελεί, όπως στα παραπάνω αποσπάσματα, μια αυτοσχέδια/υποτυπώδη προσευχή, όχι ευχαριστίας σε αυτήν την περίπτωση, αλλά αναγνώρισης της θεϊκής επιφάνειας.

Το χωρίο αυτό όμως θα μπορούσε να ερμηνευτεί και διαφορετικά. Πίσω από αυτό το μυθικό σκηνικό και το φαντασμαγορικό υπερφυσικό θέαμα ενδεχομένως υποκρύπτεται κάποιο τελετουργικό έθιμο. Ας μην ξεχνούμε ότι ο ύμνος αυτός περιγράφει έναν αιτιολογικό μύθο, εξηγεί δηλαδή και αποδεικνύει πραγματικά τελετουργικά έθιμα. Ο Dillon επισημαίνει ότι στις περισσότερες γιορτές και αθλητικούς αγώνες προς τιμή του Απόλλωνα στους Δελφούς οι Έλληνες απεσταλμένοι προσκυνητές ακολουθούσαν κυρίως τον δρόμο της θάλασσας: αποβιβάζονταν στο λιμάνι της Κίρρας/Κρίσης και από εκεί πεζοπορούσαν προς τους Δελφούς<sup>229</sup>. Όταν λοιπόν ο ποιητής παρουσιάζει τον Απόλλωνα να εμφανίζεται και να φτάνει στους Δελφούς (*έξ δ’ ἄδυτον κατέδυσε διὰ τριπόδων ἐριπίμων*), και την αντίδραση των πιστών του, δεν αποκλείεται να περιγράφεται έμμεσα κάποια τελετουργία προς τιμή του Πύθιου Απόλλωνα, τελετουργία που πιθανώς υπενθύμιζε την άφιξη του θεού στους Δελφούς και την υποδοχή/υποταγή των ντόπιων στη δύναμή του. Όπως και σε άλλες περιπτώσεις αιτιολογικών μύθων μπορούμε να υποθέσουμε ότι σε μια τέτοια αναπαράσταση υπάρχει μίμηση και η *όλολυγή* των γυναικών θα διαδραμάτιζε ένα συγκεκριμένο ρόλο ανάλογα με το δεδομένο θρησκευτικό τελετουργικό πλαίσιο στο οποίο θα ήταν ενταγμένη, το οποίο όμως δεν καθορίζεται με βεβαιότητα (ενδεχομένως μιας “λατρευτικής” προσευχής).

<sup>227</sup> Deubner 1941, 5.

<sup>228</sup> Ο Burkert επισημαίνει ότι σε ορισμένες περιπτώσεις η θεότητα εμφανίζεται με τρόπο υπαινικτικό και τα παραδείγματα που επικαλείται υπογραμμίζουν το ρόλο του φωτός-λάμψης κατά την επιφάνεια μιας θεότητας. Βλ. Burkert, 1993, 392.

<sup>229</sup> Βλ. Dillon 2001, 80-81.

Σε ένα χωρίο της *Μήδειας* του Ευριπίδη (1171-1177)<sup>230</sup> περιγράφεται η αντίδραση μιας γριάς δούλης, μόλις είδε τη Γλαύκη να εκδηλώνει ξαφνικά πολύ βαριά συμπτώματα αρρώστιας (από τα γεμάτα δηλητήριο δώρα της Μήδειας). Μπροστά σε αυτό το φρικτό θέαμα η γριά *άνωλόλυξε*. Τι ακριβώς έκανε δηλαδή; Απλώς αναφώνησε μια κραυγή, από έκπληξη ή φόβο; «Η γριά γυναίκα (η ηλικία της ίσως υπαινίσσεται υψηλή ευαισθησία σε θρησκευτικά ζητήματα) υποπτεύεται ότι η παράδοση συμπεριφορά της βασιλοπούλας οφείλεται σε θεϊκή κατοχή. Ο Παν συνδέεται με ξαφνικές νοητικές διασαλεύσεις ποικίλου τύπου...»<sup>231</sup>. Ο Burkert αποκαλεί αυτού του τύπου τη διασάλευση του νου “μανία” και εξηγεί: «Η μανία περιγράφεται ως παθολογικό ξέσπασμα, πίσω από το οποίο βρίσκεται η οργή ενός θεού.. σκοπός είναι και στην πραγματικότητα και στον μύθο να επιτευχθεί η επάνοδος από την κατάσταση της παραφροσύνης στην κατάσταση της λογικής, μια διαδικασία που χρειάζεται τον “καθαρισμό” και τον “ιερέα καθαρτή”... Η Ήρα, η Άρτεμις, η Εκάτη και ο Παν μπορούσαν να προκαλούν μανία...»<sup>232</sup>. Η δούλη επομένως φαίνεται να ερμηνεύει έτσι τη συμπεριφορά της βασιλοπούλας, αναγνωρίζει δηλαδή μια θεϊκή παρουσία μέσα από τα συμπτώματα της αρρώστιας της και, όπως θα ήταν αρμόζον<sup>233</sup>, τη χαιρετίζει με την *όλολυγή*, την υποτυπώδη μορφή προσευχής. Γι αυτό, όταν διαπιστώνει ότι η αρρώστια δεν οφειλόταν σε θεϊκή κατοχή, μετατρέπει την *όλολυγή* σε θρηνητική κραυγή, γιατί η εκδήλωση χαράς για τη θεϊκή επιφάνεια δεν ήταν η πρόπουσα, καθώς στη σοβαρή αυτή κατάσταση άρμοζε περισσότερο ο θρήνος.

### 2.2.2.3 Παράκληση

Άλλο ένα χωρίο που αποκαλύπτει τη χρήση της *όλολυγής* ως μορφής αυτοσχέδιας προσευχής, που αυτή τη φορά επικαλείται τη θεότητα για βοήθεια, είναι ένα απόσπασμα από τον *Ερεχθέα*<sup>234</sup> του Ευριπίδη. Ο Pulleyn βρίσκει στο απόσπασμα αυτό μια ολοφάνερη εξίσωση της *όλολυγής* με μια προσευχή παράκλησης. Η κραυγή αυτή των γυναικών θα ενεργοποιήσει την Αθηνά ώστε να έρθει για βοήθεια, όπως ακριβώς θα έκανε και μια “λατρευτική” προσευχή<sup>235</sup>. Για άλλη μια φορά το μέρος υποκαθιστά το όλον, για διαφορετική όμως περίπτωση: όχι για ευχαριστία ή αναγνώριση της θεϊκής παρουσίας, αλλά για παράκληση.

---

<sup>230</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 26.

<sup>231</sup> Mastronarde 2002, 355.

<sup>232</sup> Burkert, 1993, 244.

<sup>233</sup> Βλ. και Pulleyn 1997, 179.

<sup>234</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 34.

<sup>235</sup> Pulleyn 1997, 179.

Ο Olson παραλληλίζει με το παραπάνω απόσπασμα την *όλολυγή* που προτείνεται στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη 97<sup>236</sup>. Ο Τρυγαίος απαντώντας στα ειρωνικά σχόλια του δούλου του σχετικά με το ταξίδι που ετοιμάζει στους ουρανούς, τον παρακινεί να σιωπήσει και να εκπέμψει την *όλολυγή*. Ο μελετητής υποστηρίζει ότι αυτή ισοδυναμεί με μια προσευχή που θα υποστηρίξει την αποστολή του Τρυγαίου<sup>237</sup>, άποψη την οποία δεν είχε θεωρήσει πιθανή ο Deubner, καθώς ο θεός στον οποίο απευθύνεται παραμένει αόριστος<sup>238</sup>. Πράγματι η παρατήρηση του Deubner είναι εύστοχη, θα μπορούσε όμως κάποιος να αντιτάξει το επιχείρημα ότι στις αυτοσχέδιες αυτές προσευχές δε γίνεται επίκληση πάντοτε σε συγκεκριμένο θεό (κυρίως βέβαια στην περίπτωση ευχαριστίας)<sup>239</sup>. Το γεγονός επίσης ότι η κραυγή συνδέεται με την *εύφημία*, όρο που παραπέμπει σε θρησκευτικές τελετουργίες<sup>240</sup>, καθώς και ότι αντιτίθεται με το *φλαῦρον* και το *γρῦζειν*, προσδίδει κύρος και επισιμότητα στην *όλολυγή* και δίνει σοβαρό έρεισμα στην άποψη ότι πρόκειται για μια μορφή προσευχής.

### 2.2.3 Παράδοξη χρήση

Ένα χωρίο από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή<sup>241</sup> έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς έχει δημιουργήσει διαφωνίες στους μελετητές/εκδότες. Παρόλο που ο Herwerden συμπληρώνει τον στίχο 750 με το ρήμα *άνωτότυξε* -συμπλήρωση που δέχονται και οι Lloyd-Jones & Wilson-, άλλοι εκδότες υιοθετούν την εκδοχή του *άνωλόλυξεν* -την οποία δέχεται ο Deubner-, θεωρώντας ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς σύνθετο ρήμα με τις *Τραχίνιες*, προσδίδοντάς του ένα εντελώς διαφορετικό νόημα. Μια τέτοια όμως εκδοχή δίνει μια νέα διάσταση στην έννοια της *όλολυγῆς*.

Ο παιδαγωγός μεταφέρει στην Ηλέκτρα την ψευδή είδηση του θανάτου του αδελφού της Ορέστη, περιγράφοντας με λεπτομέρειες ένα ατύχημα που του συνέβη, κατά τη συμμετοχή του στους Πυθικούς αγώνες και συγκεκριμένα στο αγώνισμα της αρματοδρομίας. Ο Deubner ερμηνεύει: «Εδώ είναι η φωνή των θεατών μια ακούσια αντίδραση, μια στιγμιαία κραυγή των καθήμενων. Η συμπάθεια για τη μοίρα του νεαρού που κείται πεσμένος βρίσκει την έκφρασή της στο αντικείμενο σε αιτιατική. Η προκύπτουσα σύνταξη όμως δίνει στο *άνωλόλυξεν* το νόημα του “θρηνώ”. Το πέρασμα στο θρηνητικό

<sup>236</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 37.

<sup>237</sup> Olson 1998, 86.

<sup>238</sup> Deubner 1941, 19.

<sup>239</sup> Πβ. *Οδ.* χ 408 και *Αρφ. Ιππείς* 616 και 1327.

<sup>240</sup> Βλ. κεφ. 2.1, σελ. 29.

<sup>241</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 25.

*όλολύζειν* έχει δοθεί...»<sup>242</sup>. Αλλά και ο Ευστάθιος παραπέμπει στο απόσπασμα του Σοφοκλή, επισημαίνοντας την έναρξη της θρηνητικής σημασίας του *όλολύζειν*<sup>243</sup>.

Οφείλουμε να εξετάσουμε την εκδοχή του Deubner, πριν δεχτούμε τη συμπλήρωση του Herwerden. Ο Deubner θέτει δυο νέα δεδομένα επί τάπητος, τα οποία συνδέει αιτιοκρατικά: τη σύνταξη του *όλολύζειν* και το χαρακτήρα της *όλολυγής* ως θρηνητικής κραυγής. Καθοριστικό ρόλο στην ερμηνεία του χωρίου αυτού αποτελεί ασφαλώς η σύνταξη του ρήματος, το οποίο, αν και πάντοτε λειτουργεί ως αμετάβατο ή, σπανιότερα, προσδιορίζεται από μια δοτική (πβ. *Επτά* 826 *άσινεῖ σωτήρι, Χοηφ.* 943 *άναφυγᾶι, Τραχ.* 206 *άλαλαγᾶις*), εδώ δέχεται μια αιτιατική, που δεν μπορεί να είναι κάτι άλλο παρά αντικείμενο. Μια τέτοια σύνταξη όμως μας οδηγεί να μεταφράσουμε “θρήνησαν τον νεαρό” και έτσι αυτόματα η *όλολυγή* μετατρέπεται σε θρηνητική κραυγή. Πέρα από αυτά, φαίνεται επίσης ότι απουσιάζει πλήρως το τελετουργικό περιβάλλον. Η *όλολυγή* δεν εγείρεται σε μια θυσία, πομπή, γιορτή προς τιμή κάποιου θεού, ούτε συνοδεύει μια προσευχή, αλλά αποτελεί μια αυθόρμητη κραυγή λύπησης, συμπάθειας και ελέους προς τον αθλητή που βρίσκεται πεσμένος στο έδαφος. Όλα αυτά όμως είναι αρκετά παράδοξα. Γιατί ο ποιητής να επιλέξει μια τέτοια σύνταξη, κυρίως όμως γιατί να επιλέξει αυτό το συγκεκριμένο ρήμα, εφόσον γνώριζε πολύ καλά (όπως φαίνεται από τη χρήση του στις *Τραχίνιες*), το περιβάλλον μέσα στο οποίο απαντάται και τη λειτουργία που επιτελεί; Αν επιδίωκε απλώς να περιγράψει τη συναισθηματική συμμετοχή των θεατών, δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει άλλα ρήματα που εξέφραζαν συνηθέστερα και πληρέστερα την έννοια του θρήνου και παράλληλα δεν απαιτούν τελετουργικό περιβάλλον (όπως π.χ. τα *όλοφύρομαι, οίκτηίρω, όδύρομαι, θρηνώ, κωκύω, οίμώζω, αιάζω* κλπ); Η μήπως ο ποιητής στόχευε ακριβώς να καινοτομήσει, χρησιμοποιώντας μια λέξη σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον και με μια εντελώς διαφορετική σημασία;

Όλες οι παραπάνω δυσκολίες εύλογα κατατείνουν προς τη διόρθωση του Herwerden. Γιατί δεν είναι πιθανό ο ποιητής να επέλεξε τυχαία ένα ρήμα του οποίου τη λειτουργία γνώριζε καλά, αλλά ούτε και να έκανε μια τέτοια επιλογή μόνο και μόνο για να πρωτοτυπήσει. Ακόμα όμως και στην ελάχιστη πιθανότητα να επέλεξε πράγματι αυτό το ρήμα, θεωρούμε ότι το έπραξε επιδιώκοντας ενδεχομένως να προσδώσει μια τελετουργική διάσταση στο γεγονός. Όταν οι θεατές του σταδίου *άνωλόλυξαν τον νεανίαν*, βίωναν μπροστά στα μάτια τους ένα αποτρόπαιο και ανίερο θέαμα, το συρμό ενός νεκρού σώματος (*φορούμενος προς οὔδας, ἄλλοτ’ ούρανῶ σκέλη προφαίνων*). Ίσως η κραυγή

<sup>242</sup> Deubner 1941, 8.

<sup>243</sup> Ευστάθιος, *Υπόμν. Ιλ.* 643.32, 317 van der Valk.



τους να παρέπεμπε σε προσευχή, ίσως ακόμα και να ύψωσαν τα χέρια προς τους θεούς για αυτόν τον άντρα που πέθαινε με ένα τόσο άγριο τρόπο χωρίς να το αξίζει (*οἷ' ἔργα δράσας οἷα λαγχάνει κακῶ*). Ο θάνατος ενός ανθρώπου είναι πάντα θέλημα των θεών και της Μοίρας και κανείς δεν μπορεί να του ξεφύγει, όμως η θεά του πάντοτε προκαλεί δεος, καθώς αποκαλύπτεται η παντοδυναμία των αθανάτων. Ανεξάρτητα από το αν μια τέτοια προσέγγιση έχει κάποιο έρεισμα, ουσιαστικά από τη μετα-σοφοκλεία εποχή ο *όλολυγμός* πήρε πολλές φορές θρηνητική απόχρωση<sup>244</sup>.

Ο Lee (όπως και ο Paley)<sup>245</sup> υπογραμίζουν άλλη μια παράδοξη χρήση του *όλολυξιν* στις *Τρωάδες*<sup>246</sup> του Ευριπίδη. Η Εκάβη κατηγορεί την Ελένη για υποκριτική συμπεριφορά, όταν η τελευταία ισχυρίζεται ότι ο Πάρις με την βία την πήρε από τη Σπάρτη, και της προβάλλει το επιχείρημα ότι δεν την άκουσε κανείς να φωνάζει: *ποιάν βοήν άνωλόλυξας*. Ο Deubner υποστηρίζει ότι το χωρίο αυτό αποτελεί μια από τις περιπτώσεις, όπου με τη λέξη δείχνεται μια κραυγή ή η φύση ενός γενικότερου θορύβου, χωρίς να τονίζεται ιδιαίτερα χαρά ή πόνος<sup>247</sup>. Αυτό σημαίνει ότι η Εκάβη κατηγορεί την Ελένη για το γεγονός ότι δεν έβγαλε κάποια -οποιαδήποτε- κραυγή προκειμένου να ζητήσει βοήθεια από τα αδέρφια της (*Κάστορος νεανίου τοῦ συζύγου*); Δεν θα μπορούσε αντίθετα να εννοεί ότι η Ελένη δεν αναφώνησε μια “συγκεκριμένη” κραυγή κατάλληλη για την περίπτωση, δε θα μπορούσε δηλαδή να υπονοεί κάποιο ιδιαίτερο ρόλο της *όλολυγῆς*,

Μια παρόμοια ερμηνευτική δυσκολία συναντήσαμε και παραπάνω στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Μάλιστα και στο έργο εκείνο χρησιμοποιείται το σύνθετο *άνολολύζω*, συντασσόμενο με αιτιατική. Η αιτιατική όμως εδώ, *βοήν*, ουσιαστικά λειτουργεί ως σύστοιχο αντικείμενο και έτσι δεν υπάρχει η πιθανότητα μεταβολής της σημασίας της λέξης. Παρόλ' αυτά οφείλουμε να αναρωτηθούμε γιατί ο ποιητής δε χρησιμοποίησε το ομόριζο ρήμα *βοῶ* -ή έστω το συνώνυμο *κράζω*-, αν επιδίωκε απλώς να δώσει στη λέξη τη σημασία του “φωνάζω”. Είναι προφανές ότι γνώριζε πολύ καλά τη θρησκευτική τελετουργική χρήση της *όλολυγῆς*. Για ποιο σκοπό λοιπόν να την εντάξει σε ένα μη τελετουργικό περιβάλλον και να τη χρησιμοποιήσει ως μια απλή κραυγή βοήθειας; Φαίνεται μάλλον ότι η Εκάβη υπονοεί κάτι περισσότερο, όπως π.χ. μια κραυγή που επικαλείται τους θεούς για βοήθεια. Μια τέτοια προσευχή βέβαια εκ πρώτης όψεως έρχεται σε αντίφαση με τα υποκείμενα της βοήθειας που ακολουθούν, τα αδέρφια της, αλλά δεν είναι καθόλου

<sup>244</sup> Π.χ. στη *Βατραχομομαχία* η *όλολυγή* χρησιμοποιείται σαφέστατα ως θρηνητική κραυγή: «...ὡς εἰπῶν ἀπέπνευσεν ἐν ὕδασι· τὸν δὲ κατεῖδεν...δαινὸν δ' ἔξολόλυξε...» (στ. 98-101).

<sup>245</sup> Βλ. Lee 1976, 239.

<sup>246</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 28.

<sup>247</sup> Deubner 1941, 11.

έτσι. Οι Διόσκουροι Κάστωρ και Πολυδεύκης δεν ήταν απλοί θνητοί· ήταν ημίθεοι ήρωες που λατρεύονταν σε πολλά μέρη της Ελλάδας και ιδιαίτερα στη Σπάρτη, καθώς αποτελούσαν αντανάκλαση της μάχιμης νεολαίας, συνδέονταν με τον πόλεμο, τον θάνατο και ήταν δημοφιλείς ως σωτήρες από κινδύνους της θάλασσας<sup>248</sup>. Δεν έχει σημασία που δεν έχουν ακόμα θεοποιηθεί (*ού κατ' άστρα πω*)· η παρουσία δυο τέτοιων ημίθεων ηρώων-αφού αυτούς θα καλούσε η αδερφή τους- “επιβάλλει” τη χρήση του *όλολύζειν*. Η κραυγή της Ελένης θα ήταν μια γνωστή τελετουργική κραυγή για τη σωτηρία της, γιατί δε θα απευθυνόταν σε θνητούς, αλλά σε θεούς. Ενδεχομένως λοιπόν ο όρος στο απόσπασμα υπονοεί μια υποτυπώδη /άτυπη προσευχή- παράκληση, μια έκκληση βοήθειας προς τους ημίθεους.

### 2.3 Επωδός ύμνων

Σε ένα απόσπασμα της Σαπφούς (απ. 44.)<sup>249</sup> η *όλολυγή* εντάσσεται σε ένα μυθικό περιβάλλον, καθώς περιγράφονται οι γάμοι δυο ηρώων (*ῥμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἄνδρομάχαν θεο<ε>ι-κέλο[ις]*). Εκείνο που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι για πρώτη φορά η πράξη του *όλολύζειν* των ώριμων γυναικών (*γύναικες δ' ἔλέλυδον*<sup>250</sup> *ῶσαι προγενέστερα[ι]*) παραλληλίζεται με τον *παιάνα*, ένα καθαρά αντρικό τραγούδι. Το απόσπασμα αυτό έχει διττή διάσταση. Θα μπορούσε να περιγράφει ένα μυθικό γαμήλιο τελετουργικό, αντανακλώντας μια σημαντικότερη κοινωνική περίπτωση της αρχαιότητας, τον γάμο, ή όλο το απόσπασμα να αποτελεί το ίδιο ένα γαμήλιο τραγούδι. Η Wilson διαφωνεί με την τελευταία εκδοχή, υποστηρίζοντας ότι, αν και το τραγούδι είχε συνδεθεί με τα *επιθαλάμια*, φαίνεται στην πραγματικότητα να είναι μια επέκταση του μύθου, μια από τις πολλές αρχαίες ποιητικές ή δραματικές αναδημιουργίες, βασισμένες στο έπος. Θεωρεί ότι η Σαπφώ εστιάζει σε μια σκηνή παρμένη από τη “δημόσια κουλτούρα” και την εμποτίζει με μια “ιδιωτική” οπτική. Έτσι το ποίημα παρουσιάζει ένα συνδυασμό αρσενικών και θηλυκών στοιχείων κάτω από τη γυναικεία ματιά της ποιήτριας<sup>251</sup>: «Οι εικόνες που τοποθετούνται μαζί στους τελευταίους στίχους δίνουν περισσότερα στοιχεία, που συμβάλλουν τέλεια μέσα στο εικονιστικό ποίημα της Σαπφούς. Οι μεγαλύτερες γυναίκες προσθέτουν στις φωνές των νεότερων τις δικές τους χαρούμενες κραυγές και οι άντρες υψώνουν ένα δυνατό παιάνα στον Απόλλωνα. Έτσι, νέοι και γέροι, ευγενείς και αστοί, άντρες και γυναίκες αναμειγνύονται μαζί με τις μελωδίες ποικίλων τραγουδιών, μια σειρά από μουσικά

<sup>248</sup> Για τους Διόσκουρους βλ. Burkert, 1993, 441-4.

<sup>249</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 8.

<sup>250</sup> Ο αιολικός τύπος *έλελύσδω* αντιστοιχεί στο παλαιότερο *όλολύζω*, βλ. Deubner 1941, 16.

<sup>251</sup> Wilson 1996, 149-150.

όργανα και μια μείξη από ευωδιαστό καπνό. Το τραγούδι που τραγουδούν μέσα σε άλλο τραγούδι ενώνει τον Έκτορα και την Ανδρομάχη με τους θεούς...»<sup>252</sup>.

Πρωτοτυπία και ποιητικό τέχνασμα της Σαπφούς, επομένως, να αντιπαραθέσει τόσα αντρικά και γυναικεία στοιχεία μαζί; Και σε ποιο σημείο η “ιδιωτική οπτική” της ποιήτριας εμπλουτίζει τη σκηνή της “δημόσιας κουλτούρας”; Η *όλολυγή* των γυναικών που ακριβώς ανήκει; Το ποίημα συγκεκριμένα παρουσιάζει εκείνο μόνο το μέρος των εκδηλώσεων που αφορά στο νυφιάτικο γλέντι, το συμπόσιο, και περιγράφει το τραγούδι που τραγουδιόταν λίγο πριν τη γιορτή, καθώς όλοι περίμεναν το ζευγάρι να εμφανιστεί. Η ύπαρξη τραγουδιών στις διάφορες φάσεις των γαμήλιων εκδηλώσεων είναι γνωστή, είχε όμως η *όλολυγή* των γυναικών θέση δίπλα σε αυτά τα τραγούδια; Είναι δημιούργημα της ποιήτριας η παρουσία της γυναικείας κραυγής μέσα στο τραγούδι του συμποσίου, καθώς και η αντιπαραβολή της με τον *παιάνα*, ένα κατεξοχήν αντρικό τραγούδι; Είναι πιθανόν η Σαπφώ να εντάσσει την τελετουργική αυτή κραυγή στο σκηνικό, επειδή ακριβώς επιδιώκει να δημιουργήσει μια θρησκευτική ατμόσφαιρα, καθώς περιγράφει τους γάμους δυο ηρώων στους οποίους επιθυμεί να προσδώσει θεϊκό κύρος. Είναι όμως εξίσου πιθανόν μέσα από το μυθικό αυτό σκηνικό να περιγράφει ένα πραγματικό έθιμο που επιφυλάσσει ένα ρόλο για την *όλολυγή*: ενδεχομένως να συνόδευε κάποια από τα τραγούδια που τραγουδιόταν στη διάρκεια των τριήμερων γαμήλιων εκδηλώσεων ως επώδός τους<sup>253</sup>. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε διαφωτιστικές πληροφορίες για τα γαμήλια τραγούδια σε όλες τους τις λεπτομέρειες, καθώς το θέμα δεν ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στους άντρες ποιητές<sup>254</sup>. Αν έχει όμως έρεισμα μια τέτοια υπόθεση, τότε εύλογα διαφοροποιείται τόσο ο χαρακτήρας όσο και η λειτουργία της κραυγής αυτής<sup>255</sup>.

Υπάρχει ένας παιάνας του Πινδάρου (*Παιάν* XII, απ. 52η)<sup>256</sup> που φαίνεται ότι περιγράφει επίσης ένα γαμήλιο τελετουργικό, αλλά δυστυχώς είναι αρκετά φθαρμένο το κείμενο για να εξαχθούν οποιαδήποτε συμπεράσματα. Ο παιάνας χωρίζεται σε τρία μέρη και ο Rutherford αναφέρει το περιεχόμενό τους: «Το (α) ξεκινά με κάτι για ένα βωμό ενός ήρωα, μετά αναφέρεται στην Αθηνά ... σε γυναίκες που χορεύουν ένα λικνιστό χορό, δένουν τα μαλλιά τους με μύρτους, εγείρουν φωνές και φορούν κόκκινο μαλλί με κάποιο τρόπο. Το επίθετο *θυιαίγιδ'* υπονοεί τη σφαίρα του Διόνυσου... Το (α) τελειώνει με την αναφορά ενός συμποσίου, πιθανώς ενός συμποσίου των θεών... Το (ε) έχει περισσό-

<sup>252</sup> Όπ.π., 153.

<sup>253</sup> Εξάλλου η παρουσία της *όλολυγής* δίπλα σε ύμνους (ιδιαίτερα τον *παιάνα*) είναι συχνό φαινόμενο τόσο σε δημόσιες όσο και σε ιδιωτικές γιορτές, όπως θα αποκαλύψουν τα αποσπάσματα που ακολουθούν.

<sup>254</sup> Βλ. Wilson 1996, 154-6 για διαφορές των ανδρών ποιητών με τη Σαπφώ.

<sup>255</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 3.1.3 και 3.2.3.

<sup>256</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 12.

τερο για γυναίκες που γιορτάζουν (*όλολυγαῖς* στον 4<sup>ο</sup> στίχο), ακολουθεί μια αναφορά σε κάποιον (τραγουδιστή; γυναίκες;) που μαθαίνουν κάτι (στίχος 5), μετά μια πιθανή αναφορά σε ένα οινικό (στίχος 9), ένα αμπέλι (στίχος 10) και τον Αχελώο ... Κατά τον Zuntz η παρουσία των θεών και της γιορτής στο (α) υπονοούν ένα από τους δυο λαμπρούς γάμους -του Κάδμου και της Αρμονίας ή του Πηλέα και της Θέτιδας-... Το (ε) του φέρνει στον νου το Διόνυσο...»<sup>257</sup>. Ο Snell συμφωνεί ως προς τη θεματολογία του γάμου, αλλά θεωρεί πιθανότερο να περιγράφεται ο γάμος της Νιόβης και του Ταντάλου<sup>258</sup>. Ο ίδιος ο Rutherford πάντως θεωρεί ότι με τις παρούσες ενδείξεις δεν μπορούμε να πούμε τίποτα για το τραγούδι, ούτε καν δέχεται ότι υπάρχουν αρκετά στοιχεία που να υποδεικνύουν ότι πρόκειται για *παιάνα*<sup>259</sup>. Η αλήθεια είναι ότι εφόσον το απόσπασμα δε βοηθά καθόλου στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων όσον αφορά στο περιεχόμενο του ποιήματος δεν έχει κανένα νόημα να κάνουμε υποθέσεις αν αυτό που περιγράφεται αποτελεί ποιητική δημιουργία ή αντανάκλα κάποιου τελετουργία. Αλλά περισσότερο άτοπο θα ήταν να εξαγάγουμε οποιαδήποτε συμπεράσματα για το αν η *όλολυγή* που εκπέμπεται ηχεί μέσα σε μια γαμήλια τελετουργία ή σε οποιαδήποτε άλλη γιορτή. Ακόμα κι αν θεωρούσαμε δεδομένη τη θεωρία περί γαμήλιου τελετουργικού, πάλι θα ήταν ιδιαίτερα παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε τον οποιοδήποτε ρόλο της.

Η νίκη ενός ποιητή διθυράμβων γιορτάζεται σε ένα επίγραμμα του Αντιγένη (που αποδίδεται στο Σιμωνίδη)<sup>260</sup>: «Ένα επίγραμμα γραμμένο σε διθυραμβικό ύφος. Το επίγραμμα παρουσιάζει μια επιγραφή σε ένα τρίποδα που ανακαλεί μια νίκη σε ένα διαγωνισμό Διθυράμβων στα Διονύσια από την Αθηναϊκή φυλή Ακαμαντίδα...»<sup>261</sup>. Περιγράφεται λοιπόν ένα τελετουργικό διονυσιακής νίκης και αυτή τη φορά η *όλολυγή* αναμφισβήτητα συνδέεται με τον Διόνυσο και τις γιορτές του (*ἐπί διθυράμβοις, αἱ Διονυσιάδες, μίτραισι, αἰοιδῶν, τρίποδα, Βακχίων...*). Ποιες είναι όμως οι *Ἰῶραι* που *ἀνωλόλυξαν*; Βρισκόμαστε ξανά ενώπιον ενός μυθικού σκηνηκού; Ο Page υποστηρίζει ότι οι *Ἰῶραι* είναι οι εποχές και το νόημα εδώ είναι απλώς “οι διονυσιακές εποχές”, οι εποχές όταν πραγματοποιούνταν οι διονυσιακές γιορτές: “πολλές διονυσιακές εποχές έχουν διακηρύξει τη νίκη τους”, μεταφράζει<sup>262</sup>. Οι *Ἰῶρες* όμως που *ἀνωλόλυξαν* μέσα σ’αυτή τη διονυσιακή γιορτή, οι εποχές των διονυσιακών γιορτών, φαίνεται ότι προσωποποιούνταν από χορό κοριτσιών που συνόδευαν τον διθύραμβο με κραυγές. Ο Calame παραλληλίζει την περίπτω-

<sup>257</sup> Rutherford 2001, 421-2.

<sup>258</sup> Snell 1940, 190.

<sup>259</sup> Rutherford 2001, 422. Επιφυλάξεις για το περιεχόμενο του ποιήματος διατηρεί και ο Deubner 1941, 16.

<sup>260</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 10.

<sup>261</sup> Page 1981, 11.

<sup>262</sup> Όπ.π., 13.

ση αυτή με εκείνη που περιγράφεται στο ποίημα της Σαπφούς: «Ένα επίγραμμα που αποδίδεται στον Σιμωνίδη δείχνει ότι η *όλολυγή* των γυναικών στο χορό των *ώρῶν* μπορούσε να συνοδέψει ένα *διθύραμβο*. Είναι μια ίδια κατάσταση με αυτή του *παιάνα*, όπου οι κραυγές χορού των κοριτσιών ή των γυναικών απαντά στο τραγούδι του χορού που τραγουδά το ίδιο το τελετουργικό τραγούδι...»<sup>263</sup>.

Η μουσική πανηγυρική ατμόσφαιρα του αποσπάσματος πράγματι θα μπορούσε να παραλληλιστεί με αυτή του ποιήματος της Σαπφούς: Ο χορός (*έν χοροῖσιν*) ψάλλει ένα ύμνο κατ' εξοχήν αντρικό (*ἐπί διθυράμβοις*) προς τιμή του θεού (*Διονυσιάδες, Βακχίων*) συνοδευόμενος από τελετουργικές κραυγές (*άνωλόλυξαν*) μιας ομάδας γυναικών (*Ἰρραι, αἱ Διονυσιάδες*), σε ατμόσφαιρα πανηγυρική (*κισσοφόροις ἐπί διθυράμβοις, μίτραισι δὲ καὶ ῥόδων ἄωτοις, τρίποδα...*). Ο παραλληλισμός όμως αυτός υπονοεί και τον ταυτόσημο ρόλο τους; Δεν είναι αυταπόδεικτο· υπάρχει μια παράμετρος που πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη: ο *διθύραμβος* είναι το τραγούδι του Διόνυσου. Ο Burkert επισημαίνει: «Η αντίθεση μεταξύ Απόλλωνος και Διόνυσου γίνεται κατ' αρχάς αντιληπτή στη μουσική: οι λατρευτικοί ύμνοι τους, ο *παιάν* του Απόλλωνος, ο *διθύραμβος* του Διόνυσου, θεωρούνται ασυμβίβαστοι ως προς την αρμονία και το ρυθμό αλλά και όσον αφορά το “ήθος”· η νηφαλιότητα αντιτίθεται προς τη μέθη· επιπλέον υπάρχει η αντίθεση μεταξύ *έγχορδης* και *πνευστής* μουσικής...»<sup>264</sup>. Μήπως λοιπόν αυτό το επίγραμμα προσφέρει την αρχαιότερη απόδειξη για ένα εκστατικό *όλολύζειν* στη διονυσιακή λατρεία; Θα μπορούσε ενδεχομένως, αλλά σε ένα διαφορετικό διονυσιακό περιβάλλον. Εδώ δεν υπάρχουν στοιχεία που να ενισχύουν μια τέτοια θεωρία. Κατ' αρχάς, όπως επισημαίνει ο Calame, οι *μαινάδες*, ο διονυσιακός χορός γυναικών που καταλαμβάνονται από βακχική μανία είναι πολύ μακριά από το πρότυπο του οργανωμένου λυρικού χορού, όπως είναι ο διονυσιακός γυναικείος χορός της Ακαμαντίδος φυλής στο επίγραμμα του Σιμωνίδη, που ενώνει το τραγούδι του με τις *Ἰρες*, τις *Διονυσιάδες*<sup>265</sup>. Αλλά ούτε και ο Deubner (που σε άλλα χωρία έχει επισημάνει την εκστατική λειτουργία της διονυσιακής *όλολυγῆς*) δε τη βλέπει στο επίγραμμα αυτό: «Θα μπορούσαμε στις διονυσιακές γιορτές να θεωρούμε κάθε φορά την *όλολυγή* ως εκστατική κραυγή, αλλά δεν είναι καθόλου σίγουρο αν αυτό το *όλολύζειν* των *Ἰρῶν* είναι κάτι περισσότερο από μια εξωτερίκευση αγαλλίασης...»<sup>266</sup>. Και ο Page επίσης, στο πλαίσιο του θριαμβευτικού τόνου του ποιήματος, θεωρεί την *όλολυγή* μια κραυ-

<sup>263</sup> Calame 1997, 79.

<sup>264</sup> Burkert, 1993, 462.

<sup>265</sup> Calame 1997, 136.

<sup>266</sup> Deubner 1941, 23.

γή χαράς<sup>267</sup>. Δε θεωρούμε ότι η *όλολυγή* στο συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί σε καμιά περίπτωση κραυγή έκστασης<sup>268</sup>, όμως δεν ενστερνιζόμαστε και την άποψη ότι αποτελεί απλώς μια εκδήλωση χαράς ή την εξωτερίκευση της αγαλλίασης των συμμετεχουσών στην τελετουργία. Όπως και στο γαμήλιο τελετουργικό που απεικονίστηκε στο ποίημα της Σαπφούς, η *όλολυγή* αποτελεί την επωδό στο βασικό τραγούδι/ύμνο προς τον θεό.

Ένα απόσπασμα από ένα ακόμα *παιάνα* του Πίνδαρου (*Παιάν* XII, απ. 52m)<sup>269</sup>, παρόλο που δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό -κυρίως γιατί πολλές λέξεις/γράμματα λείπουν από τον πάπυρο, προπάντων στα προς εξέταση σημεία- σαφέστατα περιγράφει τη γέννηση των δυο διδύμων, της Άρτεμης και του Απόλλωνα. Η παρουσία της *Είλειθιαις* μάλιστα και το γύρω ακουστικό περιβάλλον (*πολὺν ῥόθ[σ]ν ἴεσαν*) παραπέμπει στον *Εἰς Ἀπόλλωνα* και επιτρέπει στον Deubner τη συμπλήρωση του στίχου 17 *ὄλ[ολυγα]*<sup>270</sup>. Και σε αυτό το χωρίο ο μελετητής βλέπει τις κραυγές ως εκτόνωση του άγχους της γέννας και ταυτοχρόνως ως απελευθέρωση συναισθημάτων χαράς και δε βλέπει στη χρήση της *όλολυγῆς* αντανάκλαση κάποιας τελετουργίας. Υποστηρίζει αντίθετα ότι το πινδαρικό αυτό χωρίο είναι πιθανώς μια απήχηση του ομηρικού<sup>271</sup>, που σημαίνει ότι απλώς διαιωνίζεται το ποιητικό τέχνασμα του ποιητή του ομηρικού ύμνου. Η Kowalzig αντίθετα υποστηρίζει ότι ο *παιάνας* αυτός του Πινδάρου ήταν αφιερωμένος στη Δήλο, καθώς αφηγείται τον αιτιολογικό μύθο του ύμνου *Εἰς Ἀπόλλωνα*, τη γέννηση των διδύμων Απόλλωνα και Άρτεμης. Η στιγμή της γέννησης μάλιστα, που είναι κεντρική στον ύμνο, γίνεται κεντρική και στον *παιάνα*, καθώς υπογραμμίζεται από τις *όλολυγές* των θεαινών που εμπλέκονται με τις φωνές εγχώριων γυναικών. Για τη φιλόλογο λοιπόν ο *παιάνας* αυτός αποτελεί ένα από τα χορικά τραγούδια που ήταν προορισμένα για παράσταση στα Δήλια και οι εγχώριες γυναίκες δεν είναι άλλες από την ομάδα κοριτσιών που ψάλλει για τον Απόλλωνα. Προς επίρρωση της θέσης της επικαλείται ένα απόσπασμα *παιάνα* του Σιμωνίδη (απ. 55)<sup>272</sup>, που περιγράφει πραγματικά κορίτσια να τραγουδούν ένα χορικό άσμα σε μια τελετουργική διαδικασία<sup>273</sup>: «Οι *Δαλίων θύγατ[ρες]* του Σιμωνίδη, οι εγχώριες γυναίκες του πινδαρικού *παιάνα* πρέπει επομένως να είναι οι ίδιες Δηλιάδες ... που τραγουδούν και

<sup>267</sup> Page 1981, 12.

<sup>268</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 2.4.

<sup>269</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 11.

<sup>270</sup> Ως αντικείμενο του *κατελάμβανον* μπορούμε να σκεφτούμε την ονομασία της τοποθεσίας, “*την νῆσον*” προτείνει ο Wilamowitz, βλ. Deubner 1941, 14.

<sup>271</sup> Deubner 1941, 14-5.

<sup>272</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 13.

<sup>273</sup> Βλ. Kowalzig 2007, 56-68.

βγάζουν κραυγές για την Άρτεμη και τον Απόλλωνα. Φαίνεται ότι κάνουν το ίδιο πράγμα με τις θεές στη μυθική αφήγηση: καλωσορίζουν τη γέννηση των θεϊκών διδύμων με κραυγές. Η κραυγή του μύθου γίνεται ο *παιάνας* που μιμείται την κραυγή στην πραγματική τελετουργία ... Φαίνεται ότι ψάλλοντας τον λατρευτικό ύμνο στην Άρτεμη και στον Απόλλωνα, έψαλλαν την κραυγή της γέννησής τους...»<sup>274</sup>.

Αν όμως ο *παιάνας* που προοριζόταν για παράσταση αντικατοπτρίζει την *όλολυγή* του μύθου, η *όλολυγή* του ίδιου *παιάνα* τι ρόλο παίζει; Θα μπορούσε να έχει τον ίδιο ρόλο που υποθέσαμε ότι είχε στον *Εἰς Απόλλωνα*, δηλαδή να ανακαλεί κάποιο τελετουργικό γέννησης; Στα παραπάνω αποσπάσματα όμως (και στον *παιάνα* του Σιμωνίδη, αν δεχθούμε τη συμπλήρωση της Kowalzig)<sup>275</sup> τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα. Οι ύμνοι ήταν προορισμένοι για παράσταση, που σημαίνει ότι ο χορός των γυναικών ήταν ταυτόχρονα και αφηγητής των μυθικών γεγονότων, αλλά και ηθοποιός που ερμήνευε τη μυθική ιστορία που αφηγούνταν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η *όλολυγή* δεν ήταν απλώς μια κραυγή -όπως στο μύθο-, αλλά ήταν ενταγμένη σε ένα μουσικό δρώμενο και μάλιστα αποτελούσε η ίδια το μέρος ενός *παιάνα*, προφανώς την επωδή του.

Η *ωδή* 17 του Βακχυλίδη<sup>276</sup>, που συνδέεται επίσης με τα Δήλια, αναφέρεται στην αναμέτρηση ανάμεσα στον νεαρό βασιλιά Θησέα, που συνόδευε τα επτά αγόρια και επτά κορίτσια, την αθηναϊκή συνεισφορά της Αθήνας στην Κρήτη, και στο βασιλιά Μίνωα που είχε έλθει για να τους πάρει στα πλοία του. Έχει αποτελέσει αντικείμενο διαφωνιών, καθώς το δίλημμα αν αποτελεί *παιάνα* ή *διθύραμβο* απασχόλησε τους φιλόλογους από τα ελληνιστικά χρόνια. Έτσι, ο Καλλίμαχος την τοποθέτησε στους *διθύραμβους*, με κριτήριο ότι αποτελεί αποκλειστικά μυθολογική αφήγηση<sup>277</sup>. Ο Maehler όμως φαίνεται να διαφωνεί: «Οι τρεις τελευταίοι στίχοι αυτής της *ωδής* δείχνουν ότι απευθυνόταν στον Δήλιο Απόλλωνα και παριστανόταν από ένα χορό της Κέας. Κάποιος μπορεί να αναρωτηθεί επομένως, αν αυτή η *ωδή* ήταν πράγματι περισσότερο ένας *παιάνας* παρά *διθύραμβος*, παρόλο που *διθύραμβοι* φαίνεται ότι είχαν παρασταθεί στη μεγάλη Δηλιακή γιορτή, την οποία οι ντόπιοι αποκαλούν *Απολλώνια*, ενώ στους υπόλοιπους Έλληνες ήταν γνωστή ως *Δήλια* ή *Δηλιακά*... Αν και περιλήφθηκε στους *διθύραμβους*, φαίνεται να ήταν *παιάνας*, όχι μόνο γιατί απευθύνεται στον Απόλλωνα στο τέλος, αλλά και λόγω των τελευταίων στίχων (124-9): περιγράφουν πώς κορίτσια και αγόρια από την Αθήνα χαιρετίζουν τον Θησέα όταν επανεμφανίζεται από τον βυθό της θάλασσας: τα κορίτσια με

<sup>274</sup> Όπ. π., 66-7.

<sup>275</sup> Συμπληρώνει [*όλολύξατε*], στ. 3.

<sup>276</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 14.

<sup>277</sup> Βλ. Maehler 2000, 173.

κραυγές (*όλολυγή*) και τα αγόρια με *παιάνα*, δηλαδή με τη γυναικεία και αντρική εκδοχή των τελετουργικών χαρούμενων κραυγών ... Αυτή είναι μίμηση: ο χορός του Βακχυλίδη αναπαριστά αυτή τη σκηνή· στο τέλος της παράστασης σχεδόν παίρνουν το προσωπείο των νεαρών Αθηναίων...»<sup>278</sup>.

Η ωδή αυτή του Βακχυλίδη λοιπόν μάλλον αποτελεί *παιάνα* παρά *διθύραμβο*. Πάντως σε κάθε περίπτωση φαίνεται ότι δεν τραγουδιόταν απλώς, αλλά παριστανόταν στην ετήσια γιορτή προς τιμή του Απόλλωνα στη Δήλο. Ο εορτασμός των Δηλίων, της μεγάλης ετήσιας γιορτής εξευμενισμού του Απόλλωνα για την ανατροφή των παιδιών και των εφήβων, δικαιολογούνταν σύμφωνα με τον Πλάτωνα από τον μύθο της αποστολής του Θησέα και των συντρόφων του στην Κρήτη<sup>279</sup>. Ο Πλάτωνας περιγράφει τα *θεώρια* που πήγαιναν κάθε χρόνο από τη Αθήνα στη Δήλο ως μια πράξη ευχαριστίας για την προστασία που παρείχε ο Απόλλωνας στα επτά κορίτσια και αγόρια που στάλθηκαν με τον Θησέα στον Μινώταυρο στην Κνωσό<sup>280</sup>. Οι ομάδες των εφήβων που περιγράφονται να τραγουδούν η μία απέναντι από την άλλη μέσα στην ωδή (*άγλαόθρονοι .. κοῦραι / ἤθησοι .. νέοι*) προσωποποιούνται από νέες και νέους που λάμβαναν μέρος στη γιορτή και εκτελούσαν ρόλους<sup>281</sup>. «Εδώ οι νέες και οι νέοι τραγουδούν σε χωριστές ομάδες, αλλά κοινά (*έγγύθεν*) σύμφωνα με τη φόρμουλα που πρώτα τους παρουσίασε (*δὶς ἑπτὰ*, στ. 2)»<sup>282</sup>. Έτσι, ο *παιάνας* των αγοριών, που αυτή τη φορά είναι και αυτός μια κραυγή (*ἰή παιών*), εναλλάσσεται με την *όλολυγή* των κοριτσιών<sup>283</sup>. Στο ποίημα αυτό επομένως βλέπουμε ξανά την *όλολυγή* να συνδέεται με τον *παιάνα*, όπως στο ποίημα της Σαφούς στο γαμήλιο τελετουργικό, αλλά ταυτόχρονα να αποδίδεται με μίμηση, όπως στον *διθύραμβο* του Αντιγένη και στον *παιάνα* του Πινδάρου (και στον *παιάνα* του Σιμωνίδη, αν δεχθούμε τη συμπλήρωση της Kowalzig). Η σχέση της εξάλλου με τον Απόλλωνα και τις γιορτές του είναι γνωστή από τους ομηρικούς ύμνους. Εντύπωση προκαλεί η ερμηνεία του Deubner, ο οποίος, παραβλέποντας το τελετουργικό πλαίσιο της γιορτής, καθώς και την αντιπαράβολή της με τον *παιάνα* θεωρεί ότι η *όλολυγή* των κοριτσιών έχει το νόημα μιας άμεσης χαρούμενης αντίδρασης στην επανεμφάνιση του Θησέα από τη θάλασσα<sup>284</sup>.

<sup>278</sup> Όπ. π., 172-3.

<sup>279</sup> Πλάτωνας, *Φαίδρος* 58ac.

<sup>280</sup> Βλ. Burkert, 1994, 308-15 και Dillon 207-212.

<sup>281</sup> Βλ. Kowalzig 1997, 88-94.

<sup>282</sup> Maehler 2000, 188.

<sup>283</sup> «Οι επτά αθηναίες κοπέλες πάνω στο πλοίο, όχι οι Νηρηίδες· ο μόνος λόγος για να πιστέψουμε ότι ίσως ήταν οι Νηρηίδες, το επίθετο *άγλαόθρονοι* δεν είναι πειστικό...», βλ. Maehler 2000, 188.

<sup>284</sup> Deubner 1941, 10.



Υπάρχει ένα απόσπασμα του Αλκαίου (απ. 130b)<sup>285</sup> το οποίο, μολονότι δεν έχει ιδιαίτερα σαφές περιεχόμενο και τα σχόλια σχετικά με αυτό είναι φειδωλά, για τον προς εξέταση όρο δίνονται αρκετοί προσδιορισμοί. Βρισκόμαστε ενδεχομένως ενώπιον ενός ετήσιου τελετουργικού (*ένιαυσίας*), πιθανώς προς τιμή ενός θεού (που δεν ονομάζεται) (*ἴρα[ε]*)<sup>286</sup> στη Λέσβο (*Λ[εσβ]ἄδες*). Η *όλολυγή* των γυναικών που ηχεί φαίνεται να έχει κάποια σχέση με ένα διαγωνισμό ομορφιάς που αναφέρεται στους προηγούμενους στίχους (*Λ[εσβ]ἄδες κριννόμεναι φύαν / πῶλεντ' ἔλκεσίπεπλοι*) και το σημαντικότερο, η *όλολυγή* συνδέεται και με τη συνεκφορά *ἄχω θεσπεσία*. Με λίγα λόγια, ο ήχος ή ο αντίλαλος των γυναικείων τελετουργικών κραυγών που ακούγεται χαρακτηρίζεται θεσπέσιος. Μια πρώτη ερμηνεία θα ήταν ότι η *όλολυγή* συνοδεύει την προσευχή προς τιμή του αρμόδιου για τον διαγωνισμό ομορφιάς θεού (της Ἴρας στην προκειμένη περίπτωση). Υπάρχει όμως και μια άλλη εκδοχή. Το επίθετο *θεσπεσία*, κυρίως για φωνή, σημαίνει εκείνη που ηχεί εξάισια, η υπέροχη<sup>287</sup>. Μήπως λοιπόν υπονοείται ότι η *όλολυγή* στο απόσπασμα αυτό συνοδεύει κάποια μελωδία; Ο Calame ερμηνεύει το χωρίο: «Στη Λέσβο, η λατρεία της Ἴρας συνδεόταν με ένα διαγωνισμό ομορφιάς των γυναικών περισσότερο, παρά των κοριτσιών ... Ένα απόσπασμα του Αλκαίου συνδέει το τραγούδι των γυναικών στη Λέσβο με το τελετουργικό των καλλιστείων. Στο ποίημα αυτό, χωρίς ουσιαστικά να αναφερθεί το όνομα της Ἴρας, ο Αλκαίος εκφράζει την επιθυμία να μπει μέσα στο ιερό όπου “οι κοπέλες της Λέσβου διαγωνίζονται στην ομορφιά και όπου οι αντίλαλοι των τελετουργικών τους κραυγών ακούγονται κάθε χρόνο”. Η τελετουργία των Καλλιστείων επομένως περιείχε ένα σημαντικό μουσικό γεγονός...»<sup>288</sup>. Προφανώς ο Calame αντιλαμβάνεται την *όλολυγή* ως μέρος μιας μουσικής ατμόσφαιρας στο συγκεκριμένο απόσπασμα και όταν αναφέρει «οι φωνές με τις οποίες αντηχεί το ιερό της Ἴρας στη Λέσβο, όταν οι γυναίκες του νησιού διεξάγουν τον ετήσιο διαγωνισμό ομορφιάς περιγράφονται από τον Αλκαίο με τη λέξη *όλολυγή*...»<sup>289</sup>, υπονοεί ότι οι φωνές αυτές συνόδευαν μελωδίες. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι στην περίπτωση αυτή η *όλολυγή* λειτουργεί ως επωδός των τραγουδιών/ύμνων προς χάρη της Ἴρας, γιατί απουσιάζουν συμφαζόμενα που να δεικνύουν ξεκάθαρα τη σχέση της με το βασικό τραγούδι -δεν αναφέρονται π.χ. δυο χωριστές μουσικές ομάδες, όπως στα προηγούμενα παραδείγματα. Η περίπτωση όμως -λατρεία της θεάς σε συνδυασμό με διαγωνισμό ομορφιάς-, ο γενικότερος εορτα-

<sup>285</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 9.

<sup>286</sup> Πβ. Deubner 1941, 22: «Η κραυγή είναι ιερή γιατί είναι μια κραυγή λατρείας. Όλα όσα ανήκουν στον θεό είναι ιερά».

<sup>287</sup> L&S, 795.

<sup>288</sup> Calame 1997, 122-3.

<sup>289</sup> Όπ. π., 78.

στικός τόνος του ποιήματος, καθώς και ο ενεστώτας *βρέμει* που δηλώνει επαναλαμβανόμενη πράξη, παραπέμπουν περισσότερο στα προηγούμενα αποσπάσματα της λυρικής και ενισχύουν τη σκέψη ότι η *όλολυγή* των γυναικών είναι περισσότερο επωδός των ύμνων-τραγουδιών παρά προσευχών προς τη θεά.

Την *όλολυγή* όμως ως επωδό ύμνων συναντούμε και στην τραγωδία. Το τελευταίο χωρίο των Ευμενίδων, της τελευταίας τραγωδίας της τριλογίας *Ορέστειας*, ολοκληρώνεται με τον *όλολυγμό* (*όλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς*)<sup>290</sup>. Από το γεγονός αυτό και μόνο γίνεται έκδηλη η διάθεση του ποιητή να αποκαταστήσει στη συνείδηση όλων ένα όρο που στο παρελθόν λαβώθηκε ισχυρά. Ο Sommerstein επισημαίνει ότι η *όλολυγή* που χαιρέτισε την κατάληψη της Τροίας (*Αγ.* 28, 587, 595), τη δολοφονία του Αγαμέμνονα (*Αγαμ.* 1118, πβ. 1236) και τη δολοφονία της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου (*Χοηφ.* 942, πβ. 386) τώρα επιτέλους μπορεί να υψωθεί σε ένα κλίμα αληθινής και αστιγματίστης χαράς<sup>291</sup>. Αυτό όμως που ουσιαστικά απαιτείται να αποκατασταθεί δεν είναι απλώς ο *όλολυγμός* ως τελετουργική κραυγή, αλλά ολόκληρο το τελετουργικό οικοδόμημα που πλήγηκε, καθώς ευρύτερες έννοιες και αξίες υπέστησαν σύγχυση: «Η τάξη και ο έλεος αρχίζουν να αποκαθίστανται όταν ... ορθές τελετουργικές διαδικασίες αρχίζουν να αναδύονται ξανά στον τελετουργικό ναό των *Χοηφόρων*. Τώρα οι θεοί όχι μόνο στέλνουν τον χρησμό τους στον άνθρωπο, αλλά στο τέλος κυριολεκτικά εμφανίζονται στη σκηνή στις *Ευμενίδες* για να επανακαθιερώσουν την τελετουργία και τον έλεγχο της εσώτερης κοινωνικής βίας μέσω εθίμων εξαγνισμού, λατρείας και ενός σύστηματος επίγειας δικαιοσύνης ... Ο *όλολυγμός*, η τελετουργική κραυγή των γυναικών κατά τη θυσία επανακτά την πρόπουσα λειτουργία του... Η αποκατάσταση των τελετουργιών σημειώνει και επιβεβαιώνει την αποκατάσταση της κοινωνικής τάξης...»<sup>292</sup>.

Παρόλο που ο Αισχύλος κυρίως αντιμετωπίζει τον *όλολυγμό* ως *θυσάδα βοήν* (ως τέτοιο τον χρησιμοποίησε και στις ανίερες θυσίες που παρουσίασε), δεν πραγματοποιεί την αποκατάσταση του με θυσιαστήριο τελετουργικό, αλλά με τραγούδι και χορό. Ο *όλολυγμός* συνοδεύει τη *μολπή*: Ο Calame έχει παρατηρήσει ότι το ρήμα *μέλπω* έχει διπλή ιδιότητα. Η σημασία του περιλαμβάνει τα γνωρίσματα “τραγούδι” και “χορός”<sup>293</sup>. Βρισκόμαστε λοιπόν εν μέσω μιας θρησκευτικής πομπής<sup>294</sup> με χορό και τραγούδι, όπου δυο φορές πραγματοποιείται η πρόσκληση να ακουστεί η *όλολυγή*. Ποιος όμως προσκαλεί,

<sup>290</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 23.

<sup>291</sup> Βλ. Sommerstein 1989, 419.

<sup>292</sup> Foley 1985, 41-2.

<sup>293</sup> Βλ. Calame 1997, 86.

<sup>294</sup> Πβ. στ.1033 *...ὕπ' εὐφρονη πομπῆι...*

ποιον και για ποιο λόγο; Ο Deubner υποστηρίζει ότι οι προπομποί στις δύο τελευταίες στροφές καλούν τον λαό ή τους εαυτούς τους να εγείρουν την *όλολυγή*, η οποία παίρνει εντελώς το χαρακτήρα επωδού και υποθέτει ότι η κραυγή που ακολουθεί έχει σκοπό την εύνοια των Ευμενίδων. Παραλληλίζει δηλαδή αυτήν την *όλολυγή* με εκείνη της Πηνελόπης (Οδ. δ 795) και των γυναικών της Τροίας στην προσευχή της Θεανώς (Ιλ. Ζ 301), με την ιδέα ότι λειτουργεί ως η αρχέγονη μορφή προσευχής δίπλα στη βασική προσευχή και επομένως της αποδίδει μαγικές ιδιότητες<sup>295</sup>. Ο μελετητής όμως φαίνεται να υποτιμά τον ρόλο του *όλολυγμοῦ* ως επωδού ύμνων. Στο χωρίο αυτό ο *όλολυγμός* συνοδεύει τραγούδι και χορό (*μολπαῖς*) και όχι μια προσευχή, γεγονός που δείχνει ότι περισσότερο μπορεί να συγκριθεί με τα αποσπάσματα της Σαφούς, του Σιμωνίδη του Πίνδαρου, ή του Βακχυλίδη, παρά με αυτά από το έπος. Ο *όλολυγμός* στο απόσπασμα αυτό δεν είναι μια κραυγή προσευχής, αλλά μια κραυγή που συνοδεύει τη βασική μελωδία, το τραγούδι του χορού.

Στις *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη υπάρχει ένα απόσπασμα στο οποίο ο χορός απευθύνεται στην Αθηνά και της θυμίζει τις τιμές που της αποδίδει κάθε χρόνο<sup>296</sup>. Εμφανώς αναφέρεται στη γιορτή των Παναθηναίων την οποία οι Αθηναίοι τελούσαν ετησίως<sup>297</sup>. Ο Deubner το επιβεβαιώνει, παραδεχόμενος ότι εκτός από τις θυσιαστήριες πράξεις η *όλολυγή* παίζει ρόλο γενικά στη λατρεία: «Στην *παννυχίδα* των Παναθηναίων ηκούσαν με χορούς από τα βουνά ως την Αθήνα τα *όλολύγματα* των νεαρών γυναικών...»<sup>298</sup>. Το πρόβλημα που προκύπτει είναι για άλλη μια φορά ο ρόλος της *όλολυγῆς*. Η *παννυχίς* συνδέεται κυρίως με τη μεγάλη θυσία: «Τα βασικά στοιχεία της γιορτής, η θυσιαστήρια πομπή και ο αγών, ενυπάρχουν επίσης και στα “μικρά” ετήσια Παναθήναια. Την αυλαία ανοίγει μια νυχτερινή γιορτή, *παννυχίς*... Όλα τα μέλη της κοινότητας είχαν τη θέση τους, οι νεαροί ιππείς και οι επιφανείς ηλιωμένοι, τα κορίτσια με τα απαιτούμενα για τη θυσία, κάνιστρα και υδρίες...»<sup>299</sup>. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τα εδώ *όλολύγματα* ως θυσιαστήρια κραυγή, γιατί πρώτα και πάνω από όλα το ουσιαστικό προσδιορίζεται από το *ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν*, που δε σημαίνει τίποτα άλλο παρά χορό.

<sup>295</sup> Deubner 1941, 19-20.

<sup>296</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 27.

<sup>297</sup> Βλ. Parke 2000, 39: «Η παραδοσιακή ημερομηνία ήταν η 28<sup>η</sup> του Εκατομβαιώνος, τρεις μέρες πριν το τέλος του μήνα. Από πρωτόγονη και απλοϊκή γιορτή εξελίχθηκε σ' ένα εξαιρετικά σύνθετο θεσμό. Όπως κάθε άλλος θεός έτσι και η Αθηνά είχε μια μέρα αποκλειστικά αφιερωμένη σ' αυτήν και η παράδοση θέλει να ταυτίζεται η ημέρα των Παναθηναίων με τα γενέθλιά της...»

<sup>298</sup> Deubner 1941, 23.

<sup>299</sup> Burkert, 1993, 478.

Υπάρχουν οι παρθένες που αναφωνούν χαρούμενες (ενδεχομένως) κραυγές χορεύοντας και τα αγόρια που τραγουδούσαν (*νέων τ' αοιδαι*) (*παιάνα*:). Οι δυο αυτές πράξεις συμβαίνουν ταυτόχρονα; Και πού αναφέρεται το *χορών τε μολπαί*; Στον χορό των κοριτσιών που αναφωνούν τα *όλολύγματα* ή σε κάποιο άλλο χορό; Οι πληροφορίες που διαθέτουμε από γραμματειακές πηγές για την *παννυχίδα* και θα μπορούσαν να βοηθήσουν δυστυχώς είναι ελάχιστες. Ο Parke αναφέρει γενικά: «Το σκηνικό στο οποίο εξελισσόταν η *παννυχίς* ήταν η δροσερή κορυφή της ακρόπολης γύρω από τον Παρθενώνα και τα τελετουργικά στοιχεία ήταν ύμνοι που ψάλλονταν από νέους και κορίτσια που χόρευαν και τραγουδούσαν προς τιμή της θεάς...»<sup>300</sup>. Ο Wilkins παραθέτει την άποψη του Deubner ότι τα *όλολύγματα* ήταν τα προκαταρκτικά στη γιορτή του *παιάνα* που τραγουδιόταν από τους εφήβους -που σημαίνει ότι δεν τα συσχέτιζε με το *χορών τε μολπαί* και την αντίθετη του Meridier, που τοποθετεί των *νέων αοιδαι* και των *χορών μολπαί* μέσα στην *παννυχίδα*, άρα υπονοεί ότι *χορών τε μολπαί* είναι ο κυκλικός χορός των κοριτσιών που αναφωνούν την *όλολυγή*<sup>301</sup>. Ο Calame συμφωνεί με την τελευταία θέση: «Οι αθηναίες κοπέλες ήταν φυσικά αναμειγμένες στη μεγάλη γιορτή των Παναθηναίων. Έπαιρναν μέρος πρώτα στην *παννυχίδα* που προηγούνταν της μεγάλης πομπής: σύμφωνα με τον Ευριπίδη, τα κορίτσια συνόδευαν τα τραγούδια των νεαρών αγοριών (*νέων τ' αοιδαι*) με *όλολύγματα* και χορό. Το γενικό πλαίσιο αυτής της αφήγησης δείχνει μια χορική παράσταση (*χορών τε μολπαί*)...»<sup>302</sup>.

Οι περισσότεροι μελετητές λοιπόν υποστηρίζουν ότι *χορών τε μολπαί* και *ίαχεϊ ποδών κρότοισιν* ταυτίζονται, καθώς αναφέρονται σε ένα χορό κοριτσιών. Στο απόσπασμα αυτό όμως δεν υπάρχει μόνο η αντιπαραβολή νέων να τραγουδούν τον *παιάνα* και νεαρών κοριτσιών να απαντούν με τελετουργικές κραυγές, αλλά προστίθεται και χορός από την πλευρά των κοριτσιών που *όλολύζουν*. Η σύνδεση πάντως του χορού με την *όλολυγή* δεν είναι καινούρια. Στην πομπή των Ευμενίδων *όλολυγές* καλούνται να ακουστούν εν μέσω χορού και τραγουδιού (1043/7 *όλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς*). Το κοινό επίσης στοιχείο της πομπής (Πβ. 1034 *ὕπ' εὐφροني πομπᾷ*) επιβεβαιώνει τη σύνδεση χορού και τελετουργικών κραυγών-επωδού στον ύμνο και στο απόσπασμα αυτό.

Η σύνδεση της *όλολυγῆς* με τη μουσική και το χορό πραγματοποιείται ιδιαίτερα και στην κωμωδία. Στις *Ὀρνιθες*<sup>303</sup> του Αριστοφάνη περιγράφεται μια ιδιαίτερα μουσική εικόνα (209-22), καθώς η μια μελωδία διαδέχεται την άλλη: το θρηνητικό τραγούδι της

<sup>300</sup> Βλ. Parke 2000, 65.

<sup>301</sup> Βλ. Wilkins 1993, 151-2.

<sup>302</sup> Calame 1997, 130-31.

<sup>303</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 38.

Αηδόνας, που φθάνει ως τον Όλυμπο, προκαλεί την απάντηση του Φοίβου με τη λύρα του, μελωδία που με τη σειρά της “στήνει” χορό στους θεούς και τους οδηγεί σε *όλολυγές*. «Ως θρήνος πρέπει.. να ερμηνευθεί η *θεία μακάρων όλολυγή*, γιατί είναι *ξύμφωνος* με τον θρήνο της Αηδόνας», υποστηρίζει ο Deubner<sup>304</sup>, που διακρίνει τη θρηνητική απόχρωση της *όλολυγής*, χωρίς όμως να επισημαίνει ότι πρόκειται για μια φωνή που συνοδεύει τραγούδι και όχι για μια απλή θρηνητική κραυγή. Πράγματι ο χαρακτήρας της *όλολυγής* φαίνεται να διαφοροποιείται, από τη στιγμή όμως που ρόλος της είναι να απαντά σε ένα βασικό τραγούδι (*παιάνα*, *διθύραμβο* κλπ.) ως επωδός, λογικά πρέπει να ακολουθεί το ύφος αυτού του τραγουδιού. Στα παραπάνω αποσπάσματα από τη λυρική ποίηση και την τραγωδία συνοδεύει τραγούδια σε εορταστικές περιστάσεις, αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει και η αντίθετη περίπτωση, όπως αυτή που εγκαινιάζει εδώ ο Αριστοφάνης. Δεν είναι ο ρόλος της που αλλάζει, αλλά ο χαρακτήρας και ενδεχομένως η φύση της<sup>305</sup>.

Άλλο ένα απόσπασμα από την ίδια κωμωδία<sup>306</sup> φαίνεται να διαφοροποιεί τη φύση της *όλολυγής* περισσότερο από το προηγούμενο. Στους 769-784 περιγράφεται πώς το τραγούδι των πουλιών επιδρά στον Όλυμπο, ώσπου προκαλεί την *όλολυγή* των Μουσών και των Χαρίτων. Το σκηνικό είναι μυθικό, η ατμόσφαιρα σαφέστατα μουσική και η κραυγή των θεαινών είναι η απάντηση στο τραγούδι των πουλιών. Για άλλη μια φορά λοιπόν η *όλολυγή* συνοδεύει ένα τραγούδι και μάλιστα εκπέμπεται από τα στόματα μυθικών προσώπων<sup>307</sup>. Το αντικείμενο όμως σε αιτιατική (*μέλος*), καθώς και η επεξήγηση *πιποπιτοίγξ* δημιουργούν ερωτηματικά αν η *όλολυγή* εκφράζεται με έναρθρο ήχο και μεταλλάσσεται σε μελωδική<sup>308</sup>. Ακόμα όμως κι αν ισχύει κάτι τέτοιο, δεν μεταβάλλει τον ρόλο της ως συμπληρωματικής του τραγουδιού.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*<sup>309</sup> ο Αγάθων με την εμφάνισή του στη σκηνή ψάλλει σε ρόλο χορού ένα τραγούδι αφιερωμένο στον Φοίβο την Άρτεμη και τη Λητώ. Μετά τον τελευταίο στίχο του τραγουδιού ο αρχαίος σχολιαστής παραθέτει το σχόλιο: *όλολύζει γέρων* (ή *όλολύζει ο γέρων* ή *όλολύζει*)<sup>310</sup>. Ο Deubner θεωρεί αυτή την *όλολυγή* απλώς μια κραυγή χαράς του *κηδεστή* του Ευριπίδη για την ευχάριστη ατμόσφαιρα που δημιούργησε το τραγούδι του Αγάθωνα και της αποδίδει το ίδιο νόημα με τον επόμενο στίχο: *ώς*

<sup>304</sup> Deubner 1941, 9.

<sup>305</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 3.2.3.

<sup>306</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 39.

<sup>307</sup> Πβ. *Εἰς Ἀπόλλ.* 119 και κυρίως τον *παιάνα* XII, απ. 52m του Πινδάρου.

<sup>308</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 3.1.3. σελ. 90.

<sup>309</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 40.

<sup>310</sup> Βλ. Sommerstein 1994, 77 (σχ. 129).

ήδύ τὸ μέλος (130)<sup>311</sup>. Ο Sommerstein αντίθετα υποστηρίζει πώς αυτή η *όλολυγή* έρχεται ως κατάληξη στο τραγούδι που προηγήθηκε και μάλιστα από τον ίδιο τον Αγάθωνα<sup>312</sup>. Συνδέει δηλαδή, και ορθώς, την κραυγή με το προηγηθέν τραγούδι, παρόλο που είναι σαφές ότι δεν λειτουργεί ως επωδός αλλά το επισφραγίζει. Εξάλλου είναι περισσότερο λογικό ο θηλυπρεπής Αγάθων να συνοδεύσει το τραγούδι του με μια γυναικεία κραυγή, παρά ο γέρος κηδεστής του Ευριπίδη.

## 2.4 Εκστατική κραυγή

Σε ένα χωρίο του ομηρικού ύμνου *Εἰς Ἀφροδίτην*<sup>313</sup> η *όλολυγή* συνδέεται άμεσα με την Άρτεμη (έμμεσα στον *Εἰς Ἀπόλλωνα* 115), ενώ το σκηνικό είναι μυθικό, καθώς περιγράφονται τα ενδιαφέροντα της θεάς (*τῆ ἄδε τόξα καὶ οὔρεσι θῆρας ἐναίρειν, φόρμιγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' ὄλολυγαί*) και όχι κάποια ανθρώπινη δραστηριότητα. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι η *όλολυγή* εμφανίζεται μέσα σε ένα περιβάλλον μουσικό και χορευτικό (*φόρμιγγές τε χοροὶ τε...*). Ποιος είναι λοιπόν ο ρόλος της; Λειτουργεί συμπληρωματικά σε αυτές τις δραστηριότητες, ή μπορεί να επιτελεί μια εντελώς διαφορετική λειτουργία ανεξάρτητα από αυτές; ή μήπως είναι απλώς μια χαρούμενη κραυγή που “στη ρύμη του λόγου” έβγαζαν οι φίλες της θεάς, όπως υποστηρίζει ο Deubner<sup>314</sup>;

Αναμφισβήτητα, στο χωρίο αυτό μπορούμε να αναζητήσουμε κάποιο τελετουργικό προς τιμή της Αρτέμιδος. Το υπαίθριο σκηνικό (*οὔρεσι, ἄλσεά τε σκιδόντα*) μπορεί να στηρίζει μια τέτοια υπόθεση, αφού τόσο ο μύθος όσο και η λατρεία της Αρτέμιδος συνδέονταν ιδιαίτερα με την ύπαιθρο. Οι τελετουργίες αυτές όμως φαίνεται να διέφεραν από τις αντίστοιχες που πραγματοποιούνταν προς τιμή άλλων θεών. Όχι μόνο γιατί η Άρτεμη απαιτούσε πλήρη αφοσίωση για μεγάλο χρονικό διάστημα από τις νεαρές κοπέλες, αλλά γιατί σε αρκετά μέρη της Ελλάδας έχει επισημανθεί και ο οργιαστικός χαρακτήρας των χορών τους. Το γεγονός αυτό παραλληλίζει τη λατρεία της θεάς με αυτή του Διόνυσου. Ο Calame, που βρίσκει κοινά χαρακτηριστικά στη λατρεία των δυο θεών ακόμα και στη Σπάρτη, υποστηρίζει ότι μπορεί να υπάρχουν διαφορές στη λειτουργία, όμως οι οργιαστικοί χοροί που παρουσιάζονται από τις μιμήτριες των νυμφών και των μαινάδων έχουν ένα πράγμα κοινό, δηλαδή ότι τα πάντα λαμβάνουν χώρα σε φυσικά περιβάλλοντα. Και στα αρτεμίσια και διονυσιακά έθιμα αυτή η επαφή με τη άγωνα φύση αντιπροσωπεύει

<sup>311</sup> Deubner 1941, 11.

<sup>312</sup> Sommerstein 1994, 166.

<sup>313</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 7.

<sup>314</sup> Βλ. Deubner 1941, 15.

μια ρήξη με τον οργανωμένο κόσμο της πόλης και ένα βάπτισμα στον κόσμο, όπου όλες οι αξίες του πολιτισμού ανατρέπονται ή βρίσκονται σε σύγχυση<sup>315</sup>.

Η *όλολυγή* στο απόσπασμα αυτό εμφανίζεται μέσα σε ένα διαφορετικό τελετουργικό περιβάλλον. Συγκεκριμένα διαφοροποιείται α) ο χώρος: το αστικό περιβάλλον όπου πραγματοποιούνται καθιερωμένα συλλογικά τελετουργικά δίνει τη θέση του στο υπαίθριο, όπου ο κοινωνικός έλεγχος χαλαρώνει· β) τα μέσα εκδήλωσης των λατρευτικών πράξεων: απουσιάζει η θυσία και η οποιασδήποτε μορφής προσευχή, ενώ ο άγριος χορός και η έντονη μουσική εισβάλλουν στο σκηνικό, δίνοντας άλλη διάσταση -υπέμετρο ενθουσιασμού, έξαλλου εορτασμού- στη λατρεία· γ) ο τρόπος: η σοβαρότητα και η κατάνυξη της προσευχής ή του θυσιαστήριου τελετουργικού παραμερίζονται από την οργανωτική διάθεση των συμμετεχουσών. Εκείνο τέλος που φαίνεται να διαφοροποιείται στο συγκεκριμένο χωρίο είναι η σχέση των συμμετεχουσών με τη θεά. Οι κοπέλες που τιμούν τη θεά ως μιμήτριες των νυμφών δεν φαίνεται να υποτάσσονται σ' αυτήν, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Deubner, αφού πουθενά δεν εκδηλώνουν ενέργειες ή συναισθήματα, όπως αυτά που υποδεικνύει η ομηρική παράδοση<sup>316</sup>.

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν ότι βρισκόμαστε ενώπιον ενός καινούριου ρόλου της γνωστής αυτής κραυγής. Εμφανώς δεν αποτελεί μέρος μιας τελετουργικής δραστηριότητας -θυσίας, προσευχής-, αλλά ούτε είναι επωδός ύμνων. Παρόλο που συνδέεται με τη μουσική, πουθενά δε φαίνεται να αποτελεί την επωδό ενός βασικού ύμνου· ο ποιητής φρόντισε να διαχωρίσει τη φύση της από τη μουσική και το χορό με την παρατακτική σύνταξη: *φόρμιγγές τε χοροί τε διαπρύσιοί τ' όλολυγαί*. Στο απόσπασμα αυτό η *όλολυγή* είναι μια εκστατική κραυγή, μια κραυγή που αναφώνουσαν οι οπαδοί της θεάς κατά της διάρκειας μιας λατρείας με οργανωτικό χαρακτήρα.

Η *όλολυγή* έχει συνδεθεί με τον Διόνυσο στο επίγραμμα που αποδίδεται στον Σιμωνίδη. Στις *Βάκχες* όμως η σύνδεση γίνεται εντονότερη, γιατί είναι ο ίδιος ο θεός που στην αρχή της τραγωδίας αναφωνεί *άνωλόλυξα* (24)<sup>317</sup>. Τι ακριβώς μπορεί να εννοεί; Ο Dodds μεταφράζει: «προκάλεσα στις γυναίκες κραυγές, ξεσήκωσα στη Θήβα τη χαρούμενη φωνή»<sup>318</sup>, ενώ ο Seaford «δημιούργησα εκστατικές διαπεραστικές κραυγές»<sup>319</sup>. Ο Deubner όμως δεν αναγνωρίζει εκστατικό χαρακτήρα στην κραυγή και παρατηρεί: «Το ρήμα χρησιμοποιείται ως μεταβατικό και η κραυγή του θεού αξίζει τη θρησκευτική αφύ-

<sup>315</sup> Calame 1997, 168-9.

<sup>316</sup> Πβ. *χείρας άνέσχον* (Ιλ. Ζ 301), *ήρᾶτο δ' Αθήνη* (Οδ. δ 761), *μέγα είσιδεν έργον* (Οδ. χ 408), *μέγα γάρ δέος* (Είς Απόλλ 447).

<sup>317</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 32.

<sup>318</sup> Dodds 1960, 66.

<sup>319</sup> Seaford 1998, 28.

πνιση της πόλης. Το ότι η *όλολυγή* τοποθετείται στο στόμα του ίδιου, οπωσδήποτε θα μπορούσε να έχει ως προϋπόθεση ότι αυτή ως βακχική κραυγή ήταν γνωστή και έπρεπε να επελευθερώσει την ίδια κραυγή κοντά στις Θηβαίες...»<sup>320</sup>. Η *όλολυγή* θα μπορούσε επομένως να είναι μια απλή κραυγή χαράς, μια εκστατική κραυγή ή η τελετουργική εκείνη κραυγή που αναφωνούν οι γυναίκες κατά τις λατρευτικές πράξεις προς τιμή ενός θεού. Ο Διόνυσος εγκαθιστά τη λατρεία του στη Θήβα και θυμίζει στους πολίτες τις θρησκευτικές τους υποχρεώσεις. Δίπλα τους ακόμα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την εκδοχή να υπονοείται ένα μέρος μόνο της λατρείας του, αυτό του τραγουδιού. Ετσι, το *άνωλόλυξα* θα μπορούσε να σημαίνει “δίδαξα το διθύραμβο”.

Ας εξετάσουμε όμως το περιβάλλον μέσα στο οποίο τοποθετείται η λέξη: Ο Διόνυσος στις *Βάκχες* του Ευριπίδη ιστορεί πως η Θήβα ήταν η πρώτη πόλη που *άνωλόλυξε*, που φόρεσε το ελαφίσιο δέρμα [*νεβρίδ'.. χροσά*] και κράτησε το θύρσο. Τρία είναι επομένως τα χαρακτηριστικά της λατρείας του Διόνυσου στη Θήβα, σύμφωνα με τον Ευριπίδη: η *όλολυγή*, η μεταμφίεση και ο *θύρσος*. Για το θύρσο, το σύμβολο του Διόνυσου, ο Segal επισημαίνει ότι αποκαλύπτει την ουσιώδη/ απαραίτητα ασαφή/ διαφορούμενη φύση του θεού. Καλυμμένο με κισσό, είναι ικανό να ανοίγει κανάλια ελιξίριων ρευμάτων από τη γη και παράλληλα είναι επικίνδυνο όπλο, ένα βλήμα (*βέλος*) που μπορεί να τραυματίσει<sup>321</sup>. Τα δυο αυτά χαρακτηριστικά συμβολα του Διονύσου -μεταμφίεση και θύρσος- συνάδουν άριστα με την αντιφατική και παράλογη φύση του: «Είναι Έλληνας, αλλά κατάγεται από την βαρβαρική Ασία, συνοδευόμενος από μια ομάδα άγριων Ασιατών γυναικών... Είναι ο τοπικός θηβαϊκός θεός αλλά είναι επίσης και ο παγκόσμιος “θεός των πολλών ονομάτων”... Δεν είναι ούτε παιδί, ούτε άντρας, αλλά, αιώνιος έφηβος, κατάλαμβάνει ένα χώρο ανάμεσα στα δύο ... Όπου βρίσκεται ο Διόνυσος, τα όρια δίνουν χώρο στην... “οριακότητα”, ένα μεταβατικό στάδιο όπου η ρευστότητα προκαλεί τη σταθερότητα, όπου η συγχώνευση αντικαθιστά τα σύνορα...»<sup>322</sup>.

Αυτή η πολυπλοκότητα και ανατρεπτικότητα του Διόνυσου, του θεού της έκστασης, του κρασιού και της τρέλλας, οδηγεί και τους θιασώτες του στα ίδια κανάλια. Γι αυτό και οι λατρευτικές πράξεις προς τιμή του εκδηλώνονται με ένα οργιαστικό, εκστατικό, πολλές φορές βάρβαρο τρόπο που φθάνει ως και την ωμοφαγία. Μέσα σε ένα τέτοιο παράλογο λατρευτικό κλίμα ενός θεού ανατροπέα της τάξης, με όργανα-σύμβολα διαφορούμενα εμπλέκεται και η *όλολυγή*. Είναι δυνατόν επομένως αυτή η κραυγή να είναι *θυ-*

<sup>320</sup> Deubner 1941, 24.

<sup>321</sup> Segal 1997, 12.

<sup>322</sup> Όπ. π., 10 και 12-3.



στάς βοή ή συμπληρωματική των προσευχών ή επωδός των μελωδικών ύμνων, όταν μάλιστα σε εκείνες τις περιστάσεις υπήρχε ένα σαφέστατο θρησκευτικό τυπικό τελετουργικό, με καθορισμένους ρόλους για τους συμμετέχοντες; Τι άλλο θα μπορούσε να είναι πέρα από μια εκστατική κραυγή; Ο Deubner βέβαια, που υποστηρίζει ότι δε χρησιμοποιείται η *όλολυγή* στο απόσπασμα αυτό ως τέτοια, επισημαίνει ότι στο έργο πουθενά δε γίνεται λόγος για τον *όλολυγμό* ως εκστατική κραυγή, ενώ άλλες εκφράσεις για την εκστατική κραυγή εμφανίζονταν στα χορικά τραγούδια<sup>323</sup>. Όσο κι αν η άποψή του έχει έρεισμα στο κείμενο συνολικά, θεωρούμε ότι παραβλέπει το περιβάλλον μέσα στο οποίο εντάσσεται στο συγκεκριμένο χωρίο η *όλολυγή*.

Μια τελευταία σκέψη: οι *Βάκχες* είναι ένα έργο βαθύτατα ειρωνικό<sup>324</sup>, όπου ο ποιητής αριστοτεχνικά πραγματεύεται την ανατροπή της τάξης, με κυριότερη εκδήλωση της στο θυσιαστήριο τελετουργικό. Όπως υποστηρίζει ο Segal «με ένα μεγάλο αριθμό φράσεων και λεκτικών όρων μέσα στο έργο ο Ευριπίδης στρέφει την προσοχή σε αυτή τη σκόπιμη κατάρρευση της φυσιολογικής θυσίας και των διαμεσολαβητικών ιεραρχικών λειτουργιών της ... Η τελετουργία αντί να διασαφηνίζει τα όρια ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο, το αγνό και το ανόσιο, είναι ... ταυτόχρονα “ιερή και τρομακτική”. Η θέση του θύματος, των συμμετεχόντων και του θεού συγχέονται και γίνονται προβληματικές. Το θύμα κόβεται με τα χέρια, δεν σκοτώνεται με ένα ιερό λατρευτικό εργαλείο. Τα υπολείμματα τρώγονται ωμά, δεν μαγειρεύονται σε μια πολιτισμένη φωτιά, που διαχωρίζει τι ανήκει στους θνητούς και τι στους αθάνατους ... Η διάθεση είναι οργιαστικό πάθος και όχι μια μεγαλοπρεπής τελετή...»<sup>325</sup>. Με δεδομένη την ειρωνική διάθεση που χαρακτηρίζει έργα του ίδιου του Ευριπίδη στην παρουσίαση των φόνων των ηρώων τους (πρβ. *Ηλέκτρα*, *Ορέστης*), θα τολμούσαμε να διακρίνουμε μέσα στην πανηγυρική αναφώνηση “*άνωλόλυξα*” του Δόνυσου ήδη από τους πρώτους στίχους τη *θυσιάδα βοή* της σφαγής του Πενθέα.

Η *όλολυγή* εμφανίζεται σε ένα ακόμα χωρίο από τις *Βάκχες*<sup>326</sup>. «Όταν η *Αγαυή* *ώλόλυξεν* ακολουθεί ένα συγκεκριμένο σκοπό. Θέλει να ξυπνήσει τις κοιμισμένες μαινάδες. Και εδώ δεν πρόκειται για την κραυγή έκστασης. Ο Eitrem βρίσκει ότι σε αυτό το χωρίο η λέξη χρησιμοποιείται εντελώς πιο εξασθετισμένη από ένα εορταστικό και χαρούμενο σύνθημα...», υποστηρίζει ο Deubner<sup>327</sup>. Η ερμηνεία αυτή του μελετητή δύσκο-

<sup>323</sup> Deubner 1941, 24.

<sup>324</sup> Βλ. Foley 1985, κεφ.5<sup>ο</sup> (205-258).

<sup>325</sup> Segal 1997, 24.

<sup>326</sup> Βλ. Επίμετρο αρ. 33.

<sup>327</sup> Deubner 1941, 24.

λα γίνεται δεκτή. Είναι προφανές ότι η Αγαυή επιδιώκει να ξυπνήσει τις μαινάδες (*ἔξ ὕπνου κινεῖν δέμας*) και το πραγματοποιεί. Αλλά είναι δυνατόν να χρησιμοποιείται ένα ρήμα, που συνδέθηκε ήδη από τους πρώτους στίχους με τις γιορτές του Διόνυσου και μάλιστα ως ένα από τα βασικά συστατικά τους (μαζί με το θύρσο και τη μεταμφίεση), ως απλή κραυγή, ως μια οποιαδήποτε φωνή που αναφωνείται για ένα καθαρά πρακτικό σκοπό;

Οι μαινάδες του Ευριπίδη λειτουργούν και λατρεύουν το θεό τους όπως και οι πραγματικές γυναίκες στη Θήβα. Από τον αγγελιοφόρο τονίζονται οι δραστηριότητες τους: πρόκειται για *θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν* οι οποίες μόλις ξυπνούν λύνουν τα μαλλιά τους και μεταμφιέζονται (*καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας /νεβρίδας τ' άνεστείλανθ' ... ὄφρασι κατεζώσαντο...*). Ο Dillon σχολιάζει: «Οι κόσμιες γυναίκες της πόλης διατηρούν τα μαλλιά τους συγυρισμένα και δεμένα και όταν εμφανίζονται σε τελετουργικούς ρόλους τα μαλλιά τους είναι συχνά στολισμένα. Όταν οι μαινάδες ξυπνούν στο βουνό το πρωί στις *Βάκχες*, αφήνουν ελεύθερα στους ὠμους τους τα μαλλιά τους (που είχαν δέσει για τον βραδινό ύπνο) και φορούν το ελαφίσιο δέρμα για τη μέρα (695-7). Η απελευθέρωση των μαλλιών είναι μια αποκήρυξη της καθιερωμένης οικιακής και κοινωνικής ρουτίνας των γυναικών και αποτελεί ένα σαφές έθιμο οριακότητας...»<sup>328</sup>. Ακόμα και το γεγονός ότι οι μαινάδες κοιμούνται όχι

*ῶνωμένας κρατήρι καὶ λωτοῦ ψόφωι*

687

*θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας*

επισημαίνει ακριβώς αυτό που θα περίμενε κανείς από τις αυτές, επιβεβαιώνοντας ουσιαστικά την ιδιότητά τους.

Η κραυγή που οι μαινάδες αναφωνούν στα βουνά είναι *εὐσοῖ*, μια λέξη που δεν συνδέεται με την *όλολυγή*. Γι αυτό ενδεχομένως και ο Deubner δεν θεωρεί τον *όλολυγμό* στις *Βάκχες* ως εκστατική κραυγή. Το ένα όμως δεν είναι απαραίτητο να αναιρεί το άλλο. Το περιβάλλον μέσα στο οποίο τοποθετείται η κραυγή της Αγαυής είναι οργιαστικό, οι συμμετέχουσες είναι οπαδοί του θεού, οι ενέργειές τους είναι γνωστές και δεδομένες. Γιατί λοιπόν να μην θέλησε να τις ξυπνήσει με μια γνωστή εκστατική κραυγή, υπενθυμίζοντάς τους το ρόλο και την ιδιότητά τους ως μαινάδες;

<sup>328</sup> Dillon 2002, 144.



## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

### 3.1 Λειτουργία - στόχος

Γιατί οι γυναίκες *όλολύζουν*, Ποιο είναι το νόημα μιας τέτοιας πρακτικής, τι επιδιώκουν; Ή μήπως η κραυγή έχει τη δική της δυναμική λειτουργώντας ως σύμβολο πέρα από τις ανθρώπινες επιθυμίες και επιδιώξεις;

#### 3.1.1 Θυσιαστήρια κραυγή

Είναι προφανές ότι τόσο στο ομηρικό χωρίο, όσο και στα αποσπάσματα από τις τραγωδίες η θυσιαστήρια *όλολυγή* των γυναικών παρουσιάζεται ως μια στερεότυπη προδιαγεγραμμένη πράξη, πραγματοποιείται συνειδητά και όχι ακούσια, δεν προκαλείται φυσικά, αλλά τεχνητά. Ποιος είναι λοιπόν ο στόχος της, ποια η λειτουργία της;

Ο Deubner θεωρεί ότι η *όλολυγή* των γυναικών είναι απλώς μια εκτόνωση μπροστά στη θεά του σφαγμένου ζώου, μια απελευθέρωση της έντασης· η απελευθέρωση αυτής της έντασης από τις γυναίκες τη στιγμή που το ζώο καταρρέει, οδηγεί σε μια μοναδική εκτόνωση. Δεν βλέπει επομένως σ' αυτήν την κραυγή των γυναικών το μαγικό σκοπό που στην αρχέγονη μορφή της ως προσευχής επιδρούσε πάνω στη θεότητα<sup>329</sup>, ούτε μια προσπάθεια να απομακρυνθούν τα κακά πνεύματα, αλλά τη θεωρεί μια αδιαφοροποίητη αυθόρμητη κραυγή, η οποία εξελίχτηκε σε τελετουργική<sup>330</sup>.

Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες γενικότερα βλέπουν τη θυσιαστήρια τελετουργία ως το μέσο με το οποίο η κοινωνία μεταφέρει την επιθετικότητα που προκαλείται μέσα από τις κοινωνικές αντιθέσεις. Υποστηρίζουν ότι μια ομάδα αποκτά συνείδηση του εαυτού της ως ομάδα, όταν αντιπαραβάλλει τον εαυτό της με κάποιον που αναγνωρίζει και χαρακτηρίζει ξένο, με κάποιον “άλλο”. Ο κίνδυνος που προβάλλει από τον “άλλο” προκαλεί τον τελετουργικό φόνο της θυσίας, καθώς απελευθερώνει την καταπιεσμένη επιθυμία και βία της κοινωνίας<sup>331</sup>. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία λοιπόν η *όλολυγή*, η κραυγή που αναφωνείται τη στιγμή που το θύμα πεθαίνει, δεν μπορεί παρά να λειτουργεί καθαρτικά, απελευθερώνοντας τη συσσωρευμένη ένταση και επιθετικότητα.

Υπό πιο συνθετικό πρίσμα οι εξελικτικές θεωρίες ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την εμφάνιση και επιβίωση της θυσίας στον ανθρώπινο πολιτισμό ως τρόπου τελετουργικού φόνου. Για τον Burkert ειδικά η ικανότητα του τελετουργικού να δραματοποιεί τη στιγμή του φόνου επιβεβαιώνει και διαιώνίζει την επιτυχία του ως μια μορφή συλλογι-

<sup>329</sup> Βλ. παρακάτω κεφ. 3.1.2.

<sup>330</sup> Βλ. Deubner 1941, 21.

<sup>331</sup> Βλ. Bell 1997, 16.

κής θεραπείας, ως κάθαρσης από τα δυσάρεστα συναισθήματα και την ένταση: «Στην περίπτωση του φόνου ο άνθρωπος νιώθει ένοχος και πρέπει να ξεπεράσει αυτήν την απροθυμία περιπλέοντας ένα τελετουργικό μοντέλο που ο Meuli ορθά αποκαλεί “κωμωδία της αθωότητας”, αν και δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η “κωμωδία” έχει μια πολύ σοβαρή βάση. Στο κέντρο της θυσίας δεν βρίσκεται ούτε η προσφορά προς τους θεούς, ούτε η ένωση με αυτούς, αλλά η σφαγή του ζώου και ο άνθρωπος ως φονιάς... Στη θυσία ο άνθρωπος προκαλεί και βιώνει το θάνατο...»<sup>332</sup>. Έτσι, ενώ ο Meuli είδε τις αρχές της θυσίας στα έθιμα των Παλαιολιθικών κυνηγών και βρίσκει ότι οι πρωτόγονες πρακτικές κυνηγιού υπαινίσσονται τις αρχές πιθανόν για την *όλολυγή*<sup>333</sup>, ο Burkert κρίνει ότι η *όλολυγή* σημαδοτεί τη συναισθηματική κορύφωση της κεντρικής πράξης της θυσίας, που δεν είναι άλλη από την πράξη του φόνου, την εμπειρία του θανάτου: «Τώρα έρχεται ο θάνατος. Οι γυναίκες βγάζουν μια στριγκιά κραυγή: σε φόβο ή σε θρίαμβο ή και στα δυο την ίδια στιγμή, το “ελληνικό έθιμο της θυσιαστήρια κραυγής” αποτυπώνει τη συναισθηματική κλίμακα του γεγονότος απελευθερώνοντας τον ήχο του θανάτου...»<sup>334</sup>.

Ο Lupascu εξηγεί την παραπάνω οπτική προσεγγίζοντας διαφορετικά το ψυχολογικό υπόβαθρο της κραυγής: «Όταν αντιμετωπίζουμε το δίλημμα της ελληνικής θυσίας στην πραγματικότητα ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον μύθο του Νάρκισσου ανεστραμμένο. Η λογική *ψυχή*, γνωρίζοντας καλά την παράλογη άβυσσο, απέχει πολύ από το να ερωτευθεί το είδωλό της, την αρνητική αντανάκλαση στο νερό της ανθρώπινης συνείδησης ... Ένα σύνθετο συναίσθημα ντροπής, ενοχής ακόμα και τρόμου προκαλείται από την παραδοχή αυτής της παράλογης ταυτότητας και αποκαλύπτει τον εαυτό της ως την υποσυνείδητη πηγή που τελικά απελευθερώνει την *όλολυγή*, την κραυγή που αρθρώνεται από τον θύτη στην κλίμακα του θυσιαστήριου τελετουργικού, όταν το αίμα του θύματος χύνεται και το μήνυμα της ζωής ανεβαίνει ως το θεϊκό βασίλειο, όπου οι θεοί ή οι αποδέκτες του καπνού το φυλάσσουν και στέλνουν πίσω το μήνυμα της ανανεωμένης και γεμάτης δύναμης ζωής. Η θυσιαστήρια “κωμωδία της αθωότητας” είναι περισσότερο ένα καρναβάλι λογικότητας...»<sup>335</sup>.

Για τον λειτουργισμό όμως, που βλέπει την τελετουργία ως ένα τρόπο ενίσχυσης της κοινωνικής συνοχής, αυτό που έχει σημασία κατά το θυσιαστήριο τελετουργικό δεν είναι πώς νοιώθουν οι άνθρωποι, ούτε πώς συμπεριφέρονται, καθώς, όπως υποστηρίζουν, δεν εκδηλώνεται ένα συλλογικό συναισθηματικό ήθος σε μια τελετουργία, αλλά

<sup>332</sup> Burkert 2001, 11.

<sup>333</sup> Βλ. Foley 1985, 46.

<sup>334</sup> Burkert 1983, 5.

<sup>335</sup> Lupascu 2005, 315.

αντίθετα υπάρχει μεγάλη ποικιλία συναισθημάτων και συμπεριφορών -π.χ. δημιουργείται σε κάποιους ανακούφιση, αλλά σε άλλους άγχος, φόβος, αμφιβολία κλπ. ή κάποιιοι δε δίνουν ιδιαίτερη σημασία στις διαδικασίες, ενώ άλλοι είναι τυπικοί κλπ. Αυτό που είναι σημαντικό είναι να εκτελεστούν οι ουσιώδεις πράξεις της θυσίας, γιατί μέσα από αυτές αποκαλύπτεται ένα σύστημα ιδεών, στο οποίο άνθρωποι και ζωντανά θεωρούνται ισοδύναμα σε σχέση με μια υψηλή θεϊκή τάξη και παράλληλα, μέσα από την προσφορά της θυσίας, εξασφαλίζεται παροχή βοήθειας από τους θεούς<sup>336</sup>. Η *όλολυγή* επομένως, ως μια από τις πράξεις της θυσιαστήριας τελετουργίας, δεν μπορεί να οδηγεί σε εκτόνωση ατομικών συναισθημάτων, ούτε να επισφραγίζει τη νίκη της ζωής απέναντι στο θάνατο, αλλά ενδεχομένως έχει τον ίδιο σκοπό με όλες τις υπόλοιπες πράξεις: να επιβάλλει αξίες και θεσμούς καθιερωμένους στη συνείδηση της ομάδας και να σταθεροποιήσει τις κοινωνικές σχέσεις αποδεικνύοντας την ανωτερότητα των θεών έναντι των συμμετεχόντων θνητών.

Η σημειωτική όμως, που αναρωτήθηκε αν τα σύμβολα της τελετουργίας μπορούν να σημαίνουν κάτι για τους συμμετέχοντες, δίνει άλλη διάσταση στην *όλολυγή*. Ο Graf εξηγεί: «Μακράν του να αποτελεί μόνο ένα τελετουργικό θρήνο, είναι μια ιδιαίτερη γυναικεία έκφραση με μια ευρεία σειρά νοημάτων -επομένως εκφράζει τη διάσπαση μιας δεδομένης ομάδας μέσα στη οικογένεια του γένους. Κραυγάζοντας την τυπική τελετουργική κραυγή τους οι γυναίκες παρουσιάζουν τον εαυτό τους ως μια ομάδα ξεχωριστή. Πάλι έμφαση δίνεται στον κόσμο όπως έχει τώρα ρυθμιστεί...»<sup>337</sup>. Παρόμοια και ο Pulleyn βλέπει τη θυσιαστήρια *όλολυγή* ως τη γυναικεία αντίδραση στην αντρική πράξη, τη συναισθηματική συμμετοχή της γυναικείας ομάδας στην τελετουργία<sup>338</sup>.

Ο στρουκτουραλισμός και ιδιαίτερα οι θεωρίες της “σύνταξης” αντίθετα υποστηρίζουν ότι η θυσία έχει στόχο να σταθεροποιήσει τα όρια ανάμεσα στο ιερό και το εγκόσμιο: «Έργο της δεν είναι να αποκόψει, όσο χρόνο διαρκεί η τελετουργία, το πρόσωπο που τελεί τη θυσία και τους μετέχοντες σε αυτήν από την οικογένεια ή την κοινωνική ομάδα από τις συνήθειες δραστηριότητές τους, από την ανθρώπινη δηλαδή κοινωνία στην οποία ανήκουν, αλλά αντίθετα να τους εντάξει πληρέστερα σ’ αυτήν και μάλιστα με τον ενδεδειγμένο τρόπο, να τους ενσωματώσει στην *πόλιν* και στην επίγεια ύπαρξή τους σύμφωνα με την τάξη του κόσμου που εξουσιάζουν οι θεοί...»<sup>339</sup>. Προκειμένου να επιτύχει το στόχο της η θυσία ενέχει δυο βασικά στοιχεία: την προσφορά προς τους θε-

<sup>336</sup> Βλ. Bell 1997, 28 και 35.

<sup>337</sup> Graf 2002, 122.

<sup>338</sup> Pulleyn 1997, 178.

<sup>339</sup> Vernant 2000, 83.

ούς και το τελετουργικό γέυμα για τους ανθρώπους. Ποιο είναι το νόημα όμως της *όλολυγής*, μέσα σ' αυτή τη διαδικασία; Καθώς για τους θεωρητικούς της “σύνταξης” η θυσία είναι ένα συμβολικό σύστημα, όπως η γλώσσα, που πρέπει να αποκωδικοποιηθεί ερευνώντας κυρίως τη σχέση των συμβόλων μεταξύ τους αλλά και το κοινωνικό πλαίσιο όπου ανήκει, και η *όλολυγή* μόνο μέσα από τη σχέση της με τα υπόλοιπα σύμβολα της θυσίας και την κοινωνική διάρθρωση της αρχαιοελληνικής πόλης μπορεί να εξηγηθεί. Κορύφωση της θυσίας είναι αναμφίβολα η στιγμή όταν το ζώο ξεψυχά και η προσφορά στους θεούς ολοκληρώνεται, στιγμή που υπογραμμίζεται από την τελετουργική κραυγή των γυναικών, την *όλολυγή*<sup>340</sup>. Για τους θεωρητικούς της “σύνταξης” λοιπόν η *όλολυγή* είναι μια συναισθηματική κραυγή (εκφράζει κατά βάση δυσάρεστα συναισθήματα) και έχει σκοπό να επισφραγίσει την κορύφωση της θυσιαστήριας τελετουργίας, τη σφαγή, η οποία με τη σειρά της διατηρεί την επαφή των ανθρώπων με τη θεότητα και ταυτόχρονα επιβεβαιώνει την απόσταση που χωρίζει θνητούς και αθανάτους.

Η θυσιαστήρια τελετουργία είναι ουσιαστικά μια παράσταση και αυτό είναι που σύμφωνα με τις θεωρίες της παράστασης αποτελεί τη δύναμή της. Καθώς δεν είναι τα νοήματα αυτά που έχουν σημασία σε μια τελετουργία, αλλά η ψυχική και σωματική έκφραση των συμμετεχόντων, η συναισθηματική και αισθητική εμπειρία μέσω των λέξεων και των ήχων που αναμειγνύονται με χειρονομίες και κινήσεις<sup>341</sup>, προφανώς η *όλολυγή* για τις θεωρίες αυτές μπορεί να ειδωθεί ως ένα από τα βασικά συστατικά της θυσιαστήριας διαδικασίας, τα οποία στο σύνολό τους επιφέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα: την επίτευξη αισθητικής απόλαυσης και τη συναισθηματική ενεργοποίηση συμμετεχόντων και θεατών.

Οι θεωρίες της πράξης αντίθετα, που εστιάζουν στο τι κάνουν οι άνθρωποι και πώς το κάνουν μέσα σε ένα δεδομένο πολιτισμικό πλαίσιο, δεν μπορεί παρά να δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το σώμα τους/τη φωνή τους σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή μέσα στο θυσιαστήριο τελετουργικό. Δεν μπορεί λοιπόν για τις θεωρίες αυτές η *όλολυγή* να λειτουργεί ως ένα σύμβολο που νοηματοδοτείται και ερμηνεύεται μόνο μέσα από τη σχέση της με τα υπόλοιπα σύμβολα, ούτε ρόλος της είναι να επιβάλλει αξίες και νοήματα του πολιτισμού ενισχύοντας την κοινωνική συνοχή, ούτε να παράγει αισθητικές εμπειρίες. Λειτουργώντας ως αυτόνομο σύμβολο περισσότερο θα ήταν ένας τρόπος προσωπικής έκφρασης των συμμετεχουσών

---

<sup>340</sup> Βλ. όπ. π., 81.

<sup>341</sup> Βλ. Kowalzig 2007, 2.

μέσα στη θυσιαστήρια τελετουργία, ένας τρόπος με τον οποίο τα άτομα επιβάλλουν την παρουσία τους μέσα στη διαδικασία.

Είναι αναμφισβήτητο ότι «ο τελετουργικός φόνος (είτε ζώου, είτε ανθρώπινου θύματος) είναι ένας φόνος που παριστάνεται σε μια συγκεκριμένη κατάσταση ή για μια συγκεκριμένη περίπτωση (μια θρησκευτική τελετή, μια κηδεία, πριν τη μάχη κλπ.) με προσχεδιασμένο στερεότυπο τρόπο και με κάποια επικοινωνιακή λειτουργία...»<sup>342</sup>. Προσπαθώντας επομένως να εντοπίσουμε τη λειτουργία της θυσιαστήριας *όλολυγής* δεν πρέπει να λησμονούμε κατ' αρχάς ότι αποτελεί μέρος μιας παράστασης, της θυσιαστήριας τελετουργίας, που ήταν στερεότυπα σχεδιασμένη με ρόλους προδιαγεγραμμένους. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στην απόρριψη ψυχολογικών/συναισθηματικών κινήτρων, καθώς οι συμμετέχοντες γνωρίζουν εκ των προτέρων το ρόλο τους και τον εκτελούν κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο. Εξάλλου εντύπωση προκαλεί στους Heubeck, West, Hainsworth το γεγονός ότι στο θυσιαστήριο τελετουργικό που περιγράφεται αναλυτικά στον *Οδ.* γ 450 η *όλολυγή* αναφωνείται πριν χυθεί καθόλου αίμα<sup>343</sup>. Πράγματι, αν τα κίνητρα ήταν ψυχολογικά και σκοπός της ήταν η ανακούφιση από δυσάρεστα συναισθήματα -ιδιαίτερα η απελευθέρωση/εκτόνωση από επιθετικά ένστικτα- λογικά θα έπρεπε να εκπέμπεται την ώρα που το αίμα του ζώου χύνεται και όχι πριν.

Το δεύτερο στοιχείο που πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μας είναι ότι, όπως κάθε τελετουργία, έτσι και η θυσιαστήρια συμβάλλει στην επίτευξη μιας επικοινωνίας. Ποιος επικοινωνεί όμως με ποιον; Εκείνος που εκτελεί τη θυσία με τους συμμετέχοντες; Ποιος θα ήταν τότε ο ρόλος των θεών στην τελετουργία; Αναμφισβήτητα το ανθρώπινο προσπαθεί να επικοινωνήσει με το θεϊκό βασίλειο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λειτουργώντας η *όλολυγή* των γυναικών συμβάλλει με τη σειρά της στην επίτευξη αυτής της επικοινωνίας. Ο Collins, απορρίπτοντας το ψυχολογικό υπόβαθρο της ανθρώπινης ενοχής ή των οποιωνδήποτε δυσάρεστων συναισθημάτων, υποστηρίζει ότι η θυσιαστήρια *όλολυγή* επιτελεί δυο λειτουργίες: Πρώτον εκφράζει χαρά, όχι για τον θάνατο του ζώου, αλλά για την τιμή που αποδίδει αυτή η προσφορά στον θεό και για την εκ των προτέρων ευχαρίστηση που αναμένεται ότι θα του δώσει και δεύτερον έχει σκοπό να κεντρίσει την προσοχή της θεότητας για να ενωθεί μαζί με τους θνητούς σε ένα χαρούμενο και ιερό γεγονός μοιράσματος ενός τελετουργικού γεύματος<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> Hughes 1991, 2.

<sup>343</sup> Βλ. Heubeck, West, Hainsworth 1988, 188.

<sup>344</sup> Βλ. Collins 1996, 322 και 325.



Η επικοινωνία των δυο κόσμων μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη συμμετοχή των θεών στην τελετουργία. Η *θυστάς βοή* είναι μια πρόσκληση, είναι το κάλεσμα των θνητών προς τους αθάνατους τη σημαντικότερη στιγμή της διαδικασίας, προκειμένου οι τελευταίοι να ενεργοποιηθούν και μέσω του θυσιαστήριου καπνού να μοιραστούν το γεύμα μαζί τους. Το κοσμικό ενώνεται με το θεϊκό κατ' αρχάς μέσω της *όλολυγής*.

### 3.1.2 Προσευχή

Ο Deubner συνδέει την *όλολυγή* που εγείρεται στις προσευχές με τη μαγεία: «Η μαγική δύναμη της *όλολυγής* εξαπλώνεται και στην αρχέγονη πίστη για τους θεούς. Έτσι βρισκόμαστε στη σφαίρα της προσευχής, της οποίας το αρχικό νόημα δεν ήταν μια παράκληση στη θεότητα, αλλά ένας μαγικός εξαναγκασμός ... Η *όλολυγή* είναι η αρχέγονη μορφή της προσευχής, όπως η άμορφη κραυγή προς τη θεότητα από τους πρωτόγονους. Αυτή η αρχέγονη μορφή δεν μας έχει παραδοθεί ως εκφρασμένη πολυσήμαντη προσευχή, αλλά έχει διασωθεί ως δευτερεύουσα μορφή δίπλα στην προσευχή...»<sup>345</sup>. Για τον μελετητή η *όλολυγή* είναι η ίδια μια προσευχή, της οποίας ο μαγικός εξορκιστικός χαρακτήρας βαθμιαία χάνεται και στόχος της γίνεται απλώς να κεντρίσει την προσοχή της θεότητας. Σε αρκετά όμως από τα αποσπάσματα που εξετάσαμε υποστηρίζει ότι ο μαγικός της χαρακτήρας διατηρείται, θέση που δε θεωρούμε ορθή.

Η *όλολυγή* στο Z 301 αναμφισβήτητα ηχεί μέσα σε τελετουργικό περιβάλλον αμιγώς θρησκευτικό, εφόσον η προσευχή εκφράζει τις συλλογικές ανάγκες μιας ομάδας, με αρχηγό μια ιέρεια επίσημα εκλεγμένη από την πόλη (*τήν γάρ Τρώες ἔθηκαν Ἀθηναίης ἰέρειαν*<sup>346</sup>). Ακολουθούνται επίσης πρακτικές που σαφέστατα ανταποκρίνονται σε θρησκευτικά τελετουργικά (*χείρας ἀνέσχον, πέπλον ... θῆκεν .. ἐπὶ γούνασιν*), ενώ η δομή της προσευχής δεν απέχει από την κλασική (προσφώνηση, προστακτικές, τάμα)<sup>347</sup> και η γλώσσα της εύληπτη, χωρίς επωδές ή άλλες μαγικές τεχνικές<sup>348</sup>. Το γεγονός ότι η προσευχή δεν εκφράζει τόσο παράκληση, όσο απαίτηση<sup>349</sup> δε σημαίνει ότι υponοείται οποιοδήποτε τύπου εκβιασμός. Εξάλλου το ρήμα *ἤρᾱτο* που ο ποιητής χρησιμοποιεί για να ανακοι-

<sup>345</sup> Deubner 1941, 18-9.

<sup>346</sup> «Για να υπάρξει εξασφάλιση ότι όλα θα συμβούν σύμφωνα με την πρέπουσα τάξη, χρειαζόταν ένας .. αρμόδιος αξιωματούχος, ο *ιερεύς* ή η *ιέρεια* ... Γινόταν εγκατάσταση των ιερειών ... η απόφαση λαμβανόταν, όπως και για τις άλλες θέσεις από την κοινότητα και ιδίως από την πολιτική συνέλευση. Η κλήρωση μπορούσε να χρησιμοποιείται ως εκδήλωση της θεϊκής θελήσεως...», Burkert 1993, 215-6.

<sup>347</sup> Σύμφωνα με τον Pulleyn 1997, 5, η ίδια η προσευχή δεν έχει τόσο ρητορική δομή, αλλά διαθέτει περίτεχνη επικλήση.

<sup>348</sup> Βλ. στ. 305-310.

<sup>349</sup> Βλ. Ευστάθιος *Υπομν. Ιλ.*, σχ. 643.30, 317, van der Valk και τις προστακτικές στην ίδια την προσευχή στ. 305-310.

νώσει την προσευχή, δεν έχει ιδιαίτερη σημασιολογική διαφορά από το *εύχομαι*<sup>350</sup>, αντίθετως η φράση *εύχομένη δ' ήρᾶτο* (304) θεωρείται ότι αποτελεί έναν από τους συχνούς ομηρικούς πλεονασμούς<sup>351</sup>. Εφόσον λοιπόν κανένα στοιχείο της τελετουργίας (λεκτικό, ιδεολογικό, συναισθηματικό, ή παράστασης) δεν παραπέμπει σε μαγεία, δε θεωρούμε ότι η *όλολυγή* διαθέτει κάποια μαγική ιδιότητα.

Ούτε όμως στη δ 766 διακρίνεται κάποια μαγική απόχρωση στην *όλολυγή*. Η προσευχή της Πηνελόπης βέβαια διαφοροποιείται σε αρκετά σημεία από εκείνη της Θεανώς (Z 301) και, το σπουδαιότερο, που θα μπορούσε ίσως και να διαφοροποιήσει το σκοπό της, είναι η απουσία συλλογικής διάστασης. Η προσευχή είναι “προσωπική”, με την έννοια ότι δεν πραγματοποιείται συλλογικά για κάποιο κοινό σκοπό, αλλά ατομικά για ένα καθαρά ιδιωτικό θέμα, αρθρωμένη με λεξιλόγιο ιδιαίτερα προσωπικό<sup>352</sup>. Ούτε και η παρουσία των γυναικών (*σύν άμφιπόλοισι γυναιξίν*) δίνει κάποιο συλλογικό χαρακτήρα στην προσευχή, εφόσον οι γυναίκες δε συμμετέχουν καθόλου στην όλη τελετουργική διαδικασία, ούτε πριν ούτε μετά από αυτή<sup>353</sup>. Θα μπορούσε επομένως στο χωρίο αυτό η *όλολυγή* να διατηρεί κάποιες μαγικές ιδιότητες της πρώιμης μορφής προσευχής; Ο Deubner σαφώς βλέπει την *όλολυγή* της Πηνελόπης ως κατάλοιπο της αρχέγονης μορφής προσευχής, καθώς και την όλη διαδικασία ως μια πράξη λατρείας με αρχαιότροπη λιτότητα. Γι αυτό δεν θεωρεί ότι αντιμετωπίζουν την ουσία του ζητήματος όσοι εκλαμβάνουν την *όλολυγή* ως ενίσχυση της προσευχής, ή ως μια βέβαιη θρησκευτική πράξη, που υποστηρίζεται μόνο μέσω μιας προσευχής<sup>354</sup>. Αν εξαιρέσουμε όμως τον προσωπικό χαρακτήρα της προσευχής, κανένα άλλο στοιχείο του τελετουργικού (ιδεολογικό, παράστασης κ.λ.) δε μας απομακρύνει από το αμιγώς θρησκευτικό περιβάλλον. Η δομή (προσφώνηση, υπενθύμιση, παράκληση) και το λεξιλόγιο της προσευχής δεν αφήνουν περιθώρια για εκβιαστικούς υπαινιγμούς προς τη θεά<sup>355</sup>. Δεν βλέπουμε στην *όλολυγή* της Πηνελόπης κάποια μαγική ιδιότητα, κάποια προσπάθεια επηρεασμού της θεϊκής απόφασης, αλλά μια καθιερωμένη λατρευτική πράξη που συμπληρώνει μια τελετουργία. Γιατί, παρόλο που η εκτέλεση της προσευχής πραγματοποιείται ουσιαστικά από ένα πρόσωπο, ακολουθούνται όλες οι τυπικές διαδικασίες ενός συλλογικού τελετουργικού.

<sup>350</sup> Kirk 1990, 200.

<sup>351</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 74.

<sup>352</sup> Πβ. το λεξιλόγιο των δυο προσευχών: *Κλύθι μοι, μοι μνήσαι, μοι σώωσον* (Οδ. δ) και *ἱερεύσομεν, ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα* (Ιλ. Ζ).

<sup>353</sup> Πβ. γ' εν.: *ἡ δ' ὕδρηναμένη, ἐλοῦσα, ἔθελ', ἡρᾶτο, ὀλόλυξε*.

<sup>354</sup> Βλ. Deubner 1941, 19.

<sup>355</sup> Σύμφωνα με τον Pulleyn 1997, 5 και 28, η προσευχή της Πηνελόπης έχει την τυπική τριμερή δομή: επίκληση- συζήτηση- παράκληση και τυποποιημένη γλώσσα.

Για τον Deubner το χωρίο από τη *Μήδεια* (1171-7) σαφέστατα αποκαλύπτει τις μαγικές ιδιότητες της *όλολυγής*, καθώς υπηρετεί το αρχικό νόημα της προσευχής, που δεν ήταν μια παράκληση προς τη θεότητα, αλλά ένας μαγικός εξαναγκασμός: «Είναι ξεκάθαρο ότι προσπαθεί να παραλύσει την οργή της αρμόδιας θεότητας: αυτήν υπηρετεί η *όλολυγή*, την επίδρασή της εμπιστεύεται...»<sup>356</sup>. Η άποψη του Deubner φαίνεται ελκυστική, γιατί ερείδεται και στο γεγονός ότι στο έργο αυτό του Ευριπίδη πρωταγωνίστρια είναι μια μάγισσα: «Στο επίπεδο του μύθου ... η ιδέα της μαγείας εξακολουθεί, όχι βέβαια τυχαία, να προσωποποιείται και να εκφράζεται από δυο γυναικείες φιγούρες ... την Κίρκη και τη Μήδεια...»<sup>357</sup>. Η Κοτταρίδου μάλιστα υποστηρίζει ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ευριπίδης διάλεξε τη Μήδεια, την “ξένη” μάγισσα, για να την κάνει δράστη του πιο αποτρόπαιου εγκλήματος, χωρίς να της αφήνει ούτε το άλλοθι της σύγχυσης των φρενών, ούτε την παρηγοριά της μετάνοιας, γιατί για τον ορθολογιστή διανοούμενο η πίστη στα μάγια και τις γητειές είναι μόνο για μωρές γυναίκες<sup>358</sup>.

Αν δεχθούμε όμως την ερμηνεία του Deubner ουσιαστικά υποστηρίζουμε ότι, καθώς η γριά αναγνώρισε την παρουσία ενός θεού στα συμπτώματα της Γλαύκης, προσπάθησε με κάποιο τρόπο να την ελέγξει. Πώς είναι δυνατόν όμως μια γριά δούλη, χωρίς καν να έχει τις απαραίτητες ικανότητες ενός “καθαρή”, να επιχειρήσει να θεραπεύσει την ασθένεια ή πόσο μάλλον να ελέγξει τη θεϊκή δύναμη; Ο Pulleyn αντίθετα πιστεύει ότι σαφέστατα θα ήταν πρόπον για μια γυναίκα να χαιρετίσει ένα θεό με μια *όλολυγή*<sup>359</sup>, ενώ ο Mastronarde επισημαίνει ότι με την *όλολυγή* η γριά «χαιρετίζει την παρουσία μιας θεϊκής δύναμης ή μιας επιφάνειας και έτσι ελαττώνει τον κίνδυνο από αυτή τη δύναμη...»<sup>360</sup>. Ελάττωση του κινδύνου όμως δεν σημαίνει έλεγχος της οργής του θεού με μαγικές τεχνικές, αλλά προσπάθεια εξευμενισμού του ίδιου, μέσα από την αναγνώριση της δύναμής του. Υπάρχει μια ακόμα σκέψη που ενισχύει τα προηγούμενα: η γριά δε συνέχισε την *όλολυγή*. Η κραυγή της διαφοροποιήθηκε και μάλιστα μετατράπηκε σε κραυγή αντίθετη από την *όλολυγή* (*άντίμολπον*). Είναι προφανές ότι η γριά διαπίστωσε τη λανθασμένη εκτίμησή της και συνειδητοποίησε το θλιβερό γεγονός -με τον *κωκυτόν* εκφράζει τη λύπη της, τον πόνο της για τα δεινά που υφίσταται η βασιλοπούλα-, όμως δεν είναι μόνο αυτό. Ο Page εξηγεί: «Η γριά γυναίκα γρήγορα είδε ότι μια *όλολυγή* δεν ήταν αρμόζουσα στις περιστάσεις και περισσότερο μπορεί να προσβάλλει, παρά να κατευνά-

<sup>356</sup> Deubner 1941, 18.

<sup>357</sup> Κοτταρίδου 1997, 75-6.

<sup>358</sup> Όπ. π., 80.

<sup>359</sup> Pulleyn 1997, 179.

<sup>360</sup> Mastronarde 2002, 355.

σει ή να εξορκίσει οτιδήποτε η θεότητα σχεδίαζε. Έτσι αμέσως τη συνέχισε με ένα *κωκυπό...*<sup>361</sup>. Δεν είναι απαραίτητο ότι υπήρχε θεότητα που σχεδίαζε οτιδήποτε, απλώς η γριά έσπευσε να σταματήσει την *όλολυγή* -μια χαρούμενη όπως αποδεικνύεται κραυγή-, προκειμένου να μην προκαλέσει την οργή των θεών, καθώς δεν ταίριαζε στις περιστάσεις. Η πράξη της αυτή δείχνει, αν μη τι άλλο, θεοσέβεια και φόβο απέναντι στη θεϊκή δύναμη και επομένως σε καμιά περίπτωση δεν επιβεβαιώνει προηγούμενη προσπάθειά της να ελέγξει τη δράση της θεότητας.

Στους *Επτά* ο ποιητής χρησιμοποιεί το ρήμα *παιώνισον*, καθώς παρακινείται ο χορός να εκπέμψει την *όλολυγή* που συνοδεύει τη βασική προσευχή. Ο Deubner εξηγεί την επιλογή αυτή υποστηρίζοντας ότι ο Αισχύλος δίνει στην *όλολυγή* χαρακτηριστικά του *παιάνα* και έτσι της προσδίδει ένα διπλό νόημα, αναμειγνύοντας το θηλυκό με το αρσενικό στοιχείο. Οι γυναίκες πρέπει να αναφωνήσουν την κραυγή που γνωρίζουν από τη θυσία, αλλά αυτή πρέπει να έχει τη λειτουργία της πολεμικής κραυγής των αντρών και έτσι να εγγυάται τη νίκη. Γι αυτό χαρακτηρίζεται και *εύμενής*. «Η κραυγή είναι *εύμενής*, γιατί στον στίχο 270 εκτελεί τη δηλωμένη ευεργετική της δύναμη: απελευθερώνει από τον φόβο και ενσταλάζει θάρρος. Το κάνει αυτό γιατί είναι τόσο ή πρέπει να είναι τόσο, όπως ένας *παιάνας*, μια κραυγή μάχης, της οποίας η ψυχική επίδραση βρίσκεται στην ανύψωση του θάρρους...»<sup>362</sup>. Οι λειτουργίες του *παιάνα* λοιπόν μεταφέρονται σύμφωνα με τον μελετητή στην *όλολυγή*, η οποία τώρα έχει στόχο να επιδράσει στον ψυχικό κόσμο των συμμετεχουσών, να “ελέγξει” κατά κάποιο τρόπο τις σκέψεις και τα συναισθηματά τους, όπως ακριβώς κάνει και ο *παιάνας* στους στρατιώτες. Αυτόματα όμως προσδίδονται στην *όλολυγή* “μαγικά” χαρακτηριστικά, καθώς η κραυγή δύναται να μεταμορφώνει τα υποκείμενα, χαρακτηριστικά όμως που στην συγκεκριμένη περίπτωση τα αποκτά, καθώς ταυτίζεται με τον *παιάνα*.

Είναι δεδομένο ότι ο *παιάνας* επιτελεί αυτή τη λειτουργία, μεταδίδει δηλαδή θάρρος στους πιστούς και απομακρύνει το φόβο; Ο Haldane υποστηρίζει ότι ο *παιάνας* ήταν μια προσευχή και για καλό και για κατάρρα, αντίθεση που θεωρεί ότι βρίσκεται στην άκρη του μυαλού του Αισχύλου σε ολόκληρη την τραγωδία<sup>363</sup>, ο Calame όμως υπογραμμίζει ότι το περιεχόμενο του *παιάνα*-ύμνου ήταν η ευχαριστία, η ευγνωμοσύνη ή ο εξευμενισμός, γιατί απευθυνόταν σε θεούς που είχαν πολύ μεγάλη ισχύ στα μάτια των αν-

---

<sup>361</sup> Page 1940, 159.

<sup>362</sup> Deubner 1941, 22-3.

<sup>363</sup> Haldane 1965, 36.

θρώπων<sup>364</sup>. Όσον αφορά στον *παιάνα*-κραυγή -γιατί ουσιαστικά οι δυο κραυγές ταυτίζονται στο συγκεκριμένο χωρίο- ο Pulleyn υποστηρίζει ότι κανονικά είναι μια επίκληση προς τη θεότητα, άρα σε κάποιες περιπτώσεις θα μπορούσε να είναι μια μορφή προσευχής, όπως η *όλολυγή*<sup>365</sup>. Δεν θεωρούμε ότι ο ποιητής συνέδεσε τις δυο κραυγές για να αποδώσει μαγικές ιδιότητες στην *όλολυγή*. Αντιθέτως, αν με την επιλογή του αυτή θέλησε να ταυτίσει το σκοπό των δυο κραυγών, τότε, όπως υποστηρίζει και ο Calame, η *όλολυγή* αποκτά τους ίδιους στόχους εξευμενισμού και ευχαριστίας με τον *παιάνα*. Υπάρχει όμως και το ενδεχόμενο να επιδίωξε να διαφοροποιήσει απλώς τον χαρακτήρα της κραυγής και όχι η λειτουργία της. Ο Hutchinson υποστηρίζει ότι, τονίζοντας τη σχέση της *όλολυγής* με τον *παιάνα* ο Ετεοκλής διαχωρίζει την κραυγή που πρέπει να ακουστεί από την άγρια στριγκλιά των γυναικών, αυτήν δηλαδή που ηχεί στο θυσιαστήριο τελετουργικό. Γι' αυτό επίσης και τους υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσευχηθούν, δηλαδή όχι με άγριες κραυγές (*μη ... ματαίοις κάγριοις ποιφύγμασιν*)<sup>366</sup>. Θεωρούμε ότι η *όλολυγή* συνδέθηκε με τον *παιάνα* και για τους δυο παραπάνω λόγους -να ταυτίσει τόσο τη λειτουργία όσο και τον χαρακτήρα των δυο κραυγών- αλλά και για τον απλούστατο λόγο ότι ο Ετεοκλής, στην προσπάθειά του να δώσει θάρρος στους πολίτες, θέλησε να επιστρατεύσει όλα τα μέσα: μια γνωστή γυναικεία τελετουργική κραυγή και μια νικηφόρα πολεμική αντρική κραυγή που επικαλείται ένα σημαντικότο ισχυρό θεό<sup>367</sup>.

Ο Deubner διαπιστώνει μαγικές ιδιότητες και στην *όλολυγή* στην *Ειρήνη* 97. Όταν ο Τρυγαίος προτρέπει τον δούλο του *εύφημεῖν χρη... ἀλλ' όλούζειν*, επιδιώκει να υποστηριχθεί το εγχείρημά του με μαγικό τρόπο, υποστηρίζει ο μελετητής<sup>368</sup>. Στο συγκεκριμένο χωρίο όμως η *όλολυγή* συνδέεται με το *εύφημεῖν*, όρο που, όπως φάνηκε από τη λειτουργία του σε άλλα αποσπάσματα<sup>369</sup>, παραπέμπει σε ιερές λατρευτικές πράξεις χωρίς υποψία μαγείας. Παρόλο που δεν υπάρχει απόλυτη συμφωνία στους μελετητές αν συνίσταται στην “ιερή σιωπή” κατά τη διάρκεια της τελετουργίας<sup>370</sup> ή αν απλώς, όπως υποστηρίζει ο Pulleyn, δηλώνει αποχή από συγκεκριμένες μορφές δυσοίωνου λόγου, στις προσευχές είναι μια θετική πράξη που γίνεται για χάρη του θεού: «Όταν η *εύφημία* εξασφαλιστεί, τότε μπορεί κανείς να εκπέμψει προσευχές...»<sup>371</sup>.

<sup>364</sup> Βλ. Calame 1997, 78-9.

<sup>365</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 183.

<sup>366</sup> Hutchinson 1985, 86-7.

<sup>367</sup> Γι' αυτό εξάλλου αποδίδει στην *όλολυγή* τόσους προσδιορισμούς, υπενθυμίζοντας όλους τους ρόλους της, πβ. κεφ. 2.2.1, σελ. 45-6.

<sup>368</sup> Deubner 1941, 18.

<sup>369</sup> *Αγαμ.* 28 και 595. Βλ. κεφ. 2.1, σελ. 29-30.

<sup>370</sup> Burkert 1993, 170.

<sup>371</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 184.

Η *όλολυγή* που ηχεί κατά τη γέννηση δεν αποτελεί για τον Deubner τελετουργική κραυγή, αλλά μια εκτόνωση από το προηγηθέν άγχος, πρόκειται δηλαδή για μια ακούσια αντίδραση στο ευχάριστο γεγονός. Όταν όμως αργότερα η κραυγή αυτή εξελίχθηκε σε τελετουργική, είχε για τον μελετητή κάποια μαγική επίδραση, παρόλο που δεν είναι και εντελώς πεπεισμένος<sup>372</sup>. Στην ανάλυση των κειμένων υποστηρίξαμε ότι οι μυθικές αυτές αφηγήσεις ενδεχομένως δεν αποτελούν ποιητικά τεχνάσματα, αλλά υπαινίσσονται τελετουργίες, όπου η *όλολυγή* αποτελούσε μια μορφή προσευχής, όχι παράκλησης-απαίτησης, αλλά ευχαριστίας προς τη θεά με τη βοήθεια της οποίας πραγματοποιήθηκε η γέννηση. Δεν μπορεί επιπροσθέτως να στηριχθεί η άποψη πως διέθετε μαγικές ιδιότητες, κατ' αρχήν γιατί η κραυγή λογικά ηχούσε μετά το πέρας της γέννησης, τη στιγμή που το παιδί ερχόταν στο φως, οπότε το αποτέλεσμα είχε ήδη στεφθεί με επιτυχία, αλλά και επίσης διότι ήταν τόσο έντονη η θρησκευτική πίστη και η αφοσίωση στη θεά καθ' όλη τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, ώστε η προσπάθεια εξαναγκασμού της για ένα αίσιο αποτέλεσμα θα ήταν ασέβεια.

Ο Deubner είχε επηρεαστεί από την εξελικτική θεωρία του δασκάλου του Frazer περί διάκρισης μαγείας και θρησκείας. Είναι φυσικό επομένως να προδίδει μαγικές ιδιότητες στην προσευχή και, θεωρώντας την *όλολυγή* την αρχέγονη μορφή της, να διαπιστώνει και σε αυτήν εξορκιστικό χαρακτήρα. Ακόμα όμως κι αν ο σκοπός της προσευχής των πρωτόγονων ήταν ο μαγικός εξαναγκασμός της θεότητας, οι προσευχές των αρχαίων Ελλήνων ήταν «αρθρωμένες παρακλήσεις που απευθύνονταν προς τη θεότητα»<sup>373</sup>, και επομένως η *όλολυγή* που συνοδεύει την προσευχή ή η *όλολυγή* ως μορφή προσευχής θεωρούμε ότι σε καμιά περίπτωση δε λειτουργεί εκβιαστικά στην απόφαση των θεών.

Η *όλολυγή* που αναφωνείται κατά τη διάρκεια ενός τελετουργικού “λατρευτικής” (επίσημης) προσευχής δεν αποτελεί ένα στοιχείο που εξάιφνης εμφανίστηκε μέσα σε μια διαδικασία' η κραυγή ήταν γνωστή από τη θυσιαστήρια τελετουργία<sup>374</sup>. Οι δυο αυτές τελετουργίες μάλιστα ήταν τόσο έντονα συνδεδεμένες, ώστε οι περισσότερες προσευχές αυτού του είδους είτε συνοδεύονταν από θυσίες, είτε γινόταν αναφορά σε προηγούμενες ή δίνονταν υποσχέσεις για μελλοντικές<sup>375</sup>. Φαίνεται επομένως ότι, παρόλο που οι δυο τελετουργίες διέφεραν τόσο στα μέσα όσο και στους στόχους, η *όλολυγή* που συνόδευε την προσευχή υιοθετήθηκε από το θυσιαστήριο τελετουργικό και ανέλαβε έναν καινούριο ρόλο. Μέσα στο νέο αυτό τελετουργικό περιβάλλον όμως, καθώς αποτελεί ήδη μια κα-

<sup>372</sup> Βλ. Deubner 1941, 15 και 17.

<sup>373</sup> Pulleyn 1997, 6.

<sup>374</sup> Για ομοιότητες και διαφορές στη φύση τους βλ. παρακάτω κεφ. 3.2.1 και 3.2.2.

<sup>375</sup> Βλ. Pulleyn 1997, 40.

θιερωμένη εθιμική κραυγή, εξακολουθεί να επιτελεί την ίδια λειτουργία, όπως αυτή στο θυσιαστήριο τελετουργικό;

Στη θυσιαστήρια τελετουργία καταλήξαμε ότι η *όλολυγή* δεν εκφράζει την παρουσία μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, ούτε αποτελεί αυτόνομο σύμβολο στο πλαίσιο της τελετουργικής παράστασης, αλλά λειτουργώντας επιβοηθητικά στα υπόλοιπα σύμβολα της τελετουργίας, επιτελεί μια βασική επικοινωνιακή λειτουργία, καθώς αναφωνείται την πιο σημαντική στιγμή της θυσιαστήριας διαδικασίας. Η *όλολυγή* που συνοδεύει την προσευχή εκπέμπεται επίσης μια δεδομένη χρονική στιγμή, καθοριστική για τη λατρευτική πράξη: είτε στην έναρξη της προσευχής, είτε στη λήξη της. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι η *όλολυγή* που εγείρεται κατά την προσευχή εξακολουθεί να επιτελεί μια βασική επικοινωνιακή λειτουργία, λειτουργώντας μέσα στην αλυσίδα συμβόλων της τελετουργίας<sup>376</sup>, όπως και η θυσιαστήρια, στοχεύοντας είτε να προσκαλέσει τους θεούς -αυτή τη φορά όχι σε ένα ευχάριστο γεγονός, αλλά σε μια σοβαρότερη περίπτωση- είτε να επισφραγίσει την παρουσία τους κατά τη διάρκεια της προσευχής. Στόχος της επομένως είναι να κεντρίσει την προσοχή των θεών, ώστε να επιτευχθούν οι γενικότεροι στόχοι της προσευχής: να εισακουστεί η παράκληση και να εξασφαλιστεί μελλοντική βοήθεια, ή να ακουστεί η ευχαριστία και να εξασφαλιστεί μελλοντική εύνοια από τους θεούς. Το γήινο επιδιώκει την επικοινωνία με το θεϊκό βασίλειο ξανά μέσω της *όλολυγής*.

Η *όλολυγή* που υποκαθιστά την προσευχή (μια μορφή “ελεύθερης” προσευχής) φαίνεται ουσιαστικά να επιτελεί μια διπλή λειτουργία. Από τη μία, θεωρητικά διατηρεί την παραπάνω επικοινωνιακή ιδιότητά της (πρόσκληση των θεών), από την άλλη όμως ουσιαστικά αναλαμβάνει τον στόχο της ίδιας της προσευχής, καθώς τώρα αυτός είναι ο ρόλος της. Ανάλογα λοιπόν μπορεί να εκφράζει παράκληση, ευχαριστία, αναγνώριση της θεϊκής επιφάνειας κλπ. Στην τελευταία μάλιστα περίπτωση λογικά δεν υπηρετεί την βασική της επικοινωνιακή λειτουργία, καθώς ο θεός είναι ήδη παρών και δε χρειάζεται να προσκληθεί. Σε αυτήν την περίπτωση με την *όλολυγή* ο πιστός αναγνωρίζει τη θεϊκή παρουσία -με μια γνωστή τελετουργική κραυγή-, αλλά ταυτόχρονα φαίνεται ότι προσπαθεί να την τιμήσει και να την εξευμενίσει, γιατί ενδεχομένως πίσω από την ξαφνική και ανεξήγητη για τους ανθρώπους παρουσία των θεών στον κόσμο τους είναι πιθανό να ελλοχεύουν κίνδυνοι για τους θνητούς.

---

<sup>376</sup> Διαφωνούμε με τον Palley 1997, 178-9, που θεωρεί ότι η *όλολυγή* είναι ένα σημαντικό μέρος της επικοινωνίας μιας κοινωνικής ομάδας με τη θεότητα.

### 3.1.3 Επωδός ύμνων

Ο Deubner αναφέρεται στο αναμφισβήτητο μαγικό πνεύμα της *όλολυγής* στα γαμήλια τελετουργικά: «Με αυτήν την κραυγή θα μπορούσε να είναι συνδεδεμένη η παρουσίαση μιας μαγικής ενέργειας. Οι κινητοποιημένες μέσα στην κραυγή ψυχικές δυνάμεις θέτουν σε τροχιά μια αρχέγονη κοσμοθεωρία κατάλληλη να εξασφαλίσει μια τέτοια επιτυχία...»<sup>377</sup>. Το μαγικό πνεύμα της γι αυτόν εντοπίζεται ιδιαίτερα στο ποίημα της Σαπφούς, γιατί συνδέεται με τον αντρικό *παιάνα*: «Το ότι τώρα αυτή η γαμήλια *όλολυγή* έχει μαγικό νόημα προκύπτει από το ότι στην ιστορία της Σαπφούς την κραυγή των γυναικών ακολουθεί άμεσα ο *παιάνας* των αντρών, ο οποίος στο γάμο, όπως τόσο συχνά, εμποδίζει την κατάρα και επιβεβαιώνει την καλή τύχη που έρχεται...»<sup>378</sup>. Ο μελετητής αποδίδει λοιπόν μαγικές ιδιότητες στην *όλολυγή* λόγω της σύνδεσής της με τον *παιάνα*. Όπως είχαμε όμως επισημαίνει<sup>379</sup> τόσο η κραυγή *ή ή παιών* όσο και ο *παιάνας*-ύμνος δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι διαθέτουν μαγικές ιδιότητες και γενικά φαίνεται ότι η *όλολυγή* συνδέεται με τον *παιάνα* σε περιπτώσεις όπου είναι αναγκαία η προστασία από ένα θεό ή για να του/της δοθεί ευχαριστία για δεδομένη βοήθεια<sup>380</sup>.

Μαγικές ιδιότητες ή αμιγώς θρησκευτική λειτουργία; Προσπάθεια καθορισμού του μέλλοντος -απομάκρυνσης της κατάρας από το ζευγάρι- ή εξευμενισμός των αρμόδιων θεών με σκοπό την αίσια έκβαση του γάμου; Παρόλο που οι δυο αυτές εκδοχές δε φαίνονται μακρινές, η απόσταση που τις χωρίζει είναι τεράστια. Η δύναμη της Άρτεμης, αλλά ιδίως του Απόλλωνα είναι αδιαμφισβήτητη στον κόσμο των θεών και των ανθρώπων. Η οργή τους μπορεί να επιφέρει καταστροφή και η θεραπεία τους λύτρωση. Είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι οι ύμνοι προς τιμή αυτών των τόσο ισχυρών θεών -στο ίδιο πλαίσιο και η *όλολυγή*- είχαν την παραμικρή υποψία επίκλησης μαγικών δυνάμεων. Προσπάθεια εξιλέωσης, εξαγνισμού και θεραπείας δε συνεπάγεται προσπάθεια απομάκρυνσης της κατάρας. Η αρρώστια και η ίαση, η επιτυχής ή ανεπιτυχής έκβαση ενός γεγονότος -πολέμου, γάμου κλπ.- ήταν σαφέστατα απόφαση των αρμόδιων θεών και ο υποταγμένος σε μια τέτοια μοίρα άνθρωπος, μπορούσε απλώς να προσευχηθεί και να ελπίζει στην καλή τους θέληση. Η *όλολυγή* στο ποίημα της Σαπφούς, συμβάλλει στη δημιουργία μιας χαρούμενης γαμήλιας ατμόσφαιρας, ενταγμένης μέσα σε ένα σαφέστατα θρησκευτικό πλαίσιο επίκλησης δυο ισχυρότατων θεών του δωδεκάθεου.

<sup>377</sup> Deubner 194, 17.

<sup>378</sup> Όπ. π., 15-6.

<sup>379</sup> Βλ. κεφ. 3.1.2, σελ. 83-4.

<sup>380</sup> Βλ. Calame 1997, 78-9.



Από την οπτική των κοινωνικών και ειδικότερα των στρουκτουραλιστικών θεωριών ο γάμος, όπως και η βασικότερη τελετουργική πρακτική, η θυσία, είναι ένα συμβολικό σύστημα, του οποίου τα σύμβολα πρέπει να αποκωδικοποιηθούν και στη μεταξύ τους σχέση και σε σχέση με το συνολικό κοινωνικό πλαίσιο της κλασικής Αθήνας. Η στρουκτουραλιστική ανάλυση δείχνει δηλαδή ότι ο γάμος λειτουργεί με ανάλογο τρόπο με άλλες τελετουργικές παραστάσεις μέσα στην κοινότητα και ότι το θρησκευτικό σύστημα της πόλεως λειτουργεί με αξιοθαύμαστη σταθερότητα. Θυσία, γάμος και νεκρικές τελετές, για παράδειγμα, μοιράζονται τις ίδιες διαδικασίες: εξαγνισμός με νερό, στεφάνωση, κόψιμο και προσφορά των μαλλιών, μουσική και γιορτή<sup>381</sup>. Η ταύτιση στη δομή των συμβολικών αυτών συστημάτων όμως δε σημαίνει αυτόματα και ταύτιση στη λειτουργία των συμβόλων. Η *όλολυγή* που ηχεί στο γαμήλιο τελετουργικό ενδεχομένως επιτελεί μια διαφορετική λειτουργία από τη θυσιαστήρια *όλολυγή*, καθώς συνδέεται με ύμνους και μελωδίες. Πρέπει επομένως να εξεταστεί υπό αυτό το πρίσμα.

Οι γιορτές της πόλης περιελάμβαναν πολλές λατρευτικές πράξεις, όπως θυσίες, προσευχές, τραγούδια και χορούς. Η *όλολυγή* που απαντάται ως επωδός σε χορικά τραγούδια και ύμνους εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μιας ετήσιας γιορτής, ή πομπής, -όπως τουλάχιστον δείχνουν τα ποιητικά αποσπάσματα- και επομένως, όπως και η γαμήλια *όλολυγή*, αποτελεί μέρος μιας άρτια οργανωμένης και σαφέστατα δομημένης τελετουργίας. Σύμφωνα με τις κοινωνικές θεωρίες αναμφισβήτητα οι εκδηλώσεις αυτές επιτελούσαν μια κοινωνική λειτουργία. Όπως παρατηρεί ο Connor «από τα αρχαϊκά χρόνια ο αρχηγός συχνά χρησιμοποιεί ταξική συγκρότηση, πομπές ή γιορτές για να εκφράσει κοινές αξίες και την αναδυόμενη επιδοκιμασία για την πολιτική του κράτους. Η επιτυχία του προέρχεται από την εναρμόνισή του με τις ανάγκες και τις φιλοδοξίες της κοινότητας και την ικανότητά του να τους δώσει μορφή και έκφραση...»<sup>382</sup>. Αλλά και στα κλασικά χρόνια οι γιορτές προς τιμή των θεών υπηρετούσαν να ενσωματώσουν όλη την κοινότητα μέσα σε ένα κοινωνικό σύστημα και να καθορίσουν τις σχέσεις της με τους θεούς<sup>383</sup>.

Οι θεωρίες της παράστασης επίσης πρεσβεύουν ότι τα χορικά τραγούδια και οι χοροί ενοποιούν το κοινωνικό σύνολο και είναι βασικά για την ευημερία της κοινότητας, μέσα όμως από τη διαχρονικότητά τους, καθώς είναι μια παράδοση που κληρονομείται από γενιά σε γενιά χωρίς τη δυνατότητα αλλαγής, παράδοση που διαμορφώνει τις σχέ-

<sup>381</sup> Βλ. Foley 1985, 24 και 35-6.

<sup>382</sup> Connor 1987, 50.

<sup>383</sup> Foley 1985, 37.

σεις των συμμετεχόντων μεταξύ τους αλλά και με το παρελθόν τους<sup>384</sup>: «Τα χορικά τραγούδια και ο χορός είναι καθορισμένα από την παράδοσή τους. Δεν υπάρχει απομονωμένη τελετουργική παράσταση. Κάθε παράσταση φέρει μαζί της την παράδοση της προηγούμενης παράστασης, το φορτίο του παρελθόντος της ... Οι τελετουργικές παραστάσεις στην Ελλάδα βρίσκονται κάθε στιγμή ανάμεσα στην παράδοση και στο τώρα, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Αυτό σημαίνει ότι καμιάς τελετουργίας η κοινωνική σημαντικότητα δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς να συνδυάσουμε τι θεωρούνταν προγενέστερη τελετουργική ζωή»<sup>385</sup>.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε -και δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας- πώς, τότε και γιατί εντάχθηκε η *όλολυγή*, η θυσιαστήρια κραυγή σε τέτοιου είδους πολιτικά ή ιδιωτικά τελετουργικά δίπλα σε ύμνους και χορικά τραγούδια. Υιοθετήθηκε ενδεχομένως στο νέο αυτό περιβάλλον, καθώς ήταν ένα καθιερωμένο στοιχείο της παράδοσης και ένα βασικότατο μέλος της πιο σημαντικής τελετουργίας της αρχαιότητας, της θυσίας (και αργότερα της προσευχής). Αυτό θα σήμαινε βέβαια ότι φέρει και στον καινούριο του ρόλο τις ιδιότητες, τη λειτουργία που επιτελούσε και στον προηγούμενο, ότι είναι δηλαδή μια επίκληση στους θεούς, ένα κανάλι επικοινωνίας ανάμεσα τους δυο κόσμους, τον θεϊκό και τον γήινο. Σύμφωνα όμως με τον Wittgenstein, όταν αναζητούμε το νόημα μιας πρακτικής και όχι την ιστορία της προέλευσής της, εκείνο που χρειαζόμαστε είναι η εκδίπλωση της δομής της και ο προσδιορισμός των σχέσεων που έχουν τα διάφορα δομικά στοιχεία μεταξύ τους<sup>386</sup>.

Η θυσιαστήρια *όλολυγή* καθώς και η εκείνη που συνόδευε ή υποκαθιστούσε την προσευχή είχαν μια συγκεκριμένη θέση κατά τη διάρκεια των αντίστοιχων τελετουργιών. Η *θυσιάς βοή* αναφωνούνταν μια χρονική στιγμή καθοριστική μέσα στην όλη διαδικασία: ήταν η στιγμή που έπρεπε να ενεργοποιηθεί η προσοχή των θεών, η στιγμή της προσφοράς του θυσιαστήριου γεύματος. Ομοίως και στη διαδικασία μιας “λατρευτικής” προσευχής, η *όλολυγή* ηχούσε πριν την έναρξη ή μετά το πέρας της προσευχής, προκειμένου να προσκληθεί ο θεός ή να επισφραγιστεί η παρουσία του. Η *όλολυγή* όμως που συνοδεύει τα τραγούδια και τους χορούς φαίνεται ότι δεν εγείρεται μια δεδομένη χρονική στιγμή, αλλά είναι επωδός, που σημαίνει ότι αναλαμβάνει το ρόλο ενός επαναλαμβαν-

---

<sup>384</sup> Βλ. Kowalzig 2007, 5.

<sup>385</sup> Οπ. π., 53.

<sup>386</sup> Wittgenstein, 1990, 13.

νόμενου ρεφρέν<sup>387</sup>. Αυτό σημαίνει ότι εναλλάσσεται με τον ύμνο προς τον θεό, δε σφραγίζει με την παρουσία της κάποια σημαντική στιγμή στην όλη τελετουργία, δεν αποτελεί την έναρξη, το τέλος ή την κορύφωση αυτής. Δεν μπορεί επομένως να έχει το ίδιο σκοπό με τη *θυστάδα βοήν* ή την κραυγή που συνοδεύει την προσευχή. Ακόμα κι αν εξακολουθεί κάπως να διατηρεί την ιδιότητά της ως κραυγή επίκλησης των θεών, λόγω της θέσης της και της σχέσης της με τα άλλα στοιχεία της τελετουργίας (μουσική, τραγούδι, χορό) επιτελεί κυρίως την ίδια λειτουργία με αυτά: όλα μαζί συμβάλλουν στη δημιουργία μιας μουσικής ατμόσφαιρας -κατά κύριο λόγο εορταστικής- που έχει στόχους θρησκευτικούς -να τιμήσει τους θεούς και να διασφαλίσει μελλοντική ασφάλεια- και παράλληλα πολιτικούς και πολιτισμικούς -να συντηρήσει αξίες και παραδόσεις και να ενώσει το κοινωνικό σύνολο κάτω από τη σκέπη μιας πολιτικής δύναμης. Η *όλολυγή* στις τελετουργίες αυτές αποτελεί μέρος ενός τραγουδιού, ενίοτε μιας μουσικοχορευτικής παράστασης, γίνεται η ίδια τραγούδι.

Υπάρχουν κάποια αποσπάσματα που δημιουργούν προβληματισμό και φαίνονται προς στιγμήν να ανατρέπουν την παραπάνω θέση, όλα από την κωμωδία. Στις *Όρνιθες* 222 η *όλολυγή* φαίνεται ότι ολοκληρώνει το τραγούδι του Απόλλωνα και ο Dunbar υποστηρίζει ότι ο ποιητής σχεδιάζει μια ισόρροπη κλίμακα με αφετηρία τη φωνή της Αηδόνας και αποκορύφωμα την *όλολυγή* των θεών. Υπαινίσσεται δηλαδή ότι δεν έχει τον ρόλο επωδού η κραυγή στο χωρίο αυτό, αλλά σφραγίζει τη μουσική εικόνα, όπως ακριβώς και παρακάτω στον 782<sup>388</sup>; Δεν είναι βέβαιο ότι η εκδοχή αυτή είναι ορθή. Η *όλολυγή* των θεών προφανώς προκαλείται από τη μουσική που αναπέμπει η λύρα του Απόλλωνα, αυτό δε σημαίνει όμως ότι εγείρεται μία και μόνη φορά. Η μουσική σκηνή στον Όλυμπο φαίνεται να διαρκεί, όπως δείχνουν οι ενεστώτες (*άντιψάλλων, ἴστησι, χωρεῖ*) και επομένως θα μπορούσε η *όλολυγή* να επαναλαμβάνεται ως επωδός στο βασικό τραγούδι του Απόλλωνα.

Η παραπάνω εξήγηση δείχνει να έχει έρεισμα για τον 222, όμως δεν μπορεί να δικαιολογήσει τη θέση της *όλολυγῆς* στον 782: το τραγούδι των πουλιών που φθάνει στον Όλυμπο προκαλεί την *όλολυγή* των Χαρίτων και των Μουσών. Στην περίπτωση αυτή δεν εγείρουν οι θεότητες την κραυγή ως επωδό στο βασικό τραγούδι των πουλιών, αλλά αναμφισβήτητα η *όλολυγή* σφραγίζει τη μουσική εικόνα. Διαφοροποιείται επομένως η λειτουργία της; Το απόσπασμα αυτό αντιθέτως αποτελεί ενδεχομένως την πιο απροκά-

<sup>387</sup> Πβ. στα χωρία τους παρατατικούς *έλευσδον* (Σαπφ. απ. 44), *κατελάμβανον* (Πίνδ. Παιάν XII απ. 52m), τους ενεστώτες *βρέμει* (Αлк. απ. 130b), *χωρεῖ* (Αρφ. Ορν. 222), την επανάληψη *όλολύξατε ἐπὶ μοιπαῖς* (Ευρ. Ευμ. 1043/48), τον πληθ. *όλολύγματα* (Ευρ. Ηρακλ. 782).

<sup>388</sup> Dunbar 1995, 207.

λυπτη απόδειξη ότι η *όλολυγή* που εντάσσεται σε μουσικά περιβάλλοντα επιτελεί την ίδια λειτουργία με τα υπόλοιπα στοιχεία της εορταστικής τελετουργίας, καθώς η ίδια η κραυγή μεταλλάσσεται σε τραγούδι (*μέλος*) και αποκτά έναρθη μορφή (*ποιοποίηση*). Η *όλολυγή* των θεαινών έτσι γίνεται ένα τραγούδι ισοδύναμο με αυτό των πουλιών<sup>389</sup>.

Ένα τελευταίο απόσπασμα που δημιουργεί προβληματισμό ανήκει στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Η *όλολυγή* του Αγάθωνα αναμφισβήτητα δεν έχει το ρόλο επωδού, ούτε μεταλλάσσεται σε τραγούδι, αλλά δείχνει να σφραγίζει τον ύμνο που μόλις πριν ο ίδιος είχε ψάλλει. Ποιος είναι λοιπόν ο σκοπός της; Θεωρούμε ότι στο απόσπασμα αυτό η *όλολυγή* του Αγάθωνα δεν έχει τη λειτουργία και τον χαρακτήρα της κραυγής που συνοδεύει ύμνους, γιατί δεν εντάσσεται στο μουσικό περιβάλλον που προηγήθηκε, ούτε συνδέεται με τα υπόλοιπα στοιχεία του ύμνου (το “*ὡς ἡδὺ τὸ μέλος*” του κηδεστή που ακολουθεί αναφέρεται στον ύμνο και όχι στην *όλολυγή*<sup>390</sup>). Η *όλολυγή* αυτή υπενθυμίζει περισσότερο εκείνη την κραυγή που έρχεται να σφραγίσει μια προσευχή· το απόσπασμα αυτό αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα όπου η κραυγή που συνοδεύει έναν ύμνο φαίνεται να διατηρεί κυρίως την επικοινωνιακή της λειτουργία.

### 3.1.4 Εκστατική κραυγή

Η εκστατική *όλολυγή* απαντά σε περιβάλλοντα διαφορετικά από τα προηγούμενα. Θεοί και πιστοί βρίσκονται έξω από συμβάσεις και όρια, οι ρόλοι συγχέονται και τα όρια ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θεϊκό βασίλειο δεν είναι πλέον ευδιάκριτα. Ο Segal υποστηρίζει ότι οι πιστοί του Διόνυσου ταυτίζονταν με τον θεό και στην έκσταση της λατρείας του βίωναν κάτι σαν τη θεϊκή χαρά και δύναμη που τους οδηγούσε σε ακραίες συμπεριφορές: «Εκμηδενίζοντας τα όρια ανάμεσα σε θεό και θηρίο, άνθρωπο και θεό, πρωτογονισμό και πολιτισμό, ειρήνη και παράνοια, η τελετή του θεού είναι ταυτόχρονα μυστήριο και μόλυνση...»<sup>391</sup>, ενώ και στη λατρεία της Άρτεμης οι κοπέλες/νύμφες δεν φαίνεται να υποτάσσονταν σ’ αυτήν, όπως παρατήρησε ο Deubner<sup>392</sup>, αλλά ταυτίζονταν μ’ αυτήν και μοιράζονταν τις ίδιες ασχολίες.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο επομένως, όπου τα όρια καταρρίπτονται και ο θεός εξισώνεται με τον πιστό του, ποιος είναι ο σκοπός της *όλολυγής*; Μπορεί να αποτελεί μια απλή κραυγή εκτόνωσης; Σαφέστατα όχι, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση η χρήση του όρου θα ήταν παραπλανητική. Η *όλολυγή* ήταν μια γνωστή θεσμοθετημένη κραυγή που

<sup>389</sup> Για τη φύση της κραυγής αυτής βλ. παρακάτω κεφ. 3.2.3, σελ. 96-7.

<sup>390</sup> Βλ. κεφ. 2.3, σελ. 68-9.

<sup>391</sup> Segal 1997, 12.

<sup>392</sup> Βλ. Deubner 1941, 15.

εντασσόταν σε συγκεκριμένες τελετουργικές πράξεις με δεδομένη σε κάθε περίπτωση λειτουργία. Για να χρησιμοποιείται λοιπόν ο ίδιος όρος σε εξωτελετουργικό πλαίσιο, στην εκστατική λατρεία, λογικά θα υπάρχει κάποια σύνδεση με τις υπόλοιπες περιστάσεις (θυσία, προσευχή, τραγούδισμα ύμνων). Επεδή όμως δε φαίνεται να ταυτίζεται με αυτές στη δομή, στην ατμόσφαιρα, αλλά ούτε και στον ρόλο, τα συναισθήματα και τις ενέργειες των πιστών, κοινό στοιχείο απομένει να είναι η λειτουργία της. Για ποιο λόγο όμως μπορεί να επιδιώκεται η επικοινωνία με τον θεό, όταν τα όρια έχουν καταλυθεί, όταν ανθρώπινο και θεϊκό έχουν ταυτιστεί και επομένως δεν υπάρχει τάξη του κόσμου να φροντίσουν οι θεοί; Ακριβώς για τον αντίθετο λόγο: η εκστατική κραυγή είναι μια επίκληση του θεού, μια πρόσκληση προκειμένου να συμμετέχει στις οργιαστικές τελετές προς τιμή του, και να συμβάλλει έτσι και ο ίδιος στην ανατροπή της τάξης, στην κατάρριψη των ορίων των δυο κόσμων, στην εξίσωση εν τέλει θεού και ανθρώπου.

### 3.2 Φύση - Χαρακτήρας

Η *όλολυγή* ορίζεται κατά κύριο λόγο ως οξεία εκκωφαντική κραυγή χαράς ή θριάμβου<sup>393</sup>. Είναι όμως σε κάθε περίπτωση τέτοια η φύση και ο χαρακτήρας της; Στα περισσότερα αποσπάσματα τα συμφραζόμενα δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία. Σε κάποια όμως δεν υπάρχει καμιά ένδειξη αν η κραυγή αυτή έχει κάποια συναισθηματική απόχρωση, ενώ σε άλλα θα μπορούσε να αμφισβητηθεί και η ίδια της η φύση ως κραυγή.

#### 3.2.1 Θυσιαστήρια κραυγή

Σε ένα πρόσφατο άρθρο του ο Collins υποστήριξε ότι η θυσιαστήρια *όλολυγή* είναι σαφέστατα μια κραυγή θριάμβου, που εκφράζει χαρά για το δώρο που προσφέρεται στον θεό και ενδεχομένως ελπίδα ότι ο θεός θα το λάβει με ισοδύναμη χαρά και ευχαρίστηση. Διαφωνεί τόσο με τον Burkert και εν γένει τις εξελικτικές θεωρίες, που υπαινίσσονται ότι υπό την πίεση της ενοχής και της έντασης η θυσιαστήρια *όλολυγή* εκφράζει λύπη ή τρόμο, όσο και με τον Vernant, που υποστηρίζει ότι η θυσία δεν προκαλεί φόβο ή άγχος, αλλά σίγουρα γεννά δυσάρεστα συναισθήματα<sup>394</sup>. Δεν αφήνουν όλα τα αποσπάσματα προφανώς έκδηλη αυτή τη χαρούμενη φύση της *όλολυγής*, όμως σε ελάχιστα τα συμφραζόμενα δε βοηθούν καθόλου να την θεωρήσουμε ως τέτοια<sup>395</sup>. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων υπάρχει υπαινιγμός θριάμβου, ενώ συνηθέστατα η θυσιαστήρια κραυ-

<sup>393</sup> Βλ. Εισαγωγή, σελ. 2-3.

<sup>394</sup> Βλ. Collins 1995, 319-25.

<sup>395</sup> Μόνο στην *Οδ.* γ. 450.

γή της τραγωδίας δηλώνεται σαφέστατα ως χαρούμενη -καθώς βέβαια εντάσσεται μέσα σε ένα ειρωνικό περιβάλλον τελετουργικών φόνων που φέρνουν χαρά<sup>396</sup>-, γεγονός που ενισχύει την άποψη του Collins.

Ας εξετάσουμε όμως τα χωρία που δε δηλώνουν άμεσα τον θριαμβευτικό χαρακτήρα του *όλολυγμοῦ*. Στον *Αγαμ.* 28 δείξαμε ότι ο *όλολυγμός* στον οποίο προτρέπει ο φύλακας τη βασίλισσα και αυτή τελικά εκτελεί είναι θυσιαστήρια κραυγή. Στο χωρίο αυτό, όπως και στον 595 ο *όλολυγμός* συνδέεται με το *εύφημειν*. Το *εύφημειν* έχει δημιουργήσει προβληματισμό και διαφωνία ανάμεσα στους φιλόλογους: Ο Deubner θεωρεί ότι αυτός ο *όλολυγμός* πρέπει μέσω της λέξης *εύφημοῦντα* να τεθεί σε φανερά τονισμένη αντίθεση με τη θρηνητική φωνή και διαφωνεί με τον Eitrem, ο οποίος πίσω από την ευφημία βλέπει ένα καλό οiwνό<sup>397</sup>. Οι περισσότεροι μελετητές δείχνουν να βρίσκουν πιο πιθανή την εκδοχή του Eitrem. Ο Fraenkel συμφωνεί ότι ο *όλολυγμός* απαντάται ως μια κραυγή καλού οiwνού σε συνδυασμό με το *εύφημειν*<sup>398</sup> και οι Denniston και Page αναφέρουν ότι ο φύλακας προτρέπει την Κλυταιμίστρα να εγείρει για το καλό της οικογένειας μια δυνατή κραυγή ενός καλού οiwνού πάνω από το φάρο<sup>399</sup>. Ανεξάρτητα πάντως αν η ευφημία προοιωνίζεται την αίσια έκβαση των γεγονότων, ή εκφράζει απλώς αποχή από δυσόiwνο λόγο, είναι μια θετική ενέργεια και ως τέτοια επιβεβαιώνει τη χαρούμενη φύση του *όλολυγμοῦ*. Εξάλλου στον 587 η Κλυταιμίστρα σαφέστατα είχε δηλώσει τη θριαμβευτική φύση του *όλολυγμοῦ* που αναφώνησε<sup>400</sup>, *όλολυγμό* που συνδέσαμε άμεσα τόσο με αυτόν στον 28, όσο και με αυτόν στον 595.

Στον 1118 της ίδιας τραγωδίας τον *όλολυγμό* αναφωνούν οι Ερινύες πάνω από τον δολοφονημένο Αγαμέμνονα και λογικό θα ήταν η φύση του *όλολυγμοῦ*, αν μη τι άλλο, να μην είναι χαρούμενη. Στην ανάλυση των κειμένων όμως δείξαμε ότι ο *όλολυγμός* αυτός τοποθετείται μέσα σε ένα ιδιαίτερα μεταφορικό και ειρωνικό περιβάλλον: οι Ερινύες δεν εκπέμπουν τον θυσιαστήριο *όλολυγμό* μόνο για το θύμα της παρούσας σφαγής, τον Αγαμέμνονα, αλλά για τον θύτη και επικείμενο θύμα, την Κλυταιμίστρα. Η κραυγή των Ερινύων λοιπόν έχει ιδιαίτερα θριαμβευτική χροιά, καθώς είναι η εκδικητική απάντηση στη θριαμβευτική κραυγή της βασίλισσας. Η σύνδεση αυτού του *όλολυγμοῦ* εξάλλου με εκείνον του 1236 επιβεβαιώνει τη θριαμβευτική φύση του, και επειδή εκεί δηλώ-

<sup>396</sup> *Αγαμ.* 587 (*χαρᾶς ὑπο*) και 1236 (*δοκεῖ δὲ χαίρειν... ὥσπερ ἐν μάχης τροπῆι*), *Αγαμ. Χοιφ.* 386 (*γένοιτο μοι*) και 942 (*ἀναφυγαῖ κακῶν*), *Σοφ. Τραχ.* 205 (*ἀλαλαγαῖς*), *Ευρ. Ηλέκ.* 691 (*πίστις εὐτυχῆς*), *Ευρ. Ορ.* 1337 (*κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν*).

<sup>397</sup> Deubner 1941, 10.

<sup>398</sup> Fraenkel 1950, Vol II, 18.

<sup>399</sup> Denniston & Page 1957, 69.

<sup>400</sup> *ἀνωλόλυξα μὲν πάλοι χαρᾶς ὑπο...*

νεται σαφέστατα η χαρά της βασίλισσας (*δοκεῖ δὲ χαίρειν*), αλλά και γιατί η χαρούμενη φωνή της Κλυταιμίστρας συγκρίνεται με μια κραυγή νίκης στη μάχη (*ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇ*): «Για αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται το ρήμα *ἀλαλάζειν*. Οι στίχοι του *Αγαμέμνονα* δε δείχνουν τώρα ότι μπορούμε να πούμε και το *ὀλολύζειν* αντί αυτού, αλλά η κραυγή θριάμβου των γυναικών, στις οποίες ως τέτοια αρμόζει το *ὀλολύζειν*, συγκρίνεται εδώ με τη συγγενική κραυγή νίκης των ανδρών. Όταν αυτές εξωτερικεύουν μια αντίστοιχη χαρά, όπως του μαχόμενου πολεμιστή, υπάρχει ένα *ὀλολύζειν*...»<sup>401</sup>.

Οι περιστάσεις, αλλά και οι σκοποί για τους οποίους οι αρχαίοι Έλληνες θυσίαζαν ποίκιλαν<sup>402</sup>. Είτε για ευχαριστία, είτε για παράκληση ή εξευμενισμό όμως, η θυσία περιελάμβανε κατά την κεντρική της πράξη, τη σφαγή, μια κραυγή που, όπως τουλάχιστον αποκαλύπτεται από την ποίηση, ήταν θριαμβευτική. Η θυσία εξάλλου εν γένει ήταν μια χαρούμενη τελετουργία, όπως επισημαίνει και ο Hutchinson<sup>403</sup>. Αν οι διαπιστώσεις αυτές έχουν ισχυρό έρεισμα -τουλάχιστον αυτό αποδεικνύεται από τα ίδια τα κείμενα- καταρρίπτουν τις θεωρίες που θέλουν την *ὀλολυγή* μια κραυγή εκτόνωσης ή έκλυσης δυσάρεστων συναισθημάτων και επιβεβαιώνουν ακόμα περισσότερο τις θεωρίες που προκρίνουν την επικοινωνιακή της λειτουργία.

### 3.2.2 Προσευχή

Η *ὀλολυγή* που εμφανίζεται στα προς εξέταση χωρία ως υποτυπώδης μορφή προσευχής ή συμπληρωματική στη βασική προσευχή φαίνεται ότι έχει την ίδια φύση και τον ίδιο χαρακτήρα ανεξάρτητα από τον σκοπό της προσευχής. Ο Kroll προσδιορίζει την *ὀλολυγή* που συνοδεύει την προσευχή ως το όριο ανάμεσα στη δυνατά τραγουδημένη προσευχή των γυναικών και σ' αυτή την ξεχωριστή δυνατή κραυγή δίπλα στην προσευχή των γυναικών στη θυσία ή σε άλλες εορταστικές πράξεις<sup>404</sup>, θέση με την οποία ορθώς διαφωνεί ο Deubner<sup>405</sup>, γιατί μια τέτοια εκδοχή υπαινίσσεται ότι η *ὀλολυγή* μπορεί να είναι κάτι άλλο εκτός από κραυγή. Γι αυτό στην περίπτωση του *ὀλολυγμοῦ* στους *Επτά* 268, όπου το *εὔχου τὰ κρείσσω* του Ετεοκλή θα μπορούσε να δημιουργήσει αμφιβολίες, σπεύδει να διευκρινίσει: «Πρώτα ας εξακριβωθεί ότι ο *ὀλολυγμός* εδώ, όπως παντού, μόνο μια κραυγή θα μπορούσε να είναι. Δεν είναι πιθανό ότι με αυτόν χαρακτηρίζεται η

<sup>401</sup> Βλ. Deubner 1941, 12.

<sup>402</sup> Βλ. κεφ. 1.1.3, σελ. 14-5.

<sup>403</sup> Hutchinson 1985, 87.

<sup>404</sup> Kroll, RE XVII.2 (1937), 2494 s *ololyge*.

<sup>405</sup> Βλ. Deubner 1941, 20.

προσευχή που έπεται...»<sup>406</sup>. Σε κανένα από τα αποσπάσματα δεν αμφισβητείται η φύση της *όλολυγής* ως κραυγής και μάλιστα οξείας και εκκωφαντικής. Ο δ 766 επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για τέτοιου είδους κραυγή, εφόσον έγινε έντονα αισθητή από τους μνηστήρες που βρίσκονταν σε αρκετή απόσταση<sup>407</sup>, ενώ στην *Ειρήνη* 97 έρχεται σε αντιθετική σύνδεση με το *γρύζειν* που δηλώνει τον ελάχιστο θόρυβο<sup>408</sup>. Εξαίρεση αποτελεί ο *όλολυγμός* στους *Επτά* 268, ακριβώς όμως επειδή συνδέεται με τον *παιάνα*. Ο Hutchinson ορθώς υποστηρίζει ότι ο Ετεοκλής τονίζει αυτή τη σχέση για να ξεχωρίσει την κραυγή αυτή από την άγρια στριγγιλιά των γυναικών<sup>409</sup>. Πράγματι ο *παιάνας*, ακόμα κι όταν επρόκειτο για την κραυγή-επωδό, δεν ήταν μια άναρθρη κραυγή (*ιή παιών*), ενώ ταυτόχρονα συνόδευε ή παρέπεμπε σε έναν ύμνο μελωδικό. Εφόσον δεν ήταν επομένως εκ φύσεως δυνατόν να είναι μια άγρια στριγγιλιά κραυγή, όπως η *όλολυγή*, η σύνδεση με τον *παιάνα* προσδίδει έναν διαφορετικό χαρακτήρα στον *όλολυγμό* του χορού. Αν εξαιρέσουμε το χωρίο αυτό όμως, πουθενά αλλού δεν αμφισβητείται ο οξύς και δυνατός ήχος της κραυγής-προσευχής.

Εξακολουθεί όμως να είναι μια θριαμβευτική κραυγή; Στην περίπτωση της προσευχής-ευχαριστίας προς τη θεότητα, φαίνεται να πρόκειται για μια χαρούμενη οξεία κραυγή<sup>410</sup>, ενδεχομένως όπως αυτή που συναντούμε στη θυσιαστήρια τελετουργία. Αλλά και η κραυγή που ηχεί στις περιπτώσεις αναγνώρισης της επιφάνειας ενός θεού πιθανότατα διατηρεί τον χαρακτήρα της εκκωφαντικής θριαμβευτικής κραυγής. Η παρουσία του θεού στην κοινωνία των ανθρώπων προκαλεί φυσικά δέος, παράλληλα όμως και ιδιαίτερη χαρά, καθώς αποτελεί μεγάλη τιμή για τον άνθρωπο να γίνεται μάρτυρας μιας θεϊκής επιφάνειας<sup>411</sup>. Στην περίπτωση όμως της προσευχής-παράκλησης, μιας τυπικής λατρευτικής διαδικασίας στην οποία η *όλολυγή* των γυναικών είτε συνοδεύει τη βασική προσευχή, είτε την υποκαθιστά, τα συμφραζόμενα δε βοηθούν. Στο παραπάνω απόσπασμα των *Επτά* (268) ο Ετεοκλής υποδεικνύει στις γυναίκες τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσευχηθούν<sup>412</sup> και ο Hutchinson υποστηρίζει ότι με τον τρόπο αυτό επιδιώκεται η *όλολυγή* να έρθει σε αντίθεση με τη θριαμβευτική ελληνική κραυγή<sup>413</sup>. Ο μελετητής δηλαδή υπαινίσσεται ότι η κραυγή που ηκούσε συνοδευτικά στη βασική προσευχή είχε

<sup>406</sup> Όπ. π., 22.

<sup>407</sup> *εις ύπερώ' ανέβαινε* (760), *ανά μέγαρα* (767).

<sup>408</sup> L&S, 361.

<sup>409</sup> Hutchinson 1985, 87.

<sup>410</sup> Πβ. *Οδ. χ* 450 (*έν θυμῶ..χαίρε*), *Εις Απόλλ.* 119, (*μειδίησε δέ γαί'*), Πινδ. *Παιάν* XII απ. 52m. 16 (*έλαμψαν δ' αέλιου δέμας*), *Αισχ. Επτά* 825 (*χαίρω*).

<sup>411</sup> Πβ. Ευρ. *Μήδ.* 1176-7 (*άντίμολπον...κωκυτόν*).

<sup>412</sup> *Μή φιλοστόνωσ ... ματαίοις κάγριοις ποιφύγμασιν* (279-80).

<sup>413</sup> Hutchinson 1985, 86-7.



κανονικά ένα χαρούμενο χαρακτήρα, όπως η θυσιαστήρια, ενώ τώρα επιδιώκεται να διαφοροποιηθεί. Η διαφοροποίηση αυτή όμως φαίνεται να συμβαίνει μόνο στη συγκεκριμένη περίπτωση -ενδεχομένως ξανά λόγω της σύνδεσής της με τον *παιάνα*. Γιατί μπορεί σε κανένα από τα αποσπάσματα όπου η *όλολυγή* διαδραματίζει αυτόν τον ρόλο να μην υπάρχουν συμφοραζόμενα που να υποδεικνύουν τον χαρούμενο χαρακτήρα της, ούτε όμως και το αντίθετο<sup>414</sup>. Το μόνο επιχείρημα που θα ενίσχυε την υπόθεση ότι η *όλολυγή*-παράκληση δε θα είχε το χαρακτήρα της θριαμβευτικής θυσιαστήριας κραυγής ή της χαρούμενης προσευχής ευχαριστίας/αναγνώρισης της επιφάνειας ενός θεού, θα ήταν ο στόχος της ίδιας της προσευχής, καθώς η παράκληση δεν μπορούσε να υποκρύπτει ή να προκαλέσει συναισθήματα χαράς. Οι στόχοι προσευχής και *όλολυγής* όμως δεν ταυτίζονται: στην προσευχή, όπως και στη θυσία η *όλολυγή* επιτελεί μια επικοινωνιακή λειτουργία. Κατά τον Ευστάθιο εξάλλου η ερμηνεία -και παρερμηνεία- των μνηστήρων στη δ 766, ότι η βασίλισσα ετοίμαζε γάμο<sup>415</sup>, δείχνει ότι οι μνηστήρες αναγνώρισαν όχι μια θρηνητική κραυγή, αλλά μια κραυγή προσευχής<sup>416</sup>. Με βάση το παραπάνω σκεπτικό θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι αναγνώρισαν μια χαρούμενη κραυγή, μια και, σύμφωνα με την εκδοχή των μνηστήρων, η προσευχή είχε σκοπό ένα ευχάριστο γεγονός.

Από τη στιγμή που δεν υπάρχουν συμφοραζόμενα που τα υπονοούν ένα διαφορετικό χαρακτήρα για την προσευχή αυτού του είδους και, εφόσον η *όλολυγή* διατηρεί την επικοινωνιακή της λειτουργία ανεξάρτητα από το είδος της προσευχής, θεωρούμε ότι εξακολουθεί σε όλες τις περιπτώσεις να αποτελεί μια άγρια, οξεία, στριγκιά και παράλληλα χαρούμενη κραυγή, όπως η *θυστάδα βοή*.

### 3.2.3 Επωδός ύμνων

Ο Calame υποστηρίζει ότι οι φωνές που καθορίζουν την πράξη του *όλολύζειν* ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως, είτε ως κραυγές επίκλησης κατά τη διάρκεια ενός τελετουργικού ύμνου ή ως τακτική επανάληψη από τον χορό των λόγων ενός ρεφρέν<sup>417</sup>. Η άποψη αυτή δεν είναι καθ' όλα ορθή με βάση τα αποσπάσματα, τουλάχιστον έως την κωμωδία, γιατί σε κανένα από αυτά δεν υπάρχει έστω η νύξη ότι η *όλολυγή* μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο εκτός από κραυγή. Η κραυγή είναι που επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του ύμνου και όχι κάποιοι στίχοι από αυτόν ή μια φράση (όπως π.χ. το *ιή παιών* στον *παιάνα*). Στην κωμωδία όμως η φύση της κραυγής δείχνει να διαφοροποιείται, καθώς στις

<sup>414</sup> *Ιλ.* Ζ 301, *Οδ.* δ 766, *Ευρ. Ερεχθ.* απ. 351, *Αρφ. Ειρ.* 97 και *Ευρ. Τρω.* 1000.

<sup>415</sup> *Ἡ μάλα δὴ γάμον ἄμμι πολυμνήστη βασιλεια ἀρτύει* (770-1).

<sup>416</sup> Ευστάθιος *Υπομν. Οδ.* 198.5, 192, Stallbaum.

<sup>417</sup> Calame 1997, 78.

*Όρνιθες* 782 το ρήμα λειτουργεί ως μεταβατικό και δέχεται αντικείμενο το “μέλος”. Θα μπορούσαμε βέβαια να θεωρήσουμε ότι υπονοείται μελωδική κραυγή και όχι τραγούδι, (αν δώσουμε στο μέλος αυτήν την ερμηνεία), ή να θεωρήσουμε ότι το κείμενο έχει παραφθαρεί και το ουσιαστικό κανονικά βρίσκεται σε δοτική (*μέλει*). Στην περίπτωση αυτή, όπως υπογραμμίζει ο Dunbar, θα σήμαινε “αναφώνησαν μια χαρούμενη κραυγή για το τραγούδι των πουλιών”, εκδοχή που θα διευκόλυνε ιδιαίτερα την ερμηνεία του χωρίου, ούτε ο ίδιος όμως είναι πεπεισμένος ότι υπάρχει κάποια φθορά στο κείμενο. Υποστηρίζει αντίθετα ότι επειδή οι Μούσες και οι Χάριτες είναι μουσικές θεότητες, η *όλολυγή* στο στόμα τους γίνεται τραγούδι<sup>418</sup>. Η παραπάνω θέση έχει έρεισμα και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι η *όλολυγή* επεξηγείται: *ποτισιοτιγξ*. Είναι σαφές λοιπόν ότι στο χωρίο αυτό η φύση της *όλολυγής* έχει μεταλλαχθεί και από άναρθρη κραυγή μετατρέπεται σε έναρθρη μελωδία που δε λειτουργεί ως επωδός, αλλά επισφραγίζει το τραγούδι των πουλιών.

Αν εξαιρέσουμε το παραπάνω απόσπασμα, η *όλολυγή* επωδός των ύμνων είναι πάντοτε μια κραυγή. Εξακολουθεί όμως να είναι εκκωφαντική και οξεία, χαρούμενη και θριαμβευτική, όπως η θυσιαστήρια ή η συμπληρωματική της προσευχής; Στην εξέταση της λειτουργία της που προηγήθηκε καταλήξαμε ότι η *όλολυγή* - επωδός των ύμνων είναι μέρος του τραγουδιού και συμβάλλει με τα υπόλοιπα στοιχεία της τελετουργίας (μουσική, χορό, βασικό τραγούδι) στη δημιουργία της κατάλληλης μουσικής ατμόσφαιρας. Είναι λογικό λοιπόν ο χαρακτήρας της να εναλλάσσεται ανάλογα με την ατμόσφαιρα που επιδιώκεται να δημιουργηθεί: στο πλαίσιο μιας εορταστικής ατμόσφαιρας οφείλει να είναι μια χαρούμενη κραυγή<sup>419</sup>, στο πλαίσιο ενός θρήνου μια θρηνητική κραυγή<sup>420</sup>, διαφορετικά δεν θα μπορούσε να συνάδει με το κλίμα της περίπτωσης. Δεν μπορεί επομένως να παραμένει ένας οξύς, εκκωφαντικός και κυρίως άγριος ήχος, καθώς δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε μέσα σε ένα μελωδικό περιβάλλον να ακούγονται άγριες κραυγές και μάλιστα εκ περιτροπής με τους ύμνους. Θεωρούμε πιθανότερο ότι οι κραυγές των γυναικών γίνονται περισσότερο μελωδικές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι μετατρέπονται σε μελωδίες<sup>421</sup>.

<sup>418</sup> Dunbar 1995, 208.

<sup>419</sup> Σαπφ. απ. 44. 31, Αντιγ. Πα. 13.28. 2, Πινδ. *Παιάν* XII, απ. 52m. 17, Βακχ. *Ωδή* 17. 127, Αλκ. απ. 130b. 20, Ευρ. *Ευμ.* 1043/8 και Ευρ. *Ηρακλ.* 782.

<sup>420</sup> Στις *Όρνιθες* 222 η *όλολυγή* των θεών είναι *ξύμφωνος* με τη μελωδία του Φοίβου που αντιφωνεί στο θρηνητικό τραγούδι της Αηδόνας.

<sup>421</sup> Ο Sommerstein 1987, 212 επισημαίνει ιδιαίτερα για τις *Όρνιθες* 222 ότι ο ποιητής έχει φανταστεί την *όλολυγή* των θεών ως καθαρά μελωδική.

### 3.2.4 Εκστατική κραυγή

Τα χωρία όπου απαντά η *όλολυγή* ως εκστατική κραυγή είναι ελάχιστα, τουλάχιστον έως και τα κλασικά χρόνια. Από το περιβάλλον όμως μέσα στο οποίο εντάσσεται και από τη λειτουργία της, όπως αυτή προέκυψε από την ανάλυση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι σαφώς πρόκειται για μια οξεία και εκκωφαντική κραυγή<sup>422</sup>, καθώς οι πιστοί του θεού, απελευθερωμένοι από συμβάσεις και πολισμικές επιταγές, προσσεγγίζουν καταστάσεις ένθερμου ενθουσιασμού, μανίας, ακόμα και τρέλλας. Καθώς επίσης βιώνουν μέσα τους τη θεϊκή παρουσία και αποκτούν την ενθουσιώδη φύση και την οργιαστική διάθεση της, δεν μπορεί παρά οι κραυγές τους να είναι χαρούμενες, θριαμβευτικές, πανηγυρίζοντας την ένωσή τους με το θεό.

### 3.3 Αναφωνητής *όλολυγμοῦ*

Στον *Αγαμέμνονα* 594 η Κλυταιμίστρα προσδιορίζει τον *όλολυγμό* “*γυναικείω νόμω*” και ο ίδιος ο Deubner μεταφράζει ότι ρητά τον ονομάζει ως ένα γυναικείο έθιμο<sup>423</sup>. Ο Fraenkel επίσης εξετάζοντας το νόημα του *νόμου* στο χωρίο αυτό καταλήγει ότι η πιο βολική σημασία είναι το “*more mulieri*”: «Είναι ευρέως γνωστό ότι το *όλολύζειν* βασικά, αν όχι αποκλειστικά, χρησιμοποιείται σε γυναικείες κραυγές... Η Κλυταιμίστρα χλευάζει όσους πρωτίστως περιγελούσαν μια συμπεριφορά που ήταν *πρός γυναικός*, και λίγο αργότερα ακολούθησαν το παράδειγμα της βασίλισσάς τους και παραδόθηκαν σε μια γυναικεία συνήθεια...»<sup>424</sup>. Με την εκδοχή του “*more mulieris*” συμφωνούν και οι Denniston & Page<sup>425</sup>.

Στην πλειοψηφία των χωρίων -στο σύνολο τους ως και τη λυρική- η *όλολυγή* αναφωνείται από γυναίκες. Στα περισσότερα από αυτά δηλώνεται ρητά το θηλυκό υποκείμενο, αλλά ακόμα και σε εκείνα όπου δε δηλώνεται, σαφέστατα υπονοείται<sup>426</sup>. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις -από την τραγωδία και έπειτα- στις οποίες η *όλολυγή* παύει να αποτελεί πλέον αποκλειστικό γυναικείο χαρακτηριστικό. Η αρχή γίνεται στον *Αγαμέμνονα* 595, όπου το υποκείμενο της *όλολυγής* ορίζεται *ἄλλος ἄλλοθεν*. Ο Fraenkel προσπαθεί

<sup>422</sup> Πβ. *Εἰς Ἄφρ.* 19 *διαπρύσιοί τ' ὄλολυγαί...*

<sup>423</sup> Deubner 1941, 3.

<sup>424</sup> Fraenkel 1950, Vol II, 296.

<sup>425</sup> Denniston & Page 1957, 125.

<sup>426</sup> *Ιλ.* Z 301 (*αἶ δ*), *Οδ.* γ 450 (*αἶ δ*), *Οδ.* δ 765 (Πηνελόπη), *Οδ.* χ 408 (Ευρύκλεια), *Εἰς Απολλ.* 119 (*θεαί*) και 445 (*αἶ δ*), *Αлк. απ.* 130b. 20 (*γυναικῶν*), *Σαπφ. απ.* 44. 31 (*γυναικες*), *Αντιγ.* Πα 13.28. 2 (*ἄραι*), *Πινδ.* *Παιάν* XII απ. 52n. 1 (*τοία τις*), *Βακχ.* *Ωδή* 17. 127 (*κοῦραι*), *Αισχ.* *Επτά* 268 και 825 (*γυναικείος χορός*), *Αγαμ.* 28 (*γυναικι*), 587 (Κλυταιμίστρα), 1118 (*στάσις*) και 1236 (*ἡ παντόλομος*), *Αισχ.* *Χοηφ.* 386 (*μου*), *Ευρ.* *Μηδ.* 1173 (*γεραῖά*), *Ευρ.* *Ηρακλ.* 782 (*ὑπό παρθένων*), *Ευρ.* *Βάκχ.* 689 (*ἡ...μήτηρ*), *Ευρ.* *Τρω.* 1000 (Ελένη), *Ευρ.* *Ιφιγ.* 1337 (Ιφιγένεια), *Αρφ.* *Όρν.* 782 (*Χάριτες Μοῦσαι*), *Αρφ.* *Λυσ.* 239 (*αἶ γὰρ γυναῖκες*).

να εξηγήσει το αρσενικό γένος: «Εδώ ίσως ο *όλολυγμός* αρθρώνεται επίσης κυρίως από γυναίκες, αλλά στην χαρά τους καθώς πλησιάζουν στις οικογένειές τους οι γιοι και οι εγγονοί τους, και οι γέροι ενώνονται...»<sup>427</sup>. Ο Pulleyn αντίθετα θεωρεί ότι άντρες κυρίως εγείρουν τον *όλολυγμό* και η χρήση του *γυναικείω νόμω* έχει στόχο να τονίσει ότι η περίπτωση αυτή αποτελεί εξαίρεση<sup>428</sup>. Όπως και να ερμηνεύσουμε την επιλογή αυτή του ποιητή πάντως, είναι χαρακτηριστικό ότι αρχίζει να διαφαίνεται μια απελευθέρωση του όρου.

Υπάρχουν τέσσερα χωρία στην τραγωδία που δημιουργούν ένα παρόμοιο μεταξύ τους προβληματισμό. Το πρώτο βρίσκεται στις *Χοηφόρους* 942. Ο χορός των γυναικών είχε ευχηθεί στον 385 να αφήσει να ηγήσει ένα *όλολυγμός* για τον θάνατο του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας, δηλώνοντας το υποκείμενο: *γένοιτο μοι... όλολυγμόν*. Στον 942 όμως το υποκείμενο του *όλολυγμοῦ* δεν καθορίζεται: *έπολολύξατ'* αναφέρει ο χορός, χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις. Ποιος θα αναφωνήσει αυτόν τον *όλολυγμόν*; Ο ίδιος ο χορός των γυναικών που τον είχε ευχηθεί στον 385 καλείται ενδεχομένως από τον κορυφαίο. Θα μπορούσε επίσης να υπονοείται όλο το παλάτι, μια που ένα τέτοιο χαρούμενο συμβάν θα είχε επιπτώσεις στη ζωή όλων. Σε μια τέτοια περίπτωση όμως ο *όλολυγμός* δεν μπορεί να αφορά αποκλειστικά σε γυναίκες, μια που στο παλάτι θα υπήρχαν και άνδρες, τουλάχιστον δούλοι. Παρόμοια στις *Τραχίνιες* 205 ο χορός προτρέπει *άνολολυξάτω δόμος*. Ποιους υπονοεί το *δόμος*; Μόνο τις γυναίκες ή ενδεχομένως όλα τα πρόσωπα του σπιτιού; Λογικό βέβαια είναι τα κορίτσια που είχαν επιφορτιστεί με τόσους ρόλους<sup>429</sup>, αυτά να εγείρουν και την *όλολυγή*. Δεν διευκρινίζεται όμως αυτή η αρμοδιότητά τους, παρόλο που κάτι τέτοιο γίνεται για τις υπόλοιπες. Η Easterling παραθέτει προτεινόμενες διορθώσεις στο κείμενο που προσδιορίζουν σαφέστερα το υποκείμενο, όπως π.χ. η διόρθωση *άμελλόνυμφος* (Erfurdt) θα σήμαινε οι άγαμες νεανίδες του σπιτιού, το ίδιο και η διόρθωση *έν δόμοις ὦ μελλόνυμφοι* (Page)<sup>430</sup>. Όμοια περίπτωση υπάρχει και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη 691, όπου η Ηλέκτρα τονίζει ότι στη νίκη του Ορέστη *όλολύξεται πᾶν δᾶμα*. Πάλι δεν διευκρινίζεται ποιο υποκείμενο υπονοείται, ενώ και στην τραγωδία αυτή ο χορός αποτελείται επίσης από νεαρές κοπέλες. Στον *Ορέστη* 1137 τέλος αναφέρεται απρόσωπα *όλολυγμός ἔσται* στην είδηση του θανάτου της Ελένης και στην περίπτωση αυτή θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι περισσότερο αναφέρεται σε όλο το παλάτι. Παρόλο που είναι πολύ πιθανόν και στα τέσσερα αυτά χωρία τον *όλολυγμό* να αναφωνούν οι γυναίκες

<sup>427</sup> Fraenkel 1950, Vol II, 296.

<sup>428</sup> Pulleyn 1997, 180 (σχ. 55).

<sup>429</sup> Βλ. κεφ. 2.1.1 σελ. 37.

<sup>430</sup> Βλ. Easterling 1996, 143.

του χορού, δεν υπάρχουν σίγουρες απαντήσεις. Από τη στιγμή λοιπόν που η υποθέση να αναφωνείται από όλα τα μέλη του παλατιού φαίνεται λογική, δεν υπάρχει καμιά βεβαιότητα ότι ο *όλολυγμός* εξακολουθεί να αποτελεί αποκλειστικά γυναικείο χαρακτηριστικό.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το χωρίο από τις *Ευμενίδες*. Ποιος καλείται να εγείρει την *όλολυγή* (1043, 1048); Τα μέλη της πομπής, οι Ευμενίδες ή όλος ο λαός; Η πρώτη περιπτώση φαίνεται αρκετά πιθανή, καθώς τα μέλη της πομπής είναι κυρίως γυναίκες<sup>431</sup> που έχουν επιφορτιστεί από την Αθηνά να υπηρετήσουν το θρησκευτικό αυτό καθήκον<sup>432</sup>. Ταυτόχρονα όμως οι συνοδοί των Ευμενίδων απευθύνονται στις ίδιες τις Ευμενίδες<sup>433</sup>, οπότε θα μπορούσε και η προτροπή για *όλολυγμό* να αφορά άμεσα σ' αυτές. Μια συνθετική άποψη θα συνδύαζε και τις δυο παραπάνω εκδοχές, υποστηρίζοντας ότι με το *όλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς* καλούνται οι Ευμενίδες να ενωθούν με τον *όλολυγμό* των γυναικών<sup>434</sup>. Ο Haldane μάλιστα θεωρεί ότι ο *όλολυγμός* πράγματι ήχησε πάνω στην Αθηναϊκή ορχήστρα, αλλά αποφεύγει να διευκρινίσει από ποιον: «Μέχρι την έξοδο των *Ευμενίδων* δεν επιβεβαιώνει η *όλολυγή* μια αληθινή και διαρκή νίκη. Εδώ για πρώτη φορά το κάλεσμα αναμφίβολα ακούστηκε πάνω στην ορχήστρα. Θα ήταν η απάντηση στη δεύτερη επωδό *όλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς* και ενδεχομένως και στην πρώτη, *εύφαμεῖτε δέ...πανδημεί* (1039)...»<sup>435</sup>. Υπάρχει όμως και η περίπτωση η πρόσκληση να απευθύνεται σε όλο το λαό, δηλαδή τους θεατές, γεγονός που σημαίνει ότι η *όλολυγή* δεν αποτελεί γυναικείο προνόμιο. Η εκδοχή αυτή έχει κάποιο έρεισμα, καθώς οι συνοδοί στις δυο προηγούμενες επωδούς πάλι στο λαό απευθύνονται (*εύφαμεῖτε δέ πανδαμεί*): Ο Sommerstein υπογραμμίζει: «Ο (η) αοιδός ή οι αοιδοί στρέφεται/ονται προς το ακροατήριο... και έτσι η Ορέστεια τελειώνει με μια ενωμένη κραυγή θριαμβευτικής χαράς που βγάζουν πάνω από δεκα χιλιάδες στόματα, καθώς όλη η Αθήνα επευφημεί τη γέννηση μιας καινούριας εποχής...»<sup>436</sup>. Αυτή η τελευταία εκδοχή φαίνεται να είναι η πιο πειστική, που σημαίνει ότι βρισκόμαστε σε μια πορεία απελευθέρωσης της *όλολυγῆς*, αφού πλέον μπορεί να ακουστεί από οποιοδήποτε στόμα.

Αυτή η απελευθέρωση αποκαλύπτεται εντονότερα σε τέσσερα ακόμα αποσπάσματα από την τραγωδία και την κωμωδία. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή 750 -αν δεχθούμε την έκδοση του Buxton- την κραυγή αναφωνούν οι θεατές του σταδίου (*στρατός*), που

<sup>431</sup> Πβ. στ.1027 *παίδων, γυναικῶν καὶ στόλος πρεσβυτῶν...*

<sup>432</sup> Πβ. στ.1029, *τιμᾶτε*

<sup>433</sup> Πβ. στ.1032, *βᾶτε...* στ.1037, *τυχοῦσαι*

<sup>434</sup> Thomson 1966, 235.

<sup>435</sup> Haldane 1965, 38.

<sup>436</sup> Sommerstein 1989, 420.

σημαίνει όχι αποκλειστικά άντρες -γιατί οι γυναίκες δεν φαίνεται να ήταν αποκλεισμένες από τους πυθικούς αγώνες<sup>437</sup>-, αλλά αναμφισβήτητα στην πλειοψηφία άνδρες. Στις *Όρνιθες* 222 παρομοίως την *όλολυγή* εκπέμπουν όλοι οι αθάνατοι, προφανώς άνδρες και γυναίκες και όχι μόνο οι θεές. Στις *Βάκχες* 24 όμως είναι ο ίδιος ο Διόνυσος που φωνάζει *άνωλόλυξα* και προς στιγμὴν φαίνεται ότι ένας άνδρας μόνος του *όλολύζει*. Κατά την ανάλυση των κειμένων βέβαια δείξαμε ότι δεν είναι ο Διόνυσος ουσιαστικά που *όλολύζει*, αλλά αυτός που προκαλεί στις γυναίκες-μαινάδες *όλολυγμούς* (Πβ. μτφρ. Seaford: “δημιούργησα εκστατικές κραυγές”<sup>438</sup>). Σύμφωνα τον Segal εξάλλου ο Διόνυσος «είναι ένας άντρας θεός, αλλά έχει τη μαλθακότητα, σεξουαλικότητα και συναισθηματικότητα που οι Έλληνες γενικά συνέδεαν με τις γυναίκες. Ήταν η δύναμη και η ενέργεια ενός ακμαίου νεαρού άντρα, αλλά η χάρη, η γοητεία και η ομορφιά ενός κοριτσιού»<sup>439</sup>. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* την *όλολυγή* αναφωνεί ο Αγάθων -και όχι ο *κηδεστής* του Ευριπίδη, όπως σημειώνει ο αρχαίος σχολιαστής<sup>440</sup>-, ο οποίος όμως είναι ιδιαίτερα θηλυπρεπής με γυναικωτούς τρόπους, οπότε μια γυναικεία κραυγή από το στόμα του δε θα προκαλούσε έκπληξη.

Σε όλα τα παραδείγματα που εξετάσαμε ως τώρα, παρόλο που η *όλολυγή* δείχνει να μην αποτελεί πλέον γυναικείο χαρακτηριστικό, εξακολουθεί ωστόσο να αναφωνείται και από γυναίκες ή από άνδρες με γυναικεία χαρακτηριστικά. Τρία χωρία όμως από την κωμωδία μεταφέρουν τη γυναικεία αυτή κραυγή σε αντρικά στόματα και την καθιστούν απόκλειστικό τους προνόμιο. Στην *Ειρήνη* 97 ο Τρυγαίος καλεί το δούλο του να εκπέμψει μια *όλολυγή* για την επιτυχία του εγχειρήματός του. Ο Pulleyn δε θεωρεί ότι ήταν συνηθισμένο να αναφωνούν οι δούλοι *όλολυγές*, αλλά ότι τον παρακινεί να κραυγάζει σαν γυναίκα. Ακόμα όμως κι αν έχει έρεισμα μια τέτοια θέση, δε δικαιολογεί την επιλογή του ποιητή σε προγενέστερη κωμωδία του: Στους *Ιππείς* 616 και 1327 συγκεκριμένα προσκαλείται ο χορός να εγείρει την *όλολυγή*, χορός όμως που απαρτίζεται από άνδρες ιππείς, ενώ δε φαίνεται να υπάρχει κανένας λόγος να χρησιμοποιηθεί μια γυναικεία κραυγή. Θεωρούμε ότι η κωμωδία για ακόμα μια φορά πρωτοτυπεί και επελευθερώνει εντελώς την κραυγή από το γυναικείο υποκείμενό της.

---

<sup>437</sup> βλ. Dillon 2002, 131-2.

<sup>438</sup> Βλ. κεφ. 2.4, σελ. 70.

<sup>439</sup> Segal 1997, 289.

<sup>440</sup> Βλ. Sommerstein 1994, 166.

### 3.4 *Άναλολύζω, έπολολύζω, κατολολύζω*

Σε όλα τα χωρία από τα ομηρικά έπη, τους ομηρικούς ύμνους και τη λυρική ποίηση το ρήμα εμφανίζεται απλό και όχι σε σύνθεση. Μόνη εξαίρεση αποτελεί το επίγραμμα του Αντιγένη που αποδίδεται στον Σιμωνίδη<sup>441</sup>. Η τεχνήεσσα γλώσσα της τραγωδίας όμως βρήκει σύνθετων του *όλολύζω*<sup>442</sup>, με συχνότερα τα σύνθετα με την πρόθεση *άνα-*.

Το πρώτο σύνθετο με την πρόθεση *άνα-* απαντά στο επίγραμμα του Αντιγένη. *Ώραι άνωλόλυξαν* αναφέρει ο ποιητής και ο Page ερμηνεύει το σύνθετο ρήμα “φώναξαν από χαρά”, υπογραμμίζοντας τον θριαμβευτικό τόνο του ποιήματος<sup>443</sup>. Πράγματι η πρόθεση *άνα-* μπορεί να αυξάνει ή να ενισχύει τη δύναμη ενός ρήματος, να δίνει ένταση στην πράξη που περιγράφει<sup>444</sup>, και στην προκειμένη περίπτωση η *όλολυγή*, ως επωδός του διθύραμβου, είναι μια χαρούμενη μελωδική κραυγή που πανηγυρίζει μια νίκη. Την ίδια ερμηνεία -έπίταση της έννοιας του ρήματος όταν η ατμόσφαιρα είναι θριαμβευτική- μπορεί να πάρει το ρήμα και σε άλλες περιστάσεις. Στον *Αγαμ.* 587, παρόλο που υπονοείται θυσιαστήριο τελετουργικό, το ρήμα εκφράζει επίσης μια σαφέστατα πανηγυρική ατμόσφαιρα. Στις *Τραχ.* 205 το σύνθετο ρήμα ενώνει την πανηγυρική ατμόσφαιρα της θυσιαστήριας τελετουργίας με τις χαρούμενες γαμήλιες μελωδίες, ενώ στις *Βάκχες* 28 το ρήμα επιτείνει το εκστατικό εορταστικό περιβάλλον της άφιξης του θεού στην πόλη. Παρόμοια σημασία έχει και στη *Μήδεια* 1173, όπου η γρια *άνωλόλυξε* στην ιδέα της επιφάνειας ενός θεού. Μπορεί η περίσταση να είναι διαφορετική, όμως η παρουσία του θεού στην κοινωνία των ανθρώπων είναι ένα εξαιρετικό γεγονός. Ο ποιητής ενισχύοντας το ρήμα ενδεχομένως θέλησε να τονίσει ιδιαίτερα τη σκηνή και να δώσει ένταση στις ενέργειες της δούλης, αποκαλύπτοντας παράλληλα και τον αιφνίδιο χαρακτήρα της κραυγής. Εξάλλου το ίδιο το ξαφνικό θέαμα και η υποψία θεϊκής επιφάνειας θα δικαιολογούσε οποιαδήποτε υπερβολή στις αντιδράσεις.

Το τελευταίο χωρίο όπου απαντά το σύνθετο *άναλολύζω* βρίσκεται στις *Τρωάδες* 1000, σε μια ασυνήθιστη θέση<sup>445</sup>. Η περίσταση δεν είναι εορταστική, η ατμόσφαιρα δεν είναι θριαμβευτική και γενικότερα δεν υπάρχει λόγος να δοθεί μια τέτοια ενίσχυση στην έννοια του ρήματος. Μια εξήγηση -η πιο λογική- θα ήταν ότι υπονοείται μια έντονη και απότομη κραυγή. Μια δεύτερη εξήγηση θα μπορούσε να προκύψει αν ερμηνεύαμε την

<sup>441</sup> Αντιγ. Πα 13.28.

<sup>442</sup> Αισχ. *Επτά* 825, Αισχ. *Αγαμ.* 587, 1118 και 1236, Αισχ. *Χοηφ.* 942, Σοφ. *Τραχ.* 205, Ευρ. *Μήδ.* 1173, Ευρ. *Τρω.* 1000, Ευρ. *Βάκχ.* 28, Αρφ. *Ιππείς* 616 και Αρφ. *Όρν.* 782.

<sup>443</sup> Page 1981, 12.

<sup>444</sup> Βλ. L&S, 98.

<sup>445</sup> Όπως και η χρήση του ίδιου του ρήματος, βλ. κεφ. 2.2.3, σελ. 56-7.

πρόθεση διαφορετικά. Όπως φάνηκε από την ανάλυση που προηγήθηκε ο *όλολυγμός* της Ελένης είναι στην ουσία μια υποτυπώδη προσευχή επίκλησης των ημίθεων αδερφών της για βοήθεια. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι μέρος της αυτοσχέδιας αυτής τελετουργίας θα ήταν και η ανάταση των τεντωμένων χεριών, όπως συνηθιζόταν στην προσευχή, ενέργεια που υποκρύπτεται στην πρόθεση *άνα-* του σύνθετου.

Το επόμενο σύνθετο ρήμα που απαντά στα κείμενα είναι το *έπολολύζω*. Βρίσκεται στην τραγωδία -στους *Επτά* 825<sup>446</sup>, στον *Αγαμ.* 1236 και στις *Χοηφ.* 942- και στην κωμωδία -στους *Ιππείς* 616 και στις *Όρν.* 782. Και στα τρίτα αποσπάσματα από την τραγωδία, το σύνθετο ρήμα, ανεξάρτητα από την τελετουργική πράξη, περιγράφει *όλολυγμούς* που αναφέρονται σε προηγούμενες πράξεις και έτσι ο *όλολυγμός* εμφανίζεται να εκπληρώνει ή να συμπληρώνει έναν προηγούμενο. Στους *Επτά* ο *όλολυγμός* του χορού συνδέεται με τον προηγούμενο (268) που επρόκειτο να εγερθεί κατά την ακόλουθη προσευχή-παράκληση για την αίσια έκβαση της μάχης. Στον 825 λοιπόν, όταν η παράκληση έχει κατά κάποιο τρόπο εισακουστεί, ο χορός αναρωτιέται αν θα πρέπει να τον επαναλάβει. Αλλά και ο *όλολυγμός* στον οποίο αναφέρεται η Κασσάνδρα αφορά σε εκείνους που είχε αναφωνήσει η Κλυταιμίστρα στο άκουσμα της πτώσης της Τροίας (587, 585), ενώ ο *όλολυγμός* του χορού στις *Χοηφόρους* 942 δεν είναι παρά η εκπλήρωση του *όλολυγμοῦ* που είχε ευχηθεί να εκπέμψει στον 386.

Στην κωμωδία όμως η σημασία των σύνθετων ρημάτων φαίνεται να διαφοροποιείται. Η *όλολυγή* των Μουσών και των Χαρίτων στις *Όρνιθες* 782 είναι βέβαια μια απάντηση, αλλά αυτή τη φορά όχι σε έναν προηγούμενο *όλολυγμό*, αλλά στο τραγούδι των πουλιών, γεγονός που δε δικαιολογεί τη χρήση του σύνθετου ρήματος. Ο ποιητής ενδεχομένως θέλησε να τονίσει ιδιαίτερα τον *όλολυγμό*, κυρίως γιατί μεταλλάσσεται σε έναρθη μελωδική κραυγή. Στους *Ιππείς* 616 τέλος δεν υπάρχει ούτε προηγούμενος *όλολυγμός* στον οποίο απαντά ή τον οποίο εκπληρώνει η κραυγή, ούτε αποτελεί μια απόκριση σε κάποιο τραγούδι, αλλά φαίνεται να είναι απλώς μια ευχαριστήρια προσευχή για ένα χαρούμενο συμβάν. Η πρόθεση ενδεχομένως στο χωρίο αυτό είτε ερμηνεύεται όπως στις *Όρνιθες* 782 -επιτείνει την έννοια του ρήματος- είτε έχει αιτιολογική χροιά (προκύπτει από το ευχάριστο γεγονός) και δεν δείχνει χρονολογική ακολουθία, όπως οι προηγούμενες περιπτώσεις στην τραγωδία<sup>447</sup>.

Το σύνθετο *κατολολύζω* εμφανίζεται μόνο μια φορά, στον *Αγ.* 1118. Ο Deubner υποστηρίζει ότι το σύνθετο τοποθετεί τις Ερινύες σε στενότερη χωρητική σχέση με τη

<sup>446</sup> Σύνθετο με την *έπι-* όχι *άπο-*, βλ. Hutchinson 1985, 185.

<sup>447</sup> Βλ. L&S, 623.



θυσία και ανεβάζει τη βαρύτητα της εικόνας<sup>448</sup>. Είναι πιθανόν πράγματι ο ποιητής να θέλησε να τονίσει τη σκηνή στην οποία οι Ερινύες *όλολύζουν* για τη σφαγή του Αγαμέμνονα και για την επικείμενη σφαγή της Κλυταιμήςτρας. Η έντονη ειρωνεία που υποβόσκει αποτυπώνεται έκδηλα με μια δυνατή εικόνα που περιγράφεται με ιδιαίτερα έντονο λεξιλόγιο. Το σύνθετο ρήμα ενισχύει την ένταση στην ατμόσφαιρα<sup>449</sup>.

---

<sup>448</sup> Deubner 1941, 22.

<sup>449</sup> Βλ. L&S, 883.

## Συμπεράσματα

### Ρόλος - φύση - λειτουργία

Η *όλολυγή* είναι μια άναρθρη, οξεία, εκκωφαντική και κατ'εξοχήν άγρια κραυγή. Σε κανένα από τα χωρία δεν φαίνεται να εκφωνείται με έναρθρο ήχο<sup>450</sup>, όπως ενδεχομένως αρκετοί μελετητές υπονοούν. Η κραυγή δηλώνεται μόνο μέσω των ουσιαστικών (*όλολυγή*, *όλολυγμός*, *όλόλυγμα*) και του ρήματος (*όλολύζω*) και όχι κάποιου ομόρριζου επιφωνήματος. Τα επιφωνήματα *άλαλά* ή *έλελεῦ* μάλιστα που θα δικαιολογούσαν την ετυμολογική της προέλευση, ή έστω τα συγγενή σε λειτουργία *εύοῖ* ή *ίῃ παιών*, δεν υπονοούν πουθενά στα κείμενα την κραυγή αυτή.

Η *όλολυγή* ήταν κατά κανόνα μια χαρούμενη, μια θριαμβευτική κραυγή, παρόλο που οι αρχαίοι γραμματικοί την ορίζουν κυρίως ως θρηνητική. Είναι βέβαιο ότι κάποια στιγμή μετά τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα ο χαρακτήρας της μεταβλήθηκε σε θρηνητικός και ενδεχομένως έλαβε κατεξοχήν αυτή τη σημασία στα ελληνιστικά χρόνια και την ύστερη αρχαιότητα, όμως στη συντριπτική πλειοψηφία των χωρίων ως και το τέλος των κλασικών χρόνων η κραυγή είναι σαφέστατα χαρούμενη<sup>451</sup>.

Η *όλολυγή* ήταν μια τελετουργική κραυγή. Το περιβάλλον στο οποίο εντασσόταν, ακόμα και όταν τα τελετουργικά συμφοραζόμενα απουσιάζουν, υποκρύπτει πάντοτε μια λατρευτική πράξη: θυσία, προσευχή ή τραγούδισμα ύμνων προς τους θεούς. Η σημασία της ιδιαίτερα στη θυσιαστήρια τελετουργία μάλιστα ήταν τόσο σημαντική, ώστε σε αρκετές περιπτώσεις ή όλη διαδικασία περιγράφεται μόνο με τον όρο (συνεκδοχή)<sup>452</sup>, γεγονός που φαίνεται να δυσχεραίνει την αναγνώριση του ρόλου της. Σε αρκετές περιπτώσεις επίσης “ελεύθερων” προσευχών (χωρίς προσφορές ή θυσίες) η κραυγή υποκαθιστά τη διαδικασία της “λατρευτικής” επίσημης προσευχής<sup>453</sup>, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ξανά η λανθασμένη εντύπωση ότι πρόκειται για μια απλή κραυγή θρίαμβου, έκπληξης ή εκδήλωσης οποιωνδήποτε συναισθημάτων. Τις ελάχιστες εκείνες φορές που απαντάται σε εξωτελετουργικό πλαίσιο λειτουργεί ως εκστατική κραυγή των πιστών μιας θεότητας που λατρευόταν κυρίως στην ύπαιθρο, μακριά από συμβάσεις και τυπικές διαδικασίες<sup>454</sup>.

<sup>450</sup> Με εξαίρεση Αρφ. *Ορν.* 783.

<sup>451</sup> Με εξαίρεση το αμφιλεγόμενο χωρίο από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (750).

<sup>452</sup> Πβ. Αισχ. *Αγαμ.* 28, 587, 1118, 1236, Αισχ. *Χοηφ.* 387, 942, Σοφ. *Τραχ.* 205, Ευρ. *Ηλ.* 691, Ευρ. *Ορ.* 1137.

<sup>453</sup> *Οδ.* χ 408, *Εις Απολλ.* 119, 445, Αισχ. *Επτά* 825, Ευρ. *Μηδ.* 1173, Ευρ. *Τρω.* 1000, Ευρ. *Ερεχ.* απ. 351, Αρφ. *Ιππ.* 616, 1327, Αρφ. *Ειρ.* 97.

<sup>454</sup> *Εις Αφρ.* 19, Ευρ. *Βάκχ.* 24, 689.

Η *όλολυγή*, τουλάχιστον ως τα κλασικά χρόνια δεν ήταν μια απλή αυθόρμητη κραυγή· πίσω της πάντοτε βρισκόταν οι θεοί και η λατρεία τους<sup>455</sup>. Στα περισσότερα χωρία είναι εμφανής η παρουσία των θεών για χάρη των οποίων οι γυναίκες *όλολύζουν*. Η Αθηνά<sup>456</sup>, ο Απόλλωνας<sup>457</sup>, η Άρτεμη<sup>458</sup>, η Ειλείθυια<sup>459</sup>, ο Διόνυσος<sup>460</sup>, ο Δίας<sup>461</sup>, ο Πάνας<sup>462</sup>, η Ήρα<sup>463</sup>. Συμφραζόμενα επίσης όπως *ιέρως*<sup>464</sup>, *θεσπέσιος*<sup>465</sup>, *εύμενής*<sup>466</sup>, *εύφημιά*<sup>467</sup>, συνδέουν την κραυγή με τους θεούς, ενώ όροι όπως *θύμα*<sup>468</sup>, *θύουσα*<sup>469</sup>, *πῦρ*<sup>470</sup> υπονοούν θυσιαστήριο τελετουργικό.

Η κραυγή στην πλειοψηφία των αποσπασμάτων αναφωνείται από γυναίκες<sup>471</sup>. Ως τον Αισχύλο μάλιστα δηλώνεται σαφέστατα το θηλυκό υποκείμενο -ή έστω υπονοείται- από την τραγωδία όμως ο *όλολυγμός* παύει πλέον να αποτελεί αποκλειστικά γυναικείο χαρακτηριστικό. Σε αρκετές περιπτώσεις φαίνεται να εκπέμπεται από άνδρες και γυναίκες μαζί<sup>472</sup>, ενώ στην κωμωδία η κραυγή απελευθερώνεται πλήρως, καθώς μπορεί να ηχεί από ανδρικά στόματα και μόνο<sup>473</sup>.

Ο πρώτος και σημαντικότερος ρόλος της φαίνεται ότι ήταν στη θυσιαστήρια τελετουργία (*θυστάς βοή*)<sup>474</sup>. Πριν από μάχες, ή για τον εορτασμό της νίκης, για τη σωτηρία της πόλης, ή την επιστροφή ενός προσώπου, αλλά και σε αρκετές ακόμα περιστάσεις, κυρίως δημόσιου ενδιαφέροντος, οι αρχαίοι θυσίαζαν στους θεούς με ιδιαίτερη επισημότητα και η *όλολυγή* των γυναικών είχε μια καίρια θέση μέσα στην διαδικασία: επι-

<sup>455</sup> Μόνη εξαίρεση στο Ευρ. *Ιφ. εν Ταυρ.* 1337 (και ενδεχομένως Αισχ. *Αγαμ.* 1118), όπου η θυσιαστήρια τελετουργία υπηρετεί ένα μαγικό σκοπό.

<sup>456</sup> *Ιλ.* Ζ 301, *Οδ.* δ 766, Αισχ. *Ευμεν.* 1043/8, Ευρ. *Ηρακλ.* 782, Ευρ. *Ερενχ.* απ. 351.

<sup>457</sup> *Εις Απολλ.* 119, 445, Σαπφ. απ. 44. 31, Βακχ. *Ωδή* 17. 127, Σοφ. *Τραχ.* 205.

<sup>458</sup> *Εις Αφρ.* 19, Σοφ. *Τραχ.* 205.

<sup>459</sup> *Εις Απολλ.* 119, Πινδ. *Παιαν* XII, απ. 52m. 17.

<sup>460</sup> Αντιγ. Πα. 13.28. 2, Ευρ. *Βακχ.* 24, 689, (Πινδ. *Παιαν* XII, απ. 52n. 4).

<sup>461</sup> Αισχ. *Επτά* 825.

<sup>462</sup> Ευρ. *Μηδ.* 1173.

<sup>463</sup> Αλκ. απ. 130b. 20.

<sup>464</sup> Αλκ. απ. 130b. 20, Αισχ. *Επτά* 268.

<sup>465</sup> Αλκ. απ. 130b. 19.

<sup>466</sup> Αισχ. *Επτά* 268.

<sup>467</sup> Αισχ. *Αγαμ.* 28, 596, Αρφ. *Ειρ.* 96

<sup>468</sup> Αισχ. *Αγαμ.* 1118.

<sup>469</sup> Αισχ. *Αγαμ.* 1235, Ευρ. *Ιφιγ.* 1332.

<sup>470</sup> Ευρ. *Ορ.* 1137.

<sup>471</sup> Πβ. Αισχ. *Αγαμ.* 594 *γυναικείω νόμωι*: *Ιλ.* Ζ 301, *Οδ.* γ 450, *Οδ.* δ 765, *Οδ.* χ 408, *Εις Απολλ.* 119, 445, Αλκ. απ. 130b. 20, Σαπφ. απ. 44. 31, Αντιγ. Πα. 13.28. 2, Πινδ. *Παιάν* XII απ. 52n. 1, Βακχ. *Ωδή* 17. 127, Αισχ. *Επτά* 268, 825, *Αγαμ.* 28, 587, 1118 και 1236, Αισχ. *Χοηφ.* 386, Ευρ. *Μηδ.* 1173, Ευρ. *Ηρακλ.* 782, Ευρ. *Βακχ.* 689, Ευρ. *Τρω.* 1000, Ευρ. *Ιφ. εν Ταυρ.* 1337, Αρφ. *Ορν.* 782, Αρφ. *Λυσ.* 239.

<sup>472</sup> Αισχ. *Αγαμ.* 595, Αισχ. *Χοηφ.* 942, Αισχ. *Ευμ.* 1043/48, Σοφ. *Τραχ.* 205, Ευρ. *Ηλεκ.* 691, Ευρ. *Ορ.* 1137, Αρφ. *Ορν.* 222.

<sup>473</sup> Αρφ. *Θεσμ.* 129, Αρφ. *Ιππ.* 616, 1327.

<sup>474</sup> *Οδ.* γ 450, Αισχ. *Αγαμ.* 28, 587, 595, 1118 και 1236, Αισχ. *Χοηφ.* 387, 942, Σοφ. *Τραχ.* 205, Ευρ. *Ηλεκ.* 691, Ευρ. *Ορ.* 1137.

σφράγιζε την πράξη της σφαγής του ζώου, ενδεχομένως της σημαντικότερης στιγμής του θυσιαστήριου τελετουργικού. Η θέση της αυτή στη διαδικασία επιβεβαιώνει την επικοινωνιακή της λειτουργία, καθώς με την κραυγή το ανθρώπινο βασίλειο ζητούσε να ενωθεί με το θεϊκό και να μοιραστεί μαζί του το θυσιαστήριο γεύμα. Η *όλολυγή* ήταν δυναμική, οξεία, εκκωφαντική κραυγή, προκειμένου να επιτελέσει το σκοπό της, να φθάσει στον Όλυμπο, να προσκαλέσει τους θεούς, αλλά ταυτόχρονα ήταν και θριαμβευτικού χαρακτήρα κραυγή, καθώς όλη η θυσιαστήρια διαδικασία φαίνεται να ήταν μια χαρούμενη τελετουργία.

Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο φαίνεται να διαδραμάτιζε η *όλολυγή* και στην προσευχή. Για παράκληση, για ευχαριστία ή εξευμενισμό η προσευχή ήταν μια επίσημη τελετουργία, κατά την οποία οι γυναίκες αναφωνούσαν την *όλολυγή* στην έναρξη ή στην ολοκλήρωση της διαδικασίας<sup>475</sup>. Η ξεχωριστή αυτή θέση επιτελούσε, όπως και κατά τη θυσία, ένα επικοινωνιακό σκοπό, επιδίωκε δηλαδή είτε να κεντρίσει την προσοχή της θεότητας, ώστε να παρευρίσκεται στην προσευχή, είτε να επισφραγίσει την παρουσία της στην όλη διαδικασία, ώστε να διασφαλιστεί ότι η παράκληση/ευχαριστία/εξευμενισμός εισακούστηκε. Η *όλολυγή* φαίνεται ότι είχε τόσο σημαντικό ρόλο, ώστε σε πολλές περιπτώσεις ιδιωτικής κυρίως ευχαριστίας (ευχάριστα γεγονότα, όπως νίκη, γέννηση κλπ.), αλλά ακόμα και παράκλησης, η αναφώνηση της κραυγής και μόνο μπορούσε υποκαταστήσει ολόκληρη την τελετουργία μιας “λατρευτικής” προσευχής<sup>476</sup>. Αυτή η *όλολυγή* ως αυτοσχέδια μορφή προσευχής μπορούσε επίσης να εγερθεί όταν παράδοξα περιστατικά ερμηνεύονταν ως θεϊκή παρέμβαση και στόχος της ήταν να χαιρετίσει τη θεϊκή επιφάνεια<sup>477</sup>. Ο χαρακτήρας της κραυγής που συνόδευε μια “λατρευτική” προσευχή, ή που την υποκαθιστούσε ήταν πάντοτε ο ίδιος -πλην ελαχίστων εξαιρέσεων<sup>478</sup>- ανεξάρτητα από τους στόχους της ίδιας της προσευχής: ήταν μια χαρούμενη, ενθουσιώδης, αλλά επίσης οξεία και εκκωφαντική κραυγή, όπως και η *θυστάς βοή*.

Σημαντικό ρόλο επίσης διαδραμάτιζε και στις μεγάλες δημόσιες γιορτές, αλλά και σε ιδιωτικές εορταστικές εκδηλώσεις, όπου συνόδευε τους ύμνους που ψάλλονταν προς τιμή των θεών. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων είχε το ρόλο της επωδού, εναλλασσόταν δηλαδή με τη βασική μελωδία<sup>479</sup>, ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις επισφράγιζε το

<sup>475</sup> *Ιλ.* Ζ 301, *Οδ.* δ 767, *Αισχ. Επτά* 268.

<sup>476</sup> *Οδ.* χ 408, *Σοφ. Τρω.* 1000, *Ευρ. Ερεχ.* απ. 351, *Αρφ. Ιππ.* 616, 1236, *Αρφ. Ειρ.* 97.

<sup>477</sup> *Εις Απολλ.* 445, *Ευρ. Μηδ.* 1173.

<sup>478</sup> *Αισχ. Επτά* 268.

<sup>479</sup> *Αλκ.* απ. 130b. 20, *Σαπφ.* απ. 44. 31, *Αντ. Πα.* 13.28. 2, *Πινδ. Παιαν* XII, απ. 52m. 17, *Βακχ. Ωδή* 17. 127, *Αισχ. Ευμ.* 1043/47, *Ευρ. Ηρακλ.* 782, *Αρφ. Ορν.* 222.

χορικό τραγούδι<sup>480</sup>. Μέσα σε ένα τέτοιο μουσικό περιβάλλον όμως η *όλολυγή* έπαυε να αποτελεί τόσο μια κραυγή επίκλησης των θεών και υιοθετούσε το σκοπό του ίδιου του τραγουδιού, καθώς συνέβαλλε και εκείνη στη δημιουργία της μουσικής ατμόσφαιρας. Η διαφοροποίηση της λειτουργία της όμως επέφερε και αλλαγή στον χαρακτήρα της: από άγρια, δυνατή και στριγκιά κραυγή μεταλλάσσόταν σε ένα περισσότερο μελωδικό ήχο, αποκτούσε δηλαδή μελωδικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι γινόταν και η ίδια μελωδία. Εξαιρεση αποτελεί ένα αποσπάσμα από την κωμωδία<sup>481</sup>, όπου φαίνεται ότι διαφοροποιείται ακόμα και η ίδια η φύση της *όλολυγής* και από άναρθρη άγρια κραυγή μεταλλάσσεται σε έναρθρη μελωδία με στίχο (τιοτιοτιοτίξ).

Η *όλολυγή* απαντάται σε εξωτελετουργικό περιβάλλον ελάχιστες φορές εως και τα κλασικά χρόνια<sup>482</sup>. Είναι η περίπτωση όπου εγείρεται από τους θιασώτες ενός θεού, ο οποίος λατρευόταν συλλογικά υπό την επήρεια μέθης ή θρησκευτικής έκστασης και φαίνεται να αναφωνείται περισσότερο αυθόρμητα και ελεύθερα, παρά προδιαγεγραμμένα μέσα σε καθορισμένα χρονικο-τοπικά πλαίσια. Σ' αυτές τις περιπτώσεις αποτελεί η *όλολυγή* μια προσπάθεια επίκλησης της θεότητας, όπως και στο θυσιαστήριο τελετουργικό ή στην προσευχή, με διαφορετική όμως σκοπιμότητα: ο πιστός που κατέχεται από τον θεό ζητά να "κοινωνήσει", να έρθει ενδόμυχα σε επαφή μαζί του, να υπερβεί τα ανθρώπινα όρια και να βιώσει το θεϊκό στοιχείο. Η εκστατική κραυγή διατηρεί επίσης και τον χαρακτήρα και τη φύση της θυσιαστήριας κραυγής, είναι δηλαδή μια άγρια, εκκωφαντική, θριαμβευτική κραυγή.

Παρόλο που ο Deubner είχε υποστηρίξει τη μαγική λειτουργία της *όλολυγής* -κυρίως ως προσευχή-, από τη ερμηνεία των κειμένων προκύπτει ότι ελάχιστες φορές -από τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα και αργότερα- η *όλολυγή* μπορεί να βρεθεί και σε μαγικό τελετουργικό περιβάλλον, επιδιώκοντας να επηρεάσει τη θεία βούληση<sup>483</sup>. Η λειτουργία της είναι αμιγώς θρησκευτική στη συντριπτική πλειοψηφία των χωρίων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η κραυγή δε θα μπορούσε θεωρητικά να αποτελούσε μέρος και μαγικών τελετουργιών -όπως ενδεχομένως συμβαίνει στην ελληνιστική και ύστερη αρχαιότητα.

<sup>480</sup> Αρφ. Ορν. 783, Αρφ. Θεσμ. 129.

<sup>481</sup> Αρφ. Ορν. 783.

<sup>482</sup> Εις Αφρ. 19, Ευρ. Βάκχ. 24, 689.

<sup>483</sup> Ευρ. Ιφ. εν Ταυρ. 1337, (Αισχ. Αγαμ. 1118).

### **Ποιητικό είδος - εκπρόσωποι**

Στον Όμηρο απαντάται η *όλολυγή* σε τέσσερα χωρία. Παρουσιάζεται ως οξεία κραυγή γυναικών, που λειτουργεί μέσα σε ένα τελετουργικό πλαίσιο δημόσιας θυσίας<sup>484</sup> και “λατρευτικής” (επίσημης)<sup>485</sup> ή “ελεύθερης” (αυτοσχέδιας)<sup>486</sup> προσευχής. Η άμεση ή έμμεση παρουσία των θεών κατευθύνει το σκοπό της, ενώ η θεά που κυριαρχεί είναι η Αθηνά. Στους ομηρικούς ύμνους η *όλολυγή* συνοδεύει ή υποκαθιστά μια προσευχή<sup>487</sup>, ενώ σε ένα απόσπασμα εντάσσεται στη λατρεία της Άρτεμης ως εκστατική κραυγή<sup>488</sup>.

Στη λυρική ποίηση (μελική, χορική) η *όλολυγή* των γυναικών διαφοροποιείται τόσο στο ρόλο, όσο και στη λειτουργία. Το τελετουργικό περιβάλλον εξακολουθεί να υφίσταται, όμως η θυσιαστήρια ομηρική *όλολυγή*, καθώς και η κραυγή που συνοδεύει ή υποκαθιστά την προσευχή, δίνει τη θέση της σε μια μελωδική κραυγή που αρθρώνεται σε χαρούμενες μουσικές εκδηλώσεις, όπως ήταν οι δημόσιες γιορτές και πομπές προς τιμή των θεών<sup>489</sup> και οι ιδιωτικές γιορτές, όπως οι γαμήλιες τελετουργίες<sup>490</sup>. Ο θεός προς τιμή του οποίου εγείρεται η *όλολυγή* στα περισσότερα αποσπάσματα είναι ο Απόλλωνας<sup>491</sup>, ενώ επίσης συνοδεύει και τη λατρεία της Ήρας<sup>492</sup>, του Διόνυσου<sup>493</sup>, της Ειλείθυιας<sup>494</sup> πουθενά όμως της ομηρικής Αθηνάς. Στις περισσότερες περιπτώσεις τέλος συνδυάζεται με τον αντρικό *παιάνα* λειτουργώντας ως επωδός του<sup>495</sup>.

Η τραγωδία (που αρέσκεται στα σύνθετα του *όλολύζειν*) διευρύνει τα όρια της *όλολυγής* και της προσδίδει μοναδικές διαστάσεις. Δίπλα στην ομηρική θυσιαστήρια κραυγή, τη συμπληρωματική της προσευχής και τη μελωδική επωδή της λυρικής, όλες με σαφέστατα λατρευτική λειτουργία, έρχεται να προστεθεί μια *όλολυγή* με έντονα ειρωνικές, αλλά και μαγικές προεκτάσεις. Ο Αισχύλος συγκεκριμένα ανατρέπει τη λειτουργία της ομηρικής *θυστάδος βοής*, διαποτίζοντάς την με μια βαθύτατα ειρωνική χροιά, καθώς παρουσιάζει μια σειρά από δολοφονίες ως τελετουργικές θυσίες. Μέσα σε ένα κλίμα τραγικού θριάμβου αποτρόπαια εγκλήματα διαπράττονται και χαρούμενες θυσιαστήριες

<sup>484</sup> *Οδ.* γ 450.

<sup>485</sup> *Ιλ.Ζ* 301, *Οδ.* δ 767.

<sup>486</sup> *Οδ.* χ 408.

<sup>487</sup> *Εις Απολλ.* 119, 445.

<sup>488</sup> *Εις Αφρ.* 19.

<sup>489</sup> *Αντιγ. Πα.* 13.28. 2, *Πινδ. Παιαν* XII, *απ.* 52m. 17, *Βακχ. Ωδή* 17. 127, *Αλκ. απ.* 130b. 20.

<sup>490</sup> *Σαπφ. απ.* 44. 31, *Πινδ. Παιαν* XII, *απ.* 52n. 4.

<sup>491</sup> *Σαπφ. απ.* 44. 31, *Βακχ. Ωδή* 17. 127.

<sup>492</sup> *Αλκ. απ.* 130b. 20.

<sup>493</sup> *Αντιγ. Πα.* 13.28. 2.

<sup>494</sup> *Πινδ. Παιαν* XII, *απ.* 52m. 17.

<sup>495</sup> *Σαπφ. απ.* 44. 31, *Πινδ. Παιαν* XII, *απ.* 52m. 17, *Βακχ. Ωδή* 17. 127.

τελετουργίες επισφραγίζονται από την *όλολυγή*<sup>496</sup>. Ο Σοφοκλής στα ελάχιστα αποσπάσματα φαίνεται να ακολουθεί την παράδοση -με εξαίρεση ένα αμφιλεγόμενο απόσπασμα που φαίνεται να εγκαινιάζει τον θρηνητικό *όλολυγμό*<sup>497</sup>. Με τον Ευριπίδη όμως ουσιαστικά τα όρια του όρου καταλύονται, καθώς η κραυγή μπορεί να εξενεχθεί μέσα σε ευρύτερα πλαίσια και να πραγματώσει οποιαδήποτε ρόλο και λειτουργία: από την αμιγώς θρησκευτική κραυγή<sup>498</sup> ως εκείνη που επιδιώκει να ελέγξει τη θεϊκή βούληση<sup>499</sup> και από την μελωδική επωδό<sup>500</sup> ως εκείνη την εκστατική φωνή των θιασωτών του Διόνυσου<sup>501</sup>.

Με την κωμωδία φαίνεται ότι εγκαινιάζεται μια νέα εποχή, καθώς ο Αριστοφάνης διαφοροποιεί τα δεδομένα της παράδοσής του και πρωτοτυπεί. Παρόλο που η κραυγή εξακολουθεί να διαδραματίζει τους γνωστούς τελετουργικούς της ρόλους -θυσιαστήρια, μορφή προσευχής, συνοδευτική ύμνων- απελευθερώνεται πλήρως το υποκείμενό της και πλέον μπορεί να αναφωνείται αποκλειστικά και από άνδρες. Η κωμωδία όμως ιδιαίτερα πρωτοτυπεί στη χρήση της ως μελωδικής επωδού, αφού μπορεί να διαφοροποιεί τον χαρακτήρα της -γίνεται θρηνητικός, καθώς συνοδεύει θρηνητικό τραγούδι<sup>502</sup>- τον σκοπό της -επαναφέρει την επικοινωνιακή της λειτουργία, καθώς δεν επαναλαμβάνεται ως επωδός, αλλά επισφραγίζει το τραγούδι<sup>503</sup>- και, το σημαντικότερο, τη φύση της -η άναρθρη μελωδική κραυγή μεταλλάσσεται και αποκτά όχι μόνο σαφέστατη μελωδία αλλά και στίχο<sup>504</sup>.

---

<sup>496</sup> Αισχ. *Αγαμ.* 28, 587, 595, 1118 και 1236, Αισχ. *Χοηφ.* 387, 942.

<sup>497</sup> Σοφ. *Ηλεκ.* 750.

<sup>498</sup> Ευρ. *Μηδ.* 1173, Ευρ. *Ηρακλ.* 782, Ευρ. *Τρω.* 1000, Ευρ. *Ηλεκ.* 691, Ευρ. *Ορ.* 1137.

<sup>499</sup> Ευρ. *Ιφ. εν Ταυρ.* 1337.

<sup>500</sup> Ευρ. *Ηρακλ.* 782.

<sup>501</sup> Ευρ. *Βακχ.* 24 και 689.

<sup>502</sup> Αρφ. *Όρν.* 222.

<sup>503</sup> Αρφ. *Όρν.* 783.

<sup>504</sup> Αρφ. *Όρν.* 783.

## Επίμετρο Κειμένων

### Όμηρος

#### 1. **Ιλιάδος Ζ** 297-312

αἶ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρι,  
τῆσι θύρας ᾤειξε Θεανὼ καλλιπάρηος,  
Κισσηΐς, ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο·  
τὴν γὰρ Τρῶες ἔθηκαν Ἀθηναίης ἰέρειαν. 300  
αἶ δ' **ὀλολυγῆι** πᾶσαι Ἀθήνηι χεῖρας ἀνέσχον·  
ἦ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανὼ καλλιπάρηος  
θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠϋκόμοιο,  
εὐχομένη δ' ἤρ᾽ ἔτο Διὸς κούρηι μέγαλοιο·  
" πότνι' Ἀθηναίη, ἐρυσίπολι, δῖα θεάων, 305  
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτόν  
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,  
ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶι  
ἦνις ἠκέστας ἰερεύσομεν, αἶ κ' ἐλεήσης  
ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα." 310  
ὡς ἔφατ' εὐχομένη· ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.  
ὡς αἶ μὲν ῥ' ἠύχοντο, Διὸς κούρηι μέγαλοιο·

#### 2. **Οδύσσειας γ** 447-452

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὔξαντο καὶ οὐλοχύτας προβάλοντο,  
αὐτίκα Νέστορος υἱός, ὑπέρθυμος Θρακυμήδης,  
ἦλασεν ἄγχι στάς· πέλεκυς δ' ἀπέκοψε τένοντας  
αὐχενίους, λῦσεν δὲ βοὸς μένος· αἶ δ' **ὀλόλυξαν** 450  
θυγατέρες τε νυοί τε καὶ αἰδοίη παράκοιτις  
Νέστορος, Εὐρυδίκη, πρέσβα Κλυμένοιο θυγατρῶν.



### 3. Οδύσσειας δ 759-771

ἦ δ' ὑδρηναμένη, καθαρὰ χροῖ' εἶμαθ' ἔλοῦσα,  
εἰς ὑπερῶ' ἀνέβαινε σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν, 760  
ἐν δ' ἔθετ' οὐλοχύτας κανέω, ἠρᾶτο δ' Ἀθήνη·  
« κλύθι μοι, αἰγίοχοιο Διὸς τέκος, Ἄτρυτώνη,  
εἴ ποτέ τοι πολύμητις ἐνὶ μεγάροισιν Ὀδυσσεὺς  
ἦ βοὸς ἦ ὄϊος κατὰ πίονα μηρί' ἔκηε,  
τῶν νῦν μοι μνήσαι, καί μοι φίλον υἷα σάωσον, 765  
μνηστῆρας δ' ἀπάλαλκε κακῶς ὑπερηνορέοντας.”  
ὥς εἰποῦς' **ὀλόλυξε**, θεὰ δέ οἱ ἔκλυεν ἀρήϊα.  
μνηστῆρες δ' ὀμάδησαν ἀνά μέγαρα σκίοεντα·  
ᾧδε δέ τις εἶπεσκε νέων ὑπερηνορέόντων·  
" ἦ μάλα δὴ γάμον ἄμμι πολυμνήστη βασιλεία 770  
ἀρτύει...”

### 4. Οδύσσειας χ 401—412

εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι  
αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥς τε λέοντα  
.....  
ἦ δ' ὡς οὖν νέκυάς τε καὶ ἄσπετον εἶσιδεν αἶμα, 407  
ἴθυσέν ρ' **ὀλολύξαι**, ἐπεὶ μέγα εἶσιδεν ἔργον·  
ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἰεμένην περ  
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· 410  
« ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' **ὀλόλυξε**·  
οὐχ ὀσίη κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάσθαι.  
τούςδε δέ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ χρέτλια ἔργα·

## Ομηρικοί Ὕμνοι

### 5. Εἰς Απόλλωνα 115-119

εὔτ' ἐπὶ Δήλου ἔβαινε μογοστόκος Εἰλείθυια, 115  
τὴν τότε δὴ τόκος εἶλε, μενοίνησεν δὲ τεκέσθαι.  
ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γοῦνα δ' ἔρεισε  
λειμῶνι μαλακῷ, μείδησε δὲ γαῖ' ὑπένερθεν·  
ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φόως δέ, θεαὶ δ' **ὀλόλυξαν** ἅπασαι.

## 6. Εἰς Ἀπόλλωνα 440-447

ἔνθ' ἐκ νηὸς ὄρουσεν ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων 440  
ἀστέρι εἰδόμενος μέσῳ ἤματι· τοῦ δ' ἀπὸ πολλαὶ  
σπινθαρίδες πωτῶντο, σέλας δ' εἰς οὐρανὸν ἴκεν·  
ἐς δ' ἄδυτον κατέδυσε διὰ τριπόδων ἐριτίμων.  
ἔνθ' ἄρ' ὄ γε φλόγα δαΐε πιφραυσκόμενος τὰ ἄ κῆλα,  
πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας· αἶ δ' **ὀλόλυξαν** 445  
Κρισαίων ἄλοχοι καλλίζωνοί τε θύγατρεις  
Φοίβου ὑπὸ ριπῆς· μέγα γὰρ δέος ἔμβαλ' ἐκάστω.

## 7. Εἰς Ἀφροδίτην 16-20

οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινήν  
δάμναται ἐν φιλότητι φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη·  
καὶ γὰρ τῆ ἄδε τόξα καὶ οὔρεσι θῆρας ἐναίρειν,  
φόρμιγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' **ὀλολυγαὶ**  
ἄλσεά τε σκιάοντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν. 20

## Μελική ποίηση

### Σαπφῶ

#### 8. Απ. 44. 24-34

αὔλος δ' ἀδυ[μ]έλης [ ] τ' ὄνεμίγνυ[το  
καὶ ψ[ὸ]φασ[κ]ροτάλ[ων, ] ως δ' ἄρα πάρ[θ]ενοι 25  
ἄειδον μέλος ἄγλ[ον, ἴκα]νε δ' ἐς αἶθ[ε]ρα  
ἄχω θεσπεσία γελ[  
πάνται δ' ἦς κατ' ὄδο[ις  
κράτηρες| φιάλαι τ' ὄ [...] ueδε [..] .. εακ [.] .[  
...μύρρα κα| ἰ κασία λίβανός τ' ὄνεμείχλυτο 30  
γύναικες δ' **ἐλέλυδον** ὄσαι προγενέστερα[ι  
πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον  
πάον' ὄνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,  
ὑμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀ νδρομάχαν θεο<ε> κέλο[ις.

## Αλκαίος

### 9. Απ. 130B. 16-20

οἴκημι κ[ἀ]κων ἔκτος ἔχων πόδας,  
ὄππαι Λ[εσβί]αδες κριννόμεναι φύαν  
πάλεντ' ἑλκεσίπεπλοι, περι δὲ βρέμει  
ἄχω θεσπεσία γυναίκων  
ἴρα[ς ὀ]λολύγας ἔνιαυσίας...

20

## Χορική ποίηση

### Αντιγένης

### 10. Πα. 13.28. 1-6

πολλάκι δὴ φυλᾶς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν ἕρραι  
**ἀνωλόλυξαν** κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις  
αἱ Διονυσιάδες, μίτραισι δὲ καὶ ῥόδων ἀώτοις  
σοφῶν ἀοιδῶν ἐσκίασαν λιπαρὰν ἔθειραν,  
καὶ τόνδε τρίποδα σφίσι μάρτυρα Βακχίων ἀέθλων...

5

## Πίνδαρος

### 11. Παιάν XII, απ. 52m 13-20

...Κοίου θυγάτηρ λύετο τερπνᾶς  
ὠδῖνος· ἔλαμψαν δ' ἀελίου δέμας ὄψα[ς  
ἀγλαόν ἐς φάος ἰόντες δίδυμοι  
παῖδες. πολὺν ῥόθ[ο]ν ἴεσαν ἀπό στομ[άτων  
Ἐ]λείθυιά τε καὶ Λά[χ]εσις· τελέσαι δ' ὀλ[<sup>505</sup>  
κᾶ] τελάμβανον.[...]  
..] εφθέγγαντο δ' ἐγχώριαι  
ἀγ]λαός ᾗς ἀν' ἐρκε[.]...[

15

20

<sup>505</sup> συχνά συμπληρώνεται ὀλολυγᾶ, βλ. Deubner, 14

**12. Παιάν XII, απ. 52n**

(c) 1-11

]ιν τοῖα τις ἐμ[

]σαι σταθειςαι[

]ν

].αις **όλολυγαῖς** []

].ἔμαθον δ' ὅτι μοῖραν [

5

]λλα ἐπλα[...].[.]παθα[

]ς ἔδραι θε[....]ιον[

]εσχοντολ[...].

] . ει και νῦν τέρας δ[

]γονουτουν ἀμπελ[

10

]ιατων οὐδ' Ἀχελωιδ[

**Σιμωνίδης**

**13. Απ. 55** 1-10

]τυχαι Λύκιον [

]σα κάλλιστον υἰόν· ἰή[

[**όλολύ**]ξατε, Δαλίων θυγατ[ρες

] σὺν εὐσεβεῖ· [

]ντ'. ἐν τῷδε γὰρ δικα[

]με πλαξιάλοι' ἀπ Ἀ[...]

:]αρ μόληι· ποτνία χ[ρυσ]ῶπι δ[

]αείδοντες ὀλβα[.] . [...]

].οις ὑπο μενο[

]εφερον[

## Βακχυλίδης

### 14. Ωδή 17 = Διθύραμβος 3 119-132.

νᾶ πάρα λεπτόπρυμνον φάνη· φεῦ,  
οἴαισιν ἐν φροντίσι Κνώσιον 120

ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ  
μόλ' ἀδῖαντος ἐξ ἀλός  
θαῦμα πάντεσσι, λάμ-

πε δ' ἀμφὶ γυίοις θεῶν δῶρ' ἀγλαό-  
θρονοὶ τε κοῦραι σὺν εὐ- 125  
θυμίαι νεοκτίτῳ

**ὠλόλυξαν, ἔ-**

κλαγεν δὲ πόντος· ἠίθεοι δ' ἐγγύθεν  
νέοι παιάνιξαν ἐρατᾶι ὀπί.

Δάλιε, χοροῖσι Κηῶν 130

φρένα ἰανθείς

ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν.

## Τραγωδία

### Αισχύλος

#### 15. Επτά ἐπὶ Θήβας 265-280

ΕΤ. καὶ πρὸς γε τούτοις ἐκτός οὔσ' ἀγαλμάτων 265

εὔχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς.

κάμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα σύ

**ὄλολυγμὸν** ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,

Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς,

θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον. 270

ἐγὼ δὲ χώρας τοῖς πολιτισσοῦχοις θεοῖς,

.....

τοιαῦτ' ἐπεύχου μὴ φιλοστόνως θεοῖς,

μηδ' ἐν ματαίοις κάγριόις ποιφύγμασιν· 280

**16. Επτά επί Θήβας** 822-828

- ΧΟ. ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι  
δαίμονες, οἳ δὴ Κάδμου πύργους  
τούσδε ρύεσθαι < >,  
πότερον χαίρω **κάπολολύξω** 825  
πόλεως ἀσινεῖ τσωτῆρι†,  
ἦ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας  
ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους...;

**17. Αγαμέμνων** 22-31

- ΦΥ. ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον  
φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν  
πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν.  
ἰοῦ ἰοῦ. 25  
Ἀγαμέμνωνος γυναικί σημαίνω τορῶς,  
εὐνής ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις  
**όλολυγμὸν** εὐφημοῦντα τῆϊδε λαμπάδι  
ἐπορθιάζειν, εἶπερ Ἰλίου πόλις  
ἐάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλ<λ>ων πρέπει· 30  
αὐτὸς τ' ἔγωγε φροῖμιον χορεύσομαι.

**18. Αγαμέμνων** 587-597

- ΚΛ. **άνωλόλυξα** μὲν πάλαι χαρᾶς ὑπο,  
ὄτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός  
φράζων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.  
καὶ τίς μ' ἐνίπτων εἶπε "φρυκτῶρων δια <ί> 590  
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθηῖσθαι δοκεῖς;  
ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἶρεσθαι κέαρ".  
λόγοις τοιοῦτοις πλαγκτὸς οὔσ' ἐφαινόμην·  
ὅμως δ' ἔθυον, καὶ γυναικείωι νόμωι  
**όλολυγμὸν** ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν 595  
ἔλασκον εὐφημοῦντες, ἐν θεῶν ἔδραις  
θυηφάγον τκοιμῶντες† εὐώδη φλόγα.

### 19. *Αγαμέμνων* 1114-1120

- ΚΑ. *έἴπαπαίπαπαί, τίτόδεφαίνεται;  
ἦδίκτυόντίγ'Αἴδου;* 1115  
*άλλ'άρκυςήξύνευνος,ήξυναιτία  
φόνου.στάσιςδ'άκόρετοςγένει  
κατολολυξάτω* θύματος λειψίμου.
- ΧΟ. *ποίανΈρινύντήνδεδώμασινκέλη  
έπορθιάζειν;.....* 1120

### 20. *Αγαμέμνων* 1232-1238

- ΚΑ. *.....τινῦνκαλοῦσαδυσφιλέςδάκος  
τύχοιμ'άν;άμφίσβαινανήΣκύλλάντινα  
οἰκοῦσανένπέτρασι,ναυτίλωνβλάβην,  
θυίουσαΑἴδουμητέρ'άσπονδόντ'άρη* 1235  
*φίλοιςπνέουσαν;ώςδ'έπολωλύξατο  
ήπαντότολμοςώσπερένμάχηςτροπιῆι.  
δοκεῖδέχαίρειννοστήμωισωτηρίαι.*

### 21. *Χοηφόροι* 386-393

- ΧΟ. *έφυμνησαιγένειτόμοιτπευκή-  
εντ'όλολυγμόνάνδρός  
θεινομένου,γυναικόςτ'  
όλλυμένας;τίγάρκεύ-  
θωφρενόςοἶονέμπας* 390  
*ποτᾶταιπάροισ'έκδέπρώρας  
δριμύςάηταικραδίας  
θυμός-έγκοτονσύγος;*

### 22. *Χοηφόροι* 942-945

- ΧΟ. *έπολολύξατ'ώδεσποσύνωνδόμων  
άναφυγαῖκακῶνκαίκτηάνωντριβᾶς  
ύπόδυσῖνμισστόροιν,  
δυσσίμουτύχας.* 945

### 23. Ευμενίδες 1039-1047

- ΝΕ. - *εύφραμεῖτε δὲ πανδαμεί.*  
*ἴλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γαῖ* 1040  
*δεῦρ' ἴτε, Σεμναί <θεαί>, πυριδάπτω*  
*λαμπάδι τερπόμεναι καθ' ὁδόν. {δ'}*  
- **όλολύξατε** *νῦν ἐπὶ μολπαῖς.*  
*σπουδαῖ δ' εἴσιτε πᾶνδάϊδ' οἴκων·*  
*Παλλάδος ἀστοῖς Ζεὺς παντόπτας* 1045  
*οὔτω Μοῖρά τε συγκατέβα.*  
- **όλολύξατε** *νῦν ἐπὶ μολπαῖς.*

### Σοφοκλῆς

#### 24. Τραχίνιαί 205-215

- ΧΟ. **άνολολυξάτω** *δόμος* 205  
*έφεστίοις ἀλαλαγαῖς*  
*ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινός ἀρσένων*  
*ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφარέτραν*  
*Ἀπόλλω προστάταν,*  
*ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-* 210  
*ᾶν' ἀνάγετ', ὧ̃ παρθένοι,*  
*βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον*  
*Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἔλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,*  
*γείτονας τε Νύμφας.*

#### 25. Ηλέκτρα 747-753

- ΠΑ. .....*τοῦ δὲ πίπτοντος πέδω*  
*πῶλοι διεσπάρησαν ἐς μέσον δρόμον.*  
*στρατὸς δ' ὅπως ὄρᾳ νιν ἐκπεπτωκότα*  
*δίφρων, **άνωτότυξεν** τὸν νεανίαν,* 750  
*οἷ ἔργα δράσας οἷα λαγχάνει κακά,*  
*φορούμενος πρὸς οὔδας, ἄλλοτ' οὐρανῶ*  
*σκέλη προφαίνων...*



## Ευριπίδης

### 26. Μήδεια 1171-1177

...καί τις γεραιὰ προσπόλων, δόξασά που  
ἦ Πανὸς ὀργὰς ἦ τινος θεῶν μολεῖν,  
**ἀνωλόλυξε**, πρὶν γ' ὀρᾷ διὰ στόμα  
χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο  
κόρας στρέφουσαν, αἶμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ·  
εἴτ' ἀντίμολπον ἦκεν **ὀλολυγῆς** μέγαν  
κωκυτόν...

1175

### 27. Ηρακλείδαι 777-783

ἐπεὶ σοι πολύθυτος ἀεὶ  
τιμὰ κραίνεται, οὐδέ λά-  
θει μηνῶν φθινὰς ἀμέρα,  
νέων τ' ἀοίδαὶ χορῶν τε μολπαί.  
ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθωι  
**ὀλολύγματα** παννυχίοις ὑπὸ παρ-  
θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν.

780

### 28. Τρωάδες 998-1002

εἶέν· βίαι γὰρ παῖδα φήις <σ> ἄγειν ἐμόν·  
τίς Σπαρτιατῶν ἦιςθετ'; ἦ ποῖαν βοήν  
**ἀνωλόλυξας**, Κάστορος νεανίου  
τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντος, οὐ κατ' ἄστρα πω;

1000

### 29. Ηλέκτρα 686-692

ὡς εἰ παλαιθεὶς πτώμα θανάσιμον πεσῆι,  
τέθνηκα κάγώ, μηδὲ με ζῶσαν λέγε·  
παίω κἀρα γὰρ τούμὸν ἀμφήκει ξίφει.

.....  
ὡς ἦν μὲν ἔλθῃ πύστις εὐτυχῆς σέθεν,  
**ὀλολύξεται** πᾶν δῶμα· θνήσκοντος δέ σου  
τάναντί' ἔσται τῶνδε· ταῦτα σοι λέγω...

690

### 30. *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* 1330-1338

.....έξένευς' ἀποστῆναι πρόσω 1330

Ἀγαμέμνονος παῖς, ὡς ἀπόρρητον φλόγα  
θύουσα καὶ καθαρμὸν ὄν μετώιχετο,

.....  
χρόνῳ δ', ἴν' ἡμῖν δρᾶν τι δὴ δοκοῖ πλέον, 1336

**ἀνωλόλυξεν** καὶ κατηΐδε βάρβαρα  
μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δή.

### 31. *Ορέστης* 1134-1139

νῦν δ' ὑπὲρ ἀπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην,  
ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν δ' ἀπόλεσεν τέκνα, 1135  
νύμφας τ' ἔθηκεν ὀρφανὰς ξυναόρων.

**ὄλολυγμὸς** ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς,  
σοὶ πολλὰ κάμοι κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν,  
κακῆς γυναικὸς οὐνεχ' αἴμ' ἐπράξαμεν.

### 32. *Βάκχαι* 20-25

...ές τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν, 20

τάκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμάς  
τελετάς, ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς.  
πρώτας δὲ θήβας τάςδε γῆς Ἑλληνίδος,

**ἀνωλόλυξα**, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς  
θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίττινον βέλος· 25

### 33. *Βάκχαι* 680-698

ὄρῳ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, 680

.....  
ἠῦδον δὲ πᾶσαι σώμασιν παρειμέναι, 683

.....οὐχ ὡς σὺ φῆς 686

ὠινωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ  
θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.

ἡ σὴ δὲ μήτηρ **ὠλόλυξεν** ἐν μέσσις  
σταθεῖσα βάκχαις, ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας, 690  
μυκῆμαθ' ὡς ἤκουσε κεροφόρων βοῶν.

καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας  
νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων  
σύνδεσμι' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς  
ὄφρεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.

**34. Ερεχθεύς Απ.** 351

**ὀλολύζετ',** ὧ γυναῖκες, ὡς ἔλθη θεά  
χρυσῆν ἔχουσα Γοργόν' ἐπίκουρος πόλει

**Αριστοφάνης**

**35. Ιπηής** 616-619

ΧΟ. νῦν ἄρ' ἄξιον γε πᾶσιν ἐστὶν **ἐπολολύξαι.**  
ὧ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων  
ἐργασάμεν', εἴθ' ἐπέλ-  
θοις ἅπαντά μοι σαφῶς

**36. Ιπηής** 1326-1328

ΑΛ. Ὅψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων ψόφος ἤδη τῶν  
προφυλαίων:  
Ἄλλ' **ὀλολύξατε** φαινομέναισιν ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις  
ταῖς θαυμασταῖς καὶ πολυύμνοις, ἵν' ὁ κλεινὸς Δῆμος  
ἐνοικεῖ.

**37. Ειρήνη** 93-97

ΤΡ. ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι,  
τόλμημα νέον παλαμησάμενος.  
ΟΙ. τί πέτει; τί μάτην οὐχ ὑγιαίνεις;  
ΤΡ. εὐφημεῖν χρή καὶ μὴ φλαῦρον  
μηδὲν γρύζειν ἀλλ' **ὀλολύζειν**.

95

**38. Ὀρνιθες** 209-222

ΕΠ. ἄγε, σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου,  
λύσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,  
οὐς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς

210

.....  
καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου 215  
μίλακος ἤχῳ πρὸς Διὸς ἔδρας,  
ἴν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων,  
τοῖς σοῖς ἐλέγοις ἀντιψάλλον  
ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα, θεῶν  
ἵστησι χορούς· διὰ δ' ἀθανάτων 220  
στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ  
θεία μακάρων **ὄλολυγή**.

### 39. Ὀрниθες 777-784

ΧΟ. πτῆξε δὲ ποικίλα φύλα τὰ θηρῶν,  
κύματά τ' ἔσβεσε νήνεμος αἴθρη,  
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ·  
πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὀλυμπος· 780  
εἶλε δὲ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιάδες δὲ μέλος Χάριτες  
Μοῦσαι τ' **ἐπωλόλυξαν**,  
τιοτιοτιοτίγξ.

### 40. Θεσμοφοριάζουσαι 123-129

ΑΓ. *κέβομαι* Λατῶ τ' ἄνασσαν  
κίθαριν τε ματέρ' ὕμνων  
ἄρσενι βοᾷ δόκιμον, 125  
τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις  
ὄμασιν, ἀμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός. ὦν χάριν  
ἄνακτ' ἀγάλλετε Φοῖβον.  
χαῖρ', ὄλβιε παῖ Λατοῦς.  
(**ὄλολύζει** ὁ γέρων).

### 41. Λυσιστράτη 239-242

ΛΑ. τίς **ὠλολυγά**;  
ΛΥ. τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὼ λέγον· 240  
αἱ γὰρ γυναιῖκες την ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ  
ἤδη καθειλήφασιν...

## Ευρετήριο χωρίων

### Αισχύλος

- Αγαμ.* 22-31: 29, 93.  
587-97: 30-1, 93, 98-9, 102.  
973: 33-4.  
1114-20: 31-4, 36, 93, 103-4.  
1232-38: 33-4, 93-4, 103.  
1385-57: 32, 34.  
*Επτά* 265-80: 45, 83-4, 94-5.  
822-8: 46-7, 103.  
867-9: 47.  
*Ευμ.* 1039-47: 65-7, 100.  
*Προμ. Δεσμ.* 877: 1 σημ.  
*Χοηφ.* 386-93: 35.  
942-5: 35-6, 99, 103.

### Αλκαίος

- Απ.* 130b. 16-20: 64-5.

### Αντιγόνης

- Πα.* 13.28. 1-6: 59-61, 102.

### Αριστοφάνης

- Ειρ.* 93-7: 54, 84, 95, 101.  
*Ιππ.* 616-9: 51, 101, 103.  
1326-28: 51, 101.  
*Θεσμ.* 123-9: 68-9, 91, 101.  
*Λυσ.* 179: 41.  
239-42: 41-2.  
*Ορν.* 209-22: 67-8, 90, 101.  
364: 1 σημ.  
777-84: 68, 90-1, 96, 103.

### Βακχylίδης

- Ωδή* 17 119-32: 62-3.

### Δημοσθένης

- Περί Στεφάνου* 259.5: 2.

### Ευριπίδης

- Βακχ.* 20-5: 70-2, 101-2.  
680-98: 72-3.

*Ερεχ.* *Απ.* 351: 53.

*Ηλ.* 686-92: 39-40, 99.

827-43: 39.

880-90: 40.

*Ηρακλ.* 777-83: 66-7.

*Ιφ. εν Ταυρ.* 1330-38: 42-3.

*Μήδ.* 1171-77: 53, 82-3, 102.

*Ορ.* 1134-39: 40-1, 99.

*Τρω.* 998-1002: 56-7, 102-3.

### Ηρόδοτος

Δ 189.3: 2.

### Θουκυδίδης

2.4.2: 2.

3.104.4-6: 10.

### Ξενοφώντας

*Κ.Α.* 4.3.18: 2, 38.

### Ομηρικοί Ύμνοι

*Εις Απόλλ.* 115-9: 49-51.

440-7: 51-2.

*Εις Αφρ.* 16-20: 60-70.

### Όμηρος

*Ιλ.* Ζ 297-312: 43-4, 80-1.

*Οδ.* γ 447-52: 29, 79.

δ 759-71: 44-5, 81, 95-6.

χ 401-12: 47-9.

### Πίνδαρος

*Παιάν* XII, *απ.* 52m 13-20: 61.

*Παιάν* XII, *απ.* 52n (c) 1-11: 58-9.

### Σαπφώ

*Απ.* 44. 24-34: 57-8, 87.

### Σιμωνίδης

*Απ.* 55 1-10: 61.

### Σοφοκλής

*Ηλ.* 747-53: 54-6, 100.

*Τραχ.* 205-15: 37-8, 99, 102.

## Γενικό ευρετήριο

- αιτιολογικοί μύθοι: 9-10, 52, 61.  
Αθηνά: 11, 43, 53, 58, 66, 100, 106, 109.  
*άλαλαγμός (άλαλαγή)*: 1-2, 4, 15, 38.  
ανάταση χεριών: 15, 43, 49, 56 σημ., 103.  
*άπαρχαί*: 9, 14.  
Απόλλωνας: 10-11, 16, 37, 49, 51-2, 57,  
60-2, 63, 87, 90, 106. /Φοίβος 68.  
- Δήλιος: 11, 62-3.  
- Πύθιος: 11, 52.  
Αρτεμη: 12-4, 16, 37, 42, 53, 61-2, 68-9,  
87, 91, 106, 109.  
γάμος: 11-4, 16, 25, 37, 50, 57-9, 61, 63,  
87-8, 96, 109.  
γέννα/γέννηση: 3, 10, 12, 13, 49-51, 61,  
62, 85, 100, 107.  
γιορτές: 11-2, 14, 52, 55, 58-60, 63, 66-7,  
73, 88, 107, 109.  
Δήλια: 61-3.  
*διθύραμβος*: 16, 59-60, 62-3, 68, 71, 102.  
Διονύσια: 11, 59.  
Διόνυσος: 11-2, 16, 58-60, 69-71, 73, 91,  
101, 106, 109-10.  
Ειλείθια: 13, 61, 106, 109.  
έκσταση: 28, 71, 91, 108.  
επιφάνεια /παρουσία θεϊκή: 3, 51-3, 82,  
86, 95-6, 102, 107.  
επωδή (μαγική): 23, 27, 80.  
επωδός: 3, 15-6, 36, 44, 46 σημ., 57-8,  
61-2, 64-70, 72, 87-91, 95-7, 100,  
102, 107, 109, 110.  
*εύσῳ*: 15, 73, 105.  
*εύφημία*: 29, 54, 84, 93, 106.  
*εύχη*: 23, 35, 45 σημ., 46.  
Ἦρα: 53, 64, 106, 109.  
θεωρίες:  
- βιογενετικός στρουκτουραλισμός: 18.  
- εξελικτική: 18, 20, 75, 85, 92.  
- κοινωνικός λειτουργισμός: 17-20, 26, 76.  
- νεολειτουργικά συστ. ανάλυσης: 18.  
- παράστασης: 21, 78, 88.  
- πράξης: 22, 78.  
- σημειωτική: 19, 21, 25, 77.  
- σύνταξης: 21, 77-8.  
- στρουκτουραλισμός: 20, 77, 88.  
- ψυχαναλυτική: 17, 75.  
θυσία: 2-3, 14-6, 23, 29-47, 49-50, 55, 65-6  
70, 72, 75-9, 83-6, 88-9, 92, 94-6, 104-9.  
*ἰή παιών*: 16, 63, 87, 95-6, 105.  
καθαρμοί: 14, 24, 42, 53.  
καθαρτής/μάγος/μάντης: 24-5, 53, 82.  
κατάδεση/κατάδεσμος: 23, 33.  
κραυγή:  
- εκστατική: 6 σημ., 60-1, 69-73, 91-2,  
98, 101, 105, 108-10.  
- θρηνητική: 3-4, 47, 53, 55, 56 σημ.,  
68, 96-7, 105, 110.  
- θριαμβευτική / χαρούμενη: 3-4, 30-1,  
34-7, 49, 51, 57, 60, 63, 67-9, 71,  
83, 92-7, 100, 102, 105, 107-8.  
- θυσιαστήρια (*θυστᾶς βοή*): 29, 31-7,  
39-41, 43, 45, 65-6, 71-2, 75-7,  
79-80, 88-90, 92-3, 96-7, 106-10.  
- μαγική: 42.  
- μελωδική: 46 σημ., 68, 97, 102-3, 109-10.

- τελετουργική: 3-6, 15, 31, 33, 39, 42, 46-50, 57-8, 60, 63-5, 67, 71, 75, 77-8, 84-6, 105.
- μαγεία: 6, 23-6, 28, 33, 80-2, 84-5.
- μαγικός λόγος / γλώσσα: 26-8.
- μάγος / μάντης: βλ. καθαρτής.
- μαινάδες: 12, 60, 69, 72-3, 101.
- μολπή / μέλπω: 17, 66.
- νύμφες: 12, 37, 69-70, 91.
- παιάνας: 15-6, 30, 37-8, 46, 57-63, 67-8, 83-4, 87, 95, 9, 109.
- Παν: 53, 106.
- Παναθήναια: 11, 66, 67.
- παννυχίδα: 66, 67.
- πομπή: 14-5, 30, 55, 65-7, 88, 100, 109.
- προσευχή: 3, 14-6, 23, 25, 29, 34-5, 43-51, 53-6, 64-6, 70, 72, 75, 80-6, 88-92, 94-7, 103, 105, 107-10.
- ελεύθερη: 43, 47, 86, 105, 109.
- ευχαριστίας: 35, 39, 47-9, 51, 85, 96, 103.
- λατρευτική: 43, 47, 52-3, 85, 89, 105, 107, 109.
- παράκλησης: 44, 53, 57, 85, 95, 103.
- σημειωτική: βλ. θεωρίες.
- στρουκτουραλισμός: βλ. θεωρίες.
- συμβολικά συστήματα: 20-1, 78, 88.
- σύμβολο: 6, 9, 19-21, 25, 71, 75, 77-8, 86, 88.
- τελετουργία (τελετ. πράξη/διαδικασία): 4-10, 12-3, 15, 17-22, 24-31, 37, 40, 42, 49, 50, 52, 54, 59, 61-2, 64-5, 69-70, 72, 75-81, 84, 86, 89-92, 94, 103, 107.
- τελετουργικά:
  - γαμήλιο: βλ. γάμος.
  - θυσιαστήριο: βλ. θυσία.
  - μαγικό: 25, 42-3, 108.
  - τελετουργική σχολή: 8, 9, 17.
  - φαινομενολογία: 9.
  - χάρις: 14, 15.
  - χορικό τραγούδι: 15-7, 61, 72, 88-9, 108.
  - υμέναιος/ επιθαλάμιος: 15-7, 57.
  - ύμνος (λατρευτικός): 3, 14-6, 29-30, 36-7, 42, 57, 58 σημ., 60-2, 65-7, 70, 72, 83, 87- 91, 95-7, 107.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Λεξικά

- P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-80 (ανατ. με προσθέσεις 1999).
- K. Latte (εκδ.), *Hesychii Alexandrini Lexicon* (Vol II E-O), Hauniae 1966.
- H.G. Liddell - R. Scott - H.S. Jones (*L&S*), *Greek - English Lexicon*, Oxford<sup>9</sup> 1940 (with a Revised Supplement 1996).
- G.Wissowa, *Paulys Real-encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft (RE)*, Stuttgart 1893-1968.
- T. Gaisford, *Etymologicon Magnum*, Oxford 1848.
- H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1973.

### Εκδόσεις

- T.W. Allen, W.R. Halliday & E.E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936.
- J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford 1984-1994.
- R. Kannicht, *Musa tragica: die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel: ausgewählte Zeugnisse und Fragmente (TGrF)*, Göttingen 1991.
- H. Lloyd-Jones & N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.
- E. Lobel & D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1955.
- H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig 1975-1980.
- H. Maehler, *Bacchylides Carmina cum Fragmentis*, Leipzig 2000.
- D. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981.
- H. van Thiel, *Homeri Odyssea*, Hildesheim 1991.
- M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart, 1990.
- M.L. West, *Homeri Ilias*, Stuttgart 1998.

### Μελέτες

- C. Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York 1997.
- W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979.
- W. Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, (μτφρ. P. Bing), Berkeley 1983 (Berlin 1972).



- W. Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία: αρχαϊκή και κλασική εποχή* (μτφρ. Ν.Π. Μπεζεντάκος - Α. Αβαγιανού), Αθήνα 1993 (Stuttgart 1977).
- W. Burkert, *Μυστηριακές Λατρείες της Αρχαιότητας* (μτφρ. Ε. Ματθαίου), Αθήνα 1994 (Cambridge 1987).
- W. Burkert, *Savage Energies. Lessons of Myth and Ritual in Ancient Greece*, (μτφρ. P. Bing), Chicago 2001 (Berlin 1990).
- C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function* (μτφρ. D. B. Collins & J. Orion), Lanham 1997 (Roma 1977).
- I. Clark, “The Gamos of Hera: Myth and Ritual” στο: S. Blundell & M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London 1998, 13-26.
- S.G. Cole, “Domesticating Artemis” στο: S. Blundell & M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London 1998, 27-43.
- B.J. Collins, “Greek *όλολύζω* and Hittite *palwai*:- Exultation in the Ritual Slaughter of Animals”, *GRBS* 36 (1996), 319-25.
- W.R Connor, “Tribes, Festivals and Processions; Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece”, *JHS* 107 (1987), 40-50.
- M.J. Cropp, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.
- M. Crudden, *The Homeric Hymns*, Oxford 2001.
- M. Davies, *Sophocles, Trachiniae*, Oxford 1991.
- J.D. Denniston, *Euripides, Electra*, Oxford 1939.
- J.D. Denniston & D.L. Page, *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1957.
- L. Deubner, “Ololyge und Verwandtes”, *APAW*, Berlin 1941.
- M. Dillon, *Προσκυνητές και ιερά προσκυνήματα στην αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Γ. Κουσουνέλος), Αθήνα 2001 (London 1997).
- M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London 2002.
- E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford <sup>2</sup>1960.
- N. Dunbar, *Aristophanes, Birds*, Oxford 1995.
- P.E. Easterling, *Σοφοκλέους Τραχίνιαι* (μτφρ. Π. Φαναράς), Αθήνα 1996 (Cambridge 1982).
- M. Eliade, *Myth and Reality*, New York 1963.
- H.P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca N.Y. 1985.
- E. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1950.

- A.F. Garvie, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford 1986.
- F. Graf, “What is new about Greek Sacrifice?” στο: H.H.J. Horstmanshoff, al. (επιμ.), *KYKEON. Studies in Honour of H.S. Versnel*, Leiden 2002.
- F. Graf, *Πλησιάζοντας τους θεούς και βλέποντας τους ανθρώπους* (μτφρ. Γ. Μυλωνόπουλος), Ηράκλειο 2004 (München 1996).
- J.A. Haldane, “Musical Themes and Imagery in Aeschylus”, *JHS* 85 (1965), 33-41.
- J.E. Harrison, *Τελετουργικά δρώμενα στην αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Θ. Σιαφαρίκας), Αθήνα 1999 (Cambridge 1927).
- A. Heubeck, St. West, J.B. Hainsworth, *A Commentary of Homer Odyssey (Vol I)*, Oxford 1988.
- J. Henderson, *Aristophanes, Lysistrata*, Oxford 1987.
- J. Henderson “Women and the Athenian Dramatic Festivals”, *TAPA* 121 (1991), 133-147.
- D.D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London 1991.
- G.O. Hutchinson, *Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary (Vol II)*, Cambridge 1990.
- B. Kowalzig, *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007.
- K.H. Lee, *Euripides, Troades*, Basingstoke 1976.
- S. Lupascu, “The Language of Life” στο: Analele Universitatii “Dunadea de Jos” Fascisola historiae (επιμ.), *Istoria Culturii*, Cuprins 4 (2005), 313-9.
- B. Malinowski, “Myth in Primitive Psychology” στο: R.A. Segal (επιμ.), *The Myth and the Ritual Theory: An Anthology*, Malden 1998, 172-179.
- D.J. Mastronarde, *Euripides, Medea*, Cambridge 2002.
- D. Olson, *Aristophanes, Peace*, Oxford 1998.
- D. Page, *Euripides, Medea*, Oxford 1940.
- H.W. Parke, *Οι εορτές στην Αρχαία Αθήνα* (μτφρ. X. Ορφανός), Αθήνα 2000 (London 1977).
- S. Pomeroy, S. Burstein, W. Donlan, J.T. Roberts (επιμ.), *Ancient Greece: A Political, Social and Cultural History*, New York 1999.
- D. Potter, “Hellenistic Religion” στο: A. Erskine (επιμ.), *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford 2003, 407-430.
- S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997.

- C. Reinsberg, *Γάμος, Εταίρες και Παιδευαστία στην Αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Δ. Γεωργοβασίλης & Μ. Pfreimter), Αθήνα 1993 (München 1989).
- N. Robertson, *Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*, Toronto 1992.
- J. Russo, M. Fernández - Galiano, A. Heubeck, *A Commentary on Homer's Odyssey* (Vol III), Oxford 1992.
- I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001.
- R. Seaford, "In the Mirror of Dionysos" στο: S. Blundell & M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London 1998, 128-146.
- Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1997.
- B. Snell, "Drei berliner Papyri mit Stücken alter Chorlyric", *Hermes* 75 (1940), 177-91.
- A.H. Sommerstein, *Aristophanes, Peace*, Chicago 1985.
- A.H. Sommerstein, *Aristophanes, Birds*, Warmister 1987.
- A.H. Sommerstein, *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge 1989.
- A.H. Sommerstein, *Aristophanes, Lysistrata*, Warmister 1990.
- A.H. Sommerstein, *Aristophanes, Thesmophoriazusae*, Warmister 1994.
- C. Sourvinou- Inwood, "Greek Tragedy and Ritual", στο: R. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, Oxford 2005, 7-24.
- K. Stears, "Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual", στο: S. Blundell & M. Williamson (επιμ.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* London 1998, 113-127.
- J.G. Stallbaum, *Eustathius Comentariorum ad Homeri Odyssean*, Lipsiae 1825.
- G. Thomson (επιμ.), *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam 1966.
- M. van der Valk (επιμ.), *Eustathii commentaria ad Homeri Iliadem pertinentia*, Leiden 1971-1987.
- J.P. Vernant, *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Κ.Αλεξοπούλου, Σπ. Γεωργακόπουλος), Αθήνα, 2005 (Paris 1974).
- J.P. Vernant, *Μύθος και θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Μ.Ι. Γιόση), Αθήνα 2000 (Paris 1990).
- L. Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία και τελετουργία* (μτφρ. Κ.Μ. Κωβαίος), Αθήνα 1990 (Dordrecht 1967).
- J. Wilkins, *Euripides, Heraclidae*, Oxford 1993.

- M.L. Willink, *Euripides, Orestes*, Oxford 1986.
- L.H.Wilson, *Sappho's Sweetbitter Songs: Configurations of Female and Male in Ancient Greece*, London 1996.
- F. Zeitlin, "Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia (Ag. 1235-37)", *TAPA* 97 (1966), 645-653.
- L. Ziehen, "ΟΥΛΟΧΥΤΑΙ", *Hermes* 37 (1902), 391-400.
  
- Ε. Βουτυράς, "Επιτέλεια", στο *Γλώσσα και Μαγεία, κείμενα από την αρχαιότητα*, Αθήνα 1997 (κείμενα από συνάντηση στη Θεσ/κη 28-9 Απριλίου 1993), 94-103.
- Α. Κοτταρίδου, "Η μαγεία στην Αθήνα του χρυσού αιώνα" στο *Γλώσσα και Μαγεία, κείμενα από την αρχαιότητα*, Αθήνα 1997 (κείμενα από συνάντηση στη Θεσ/κη 28-9 Απριλίου 1993), 75-86.
- Ε. Σκουτέρη Διδασκάλου, "Το στίγμα της μαγείας", στο *Γλώσσα και Μαγεία, κείμενα από την αρχαιότητα*, Αθήνα 1997 (κείμενα από συνάντηση στη Θεσ/κη 28-9 Απριλίου 1993), 11-51.
- Α.Φ. Χριστίδης, "Η μαγική χρήση της γλώσσας", στο *Γλώσσα και Μαγεία, κείμενα από την αρχαιότητα*, Αθήνα 1997 (κείμενα από συνάντηση στη Θεσ/κη 28-9 Απριλίου 1993), 52-64.