

## Η ΠΟΙΗΤΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΟΧΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΘΡΗΝΟΥ ΣΤΗΝ ΟΡΕΣΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Στην προκειμένη μελέτη εξετάζονται τα χωρία εκείνα από την *Ορέστεια* στα οποία φαίνεται ότι με την ποιητολογική κατοχύρωση του θρήνου ο ποιητής συγκροτεί ένα μοντέλο κατανόησης της αφηγηματικής σύνταξης της τριλογίας.

Η συστηματική και εξαντλητική πραγμάτευση του θέματος του θρήνου σε μια σειρά μελετών<sup>1</sup> προσφέρει τη βάση για την παρούσα πιο εξειδικευμένη προσέγγισή του υπό το πρίσμα της ποιητικής αυτοαναφορικότητας. Σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση τίθεται το ερώτημα σε ποιο βαθμό ο ποιητής, εκμεταλλευόμενος τις ειδολογικές συμβάσεις του θρήνου, ομολογεί την ποιητική του αυτογνωσία. Τα χωρία που εξετάζονται στη συνέχεια συμβάλλουν στην οργάνωση μιας «ποιητικής του θρήνου» (poetics of lament).

---

Η παρούσα μελέτη παρουσιάστηκε στο CSPA Διεθνές Συνέδριο (Σπάρτη, 23-25 Απριλίου 2009). Όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Αισχύλου είναι από την έκδοση του D. Page (1972).

1. Το ευρύτατο πλαίσιο του θέματος του θρήνου εξετάζεται στις ακόλουθες μελέτες: E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Στουτγκάρδη - Βερολίνο 1938· M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge Univ. Pr. 1974 (= *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, επιμ. αναθεώρησης - μτφρ. Δ. Ν. Γιατρωμανωλάκης - Π. Α. Ροϊλός, Αθήνα, MIET, 2002· El. Wright, *The Forms of Laments in Greek Tragedy*, Univ. of Pennsylvania Ph.D. 1986 (τα πορίσματα της διατριβής αυτής συνοψίζει η Ann Suter, «Lament in Euripides' Trojan Women», *Mn.* 56 (2003) 1-27)· Gail Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Λονδίνο - Ν. Υόρκη 1992· H. P. Foley, «The Politics of Tragic Lamentation», στο A. H. Sommerstein - S. Halliwell - J. Henderson - B. Zimmermann (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993, σσ. 101-143· N. Loraux, *Mothers in Mourning with the Essay of Amnesty and its Opposite*, μτφρ. από τα γαλλικά Corinne Pache, Ithaca & London, Cornell Univ. Press 1998· η ίδια, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Παρίσι, Gallimard, 1999· K. Derderian, *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy* [Mn. Suppl. 209], Leiden - Νέα Υόρκη - Κολωνία, Brill 2002· M. Schauer, *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides* [Classica Monacensia 26], Τυβίγγη, Gunter Narr Verlag, 2002· C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin, Univ. of Texas Pr., 2004· Ch. Tsagalis, *Epic Grief. Personal Lament in Homer's Iliad*, Βερολίνο - Ν. Υόρκη, W. de Gruyter, 2004· M. Fantuzzi, «La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide», *Eikasmos* 18 (2007) 173-199· Ann Suter (επιμ.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford Univ. Pr. 2008.

(1) *Αγαμ.* 355-488 (Α΄ Στάσιμο): Με την περίτεχνη αφηγηματική οργάνωση του Α΄ Στάσιμου, που εντοπίζεται κυρίως στην ενσωμάτωση ποικίλων αφηγηματικών φωνών και οπτικών,<sup>2</sup> αποτυπώνονται μέσα στον ποιητικό λόγο οι ποιητολογικές αναζητήσεις του Αισχύλου. Το κρίσιμο στοιχείο αναγνώρισης της αφηγηματικής πολυφωνίας εντοπίζεται στους στ. 408-409 (πολὺ δ' ἀνέστενον / τόδ' ἐνέποντες δόμων προφήται) με την εισαγωγή της οπτικής γωνίας ενός συλλογικού σώματος (προφήται), δηλαδή ενός νέου Χορού μέσα στον Χορό του δράματος. Η έμφαση στην αφηγηματική πολυφωνία ευνοεί την ενσωμάτωση και της φωνής των πολιτών του Άργους (456-457 βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις σὺν κότῳ, / δημοκράντου δ' ἀράς τίνει χρέος) που εισάγει μια διαφορετική αποτίμηση του πολέμου. Η εικόνα του «φιλοξενούμενου αιοιδού» στο εσωτερικό του χορικού, που ανακαλεί ως έναν βαθμό τη μορφή ενός επικού ποιητή που υμνεί κυρίως πολεμικά κατορθώματα, και η προσήλωση στις επικές αξίες (445-449: στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄν-/δρα τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις, / τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ', / ἀλλοτρίας διαὶ γυναι-/κός) υποχωρούν, καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον εγκωμιασμό και την τιμητική μνημόνευση (εὖ λέγοντες) των νεκρών. Η διπλή επανάληψη του ρήματος στένειν (408 ἀνέστενον, 445 στένουσι)<sup>3</sup> σε συνάρτηση με τον σαφώς θρηνητικό τόνο του χορικού (410 ἰὼ ἰὼ δῶμα, 411 ἰὼ λέχος, 420 πενθήμονες, 427 τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἐστίας ἄχη, 429-431 πέν-/θεια τλησικάρδιος / δόμῳ ἔν' ἐκάστου πρέπει, 434-36 ἀντὶ δὲ φωτῶν / τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἐκά-/στου δόμους ἀφικνεῖται, 437-444 ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωματῶν ... πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου / φίλοισι πέμπει βαρὺ / ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ-/ήνορος σποδοῦ γεμί-/ζων λέβητας εὐθέτου) καλύπτουν την επική φωνή του χορικού (στ. 409 ἐνέπειν: πρόκειται για ένα σήμα επικής δεινωσης) και αναδεικνύουν τον διδακτικό-κοινωνικό ρόλο του τραγικού ποιητή που προβάλλει τα πάγια αρνητικά χαρακτηριστικά του πολέμου και των συνεπειών του.

2. Η Judith Fletcher, «Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus *Agamemnon*», *Phoenix* 53 (1999) 29-47, αναλύει λεπτομερώς και εξηγεί την αφηγηματική πολυφωνία του χορικού αξιοποιώντας την ορολογία του Bakhtin για τα «υβριδικά εκφωνήματα».

3. Το ρήμα στένειν σηματοδοτεί τη συλλογική ανταπόκριση στον θρήνο. Για το σημασιολογικό περιεχόμενο του ρήματος καθώς και άλλων συναφών ρημάτων βλ. G. Spatafora, «Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici. Studio sul significato di κλαίω, γοάω, στένω, οἰμώζω, κωκύω, ὀδύρομαι», *AC* 66 (1997) 1-23. Από τη μελέτη προκύπτει πως τα ρήματα οἰμώζω - κωκύω προσδιορίζουν το ενστικτώδες ξέσπασμα της θλίψης με τη μορφή κραυγής / το ρήμα κλαίω παραπέμπει στον έναρθρο ή άναρθρο θρήνο που συνοδεύεται από δάκρυα / το ρήμα γοάω δηλώνει τον θρηνητικό λόγο (σσ. 22-23). Βλ. επίσης Derderian, ό.π. (σημ. 1), σ. 26 σημ. 46 και σσ. 27-28 («στενάχειν as the group response»).

Η ιδιαίτερη αφηγηματική τεχνική του χορικού που επιτρέπει τη διάθλαση των φωνών του χορού-αφηγητή, των εσωτερικών χαρακτηρισμών (προφηται) και του ποιητή κατοχυρώνει το εγκιβωτισμένο εγκώμιο των νεκρών ως μορφή επίσημου θρήνου με πολιτικό περιεχόμενο.

(2) Αγαμ. 699-716: Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὄρ-/θώνυμον τελεσσίφρων / Μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί-/μωσιν ὑστέρω χρόνω / καὶ ξυνεστίου Διὸς / πρᾶσσομένα τὸ νυμφότι-/μον μέλος ἐκφάτως τίοντας, / ὑμέναιον ὃς τότε' ἐπέρ-/ρεπε γαμβροῖσιν ἀείδειν. / μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον / Πριάμου πόλις γεραιὰ / πολύθρηνον μέγα που στένει, κικλήσου-/σα Πάρην τὸν αἰνόλεκτρον / †παμπρόσθη πολύθρηνον / αἰῶν' ἀμφὶ πολιτᾶν† / μέλεον αἴμ' ἀνατλάσα.

Ὡς ποιητική οργανωτική αρχή η Μῆνις συμπορεύεται με την οργανωτική βούληση του ποιητή. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, η Μῆνις ως τελεσσίφρων θέτει σε εφαρμογή ένα ποιητικό σχέδιο που ικανοποιεί το κριτήριο της ενότητας και της ολοκληρίας του μύθου, καθώς συμβάλλει στην επίτευξη του τέλους, ὡστε, μέσα ἀπὸ τὴ χρονικὴ διαδοχὴ και τὴν ἐγχρονὴ ἀφήγησιν, ἡ ἀρχὴ (κῆδος = γάμος) νὰ συμπίπτει με τὸ τέλος (κῆδος = πένθος).<sup>4</sup>

Η συνάφεια κῆδος ὄρθώνυμον (699-700) με τὴν ἐννοια «κῆδος = γάμος και πένθος που ἐπιβεβαίωσε τὸ ὄνομά του και ἔφερε θρήνο στὴν Τροία» ἀποκαλύπτει περισσότερες ὀψεις τῆς ποιητολογικῆς δυναμικῆς, καθὼς τὸ νυμφότιμον μέλος (705-706) και ὁ ὑμέναιος (707), που ἐφάλαν οἱ στενοὶ συγγενεῖς τοῦ Πάρη στὸν γάμο του με τὴν Ελένη [(707-708 ὃς (δηλ. ὑμέναιος) τότε' ἐπέρ-/ρεπε γαμβροῖσιν ἀείδειν)], μετατρέπεται σε θρήνο που ἐκτελεῖται ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ (717-749) και εἰσάγεται με τὰ αυτοαναφορικὰ σχόλια τῶν στίχων 709-716.<sup>5</sup> Ἡ ἐπιχειρούμενη ἐπανασηματοδότηση τῶν δύο συνεχόμενων ἱλιαδικῶν θεμάτων [Μῆνις - Ἔρις (698: δι' Ἔριν αἱματόεσσαν και 1461 Ἔρις ἐρίδματος)] ἔχει ἀξία προγραμματικῆς ὑπόσχεσης και σαφούς ἐιδολογικῆς παρέκκλισης. Τὸ ἐπικὸ μέγαθεμα τοῦ πολέμου ἐνδιαφέρει μόνο ὡς πρὸς τὰ δραματικὰ του παρεπόμενα που προσδίδουν στὸ συγκεκριμένο τμήμα τοῦ χορικοῦ τὸν χαρακτήρα τοῦ θρήνου (πολύθρηνον μέγα που στένει, πολύθρηνον αἰῶν', μέλεον αἴμ').

4. Για τὴ σχέση τῆς λέξης κῆδος με τὴς γαμήλιες και ταφικῆς τελετές βλ. R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton - N. Jersey, Princeton Univ. Pr. 1994, σ. 22 και σ. 161 σημ. 45 και 46 ὅπου παρατίθεται ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. O R. P. Martin, «Keens from the Absent Chorus. Troy to Ulster», στο Ann Suter (επιμ.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford Univ. Pr. 2008, σ. 126, διατυπώνει τὴν ἀποψη πὼς ἡ μορφή τῆς Ελένης συναρτάται ἀμεσα με τὸν θρήνο στὴν ἐλληνικὴ παράδοση, σε τέτοιο βαθμὸ ὡστε νὰ καταλήξει ὡς μετωνυμία του.

Η συμπλοκή *μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον* (709) προετοιμάζει την επικείμενη ειδολογική παρέκκλιση (το γαμήλιο ἄσμα εξελίσσεται σε θρηνητικό ἄσμα) και τη διασπορά της ποιητικής φωνής, καθώς ο Χορός αναπαράγει και ενσωματώνει στο λυρικό του ἄσμα τον θρήνο της πόλεως του Πριάμου. Ιδιαίτερη ποιητολογική αξία προσλαμβάνει και η διατύπωση των στίχων 744-745 (*παρακλίνασ' ἐπέκραναν / δὲ γάμου πικράς τελευτάς*) όπου οι ὅροι *παρακλίνειν* - *ἐπικραίνειν* - *τελευτή* συμπεριλαμβάνουν σημασιολογικά την αλλαγή τόνου και ύφους του ἄσματος (*παρακλίνειν*: ο ὕμναιος εξετράπη σε θρήνο), την ποιητική του πραγμάτωση (*ἐπικραίνειν*) και την ολοκλήρωσή του (*τελευτή*).

(3) *Αγαμ.* 975-1034: Στο τρίτο στάσιμο του έργου κλιμακώνεται η τάση ποιητικής αυτονόμησης του Χορού, όπως δηλώνει η χρήση του ὅρου *αὐτοδίδακτος* (991), ἐνὸς αναγνωρίσιμου ἀπὸ τὴν ομηρικὴ ποιητικὴ σήματος. Ἐνῶς ἡ πρόθεση τοῦ ποιητῆ εἶναι νὰ συνθέσῃ ἓνα εὐφρόσυνο τραγούδι γιὰ τὸ χαρμόσυνο γεγονός τοῦ νικηφόρου βασιλικοῦ νόστου, ἀναδύεται αὐτόματα καὶ δίχως προτροπὴ ἀπὸ τὴν ταραγμένη καρδιά τοῦ Χοροῦ ἓνα θρηνητικὸ ἄσμα.<sup>6</sup> Ἡ χρήση τοῦ ὅρου *αὐτοδίδακτος*<sup>7</sup> (991) χαρακτηρίζει τὴν λυρικὴ αἰοιδῆ ὡς ἀποτέλεσμα τῆς δεκτικότητος τοῦ τραγικοῦ χοροῦ ἀπέναντι στα ποικίλα δραματικὰ ἐρεθίσματα καὶ ἐρμηνεύεται ὡς σῆμα τῆς συνείδησης τῆς δικῆς τοῦ συμβολῆς στὴ σύνθεση τοῦ ἄσματος. Τὸ δραστικὸ οἰζύμωρο ποῦ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ συνάφεια *τὸν δ' ἄνευ λύρας ὄμως ὕμνωδεῖ / θρῆνον Ἐρινύος* (990-991) ἀναδεικνύει τὸν οἰζύμωρο ποιητικὸ διχασμὸ ποῦ παρατηρεῖται στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ ἀφορὰ καίρια ζητήματα ποιητικῆς τῆς τραγωδίας, ἀφοῦ ἡ τραγικὴ Μοῦσα ὡς ἄλυρος (*ἄνευ λύρας*) συναρτάται ἀμεσα με τὸν θρήνο, ἀλλὰ

6. Ἡ «συγκινησιακὴ εὐπάθεια» τοῦ Χοροῦ ἀπέναντι στα δραματικὰ γεγονότα, ποῦ δηλώνεται ἀπὸ τὴ συσῶρευση ψυχολογικῶν ὄρων ὡς *καρδία* (977), *θυμός* (992), *σπλάγχνα* (995) καὶ ἐκφράζεται ποικιλότροπα εἴτε ὡς *δεῖμα προστατήριον* (976) εἴτε ὡς *θάρσος εὐπειθές* (982), προκαλεῖ τελικὰ τὴν αὐθόρμητη ἐκδήλωση τοῦ ἄσματος (979 *ἄκελευστος ἄμισθος αἰοιδά*) καὶ κατοχυρώνει ποιητολογικὰ τὸν ρόλο τοῦ τραγικοῦ Χοροῦ «ὡς πρὸς τὸν βαθμὸ τῆς οργανικῆς ἐνσωμάτωσής τοῦ στὸ ἔργο». Τὴ διατύπωση στα εἰσαγωγικὰ *δανείζομαι ἀπὸ τὸν Ν. Χ. Χουρμουζιάδη, Περὶ Χοροῦ. Ὁ ρόλος τοῦ Ομαδικοῦ Στοιχείου στὸ Αρχαῖο Δράμα*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 36.

7. Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ W. Schadewaldt, *Ἀπὸ τὸν κόσμον καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ομήρου*, Ἀ' τόμος: *Τὸ ομηρικὸ ζήτημα*, μτφρ. Φ. Ι. Κακριδῆς, Ἀθήνα, ΜΙΕΤ, 1980, σσ. 88-98 (κυρίως σσ. 93 καὶ 98), προκύπτει ὅτι ἡ χρήση τοῦ ὅρου *αὐτοδίδακτος* στὸν Ὅμηρον προϋποθέτει βέβαια μιὰ διδασκαλία τῆς ποιητικῆς τέχνης με κανόνες καὶ προδιαγραφές ἀλλὰ συγχρόνως ἀπαπέμπει καὶ στὸν βαθμὸ ποιητικῆς ἐλευθερίας καὶ αὐτόνομης δημιουργικότητος στὴ σύνθεση τοῦ ποιήματος. Μιὰ ικανοποιητικὴ βιβλιογραφικὴ ἐπισκόπηση σχετικὰ με τὴ σημασία τοῦ ἐπιθέτου *αὐτοδίδακτος* ἐπιχειρεῖ ἡ Φ. Μαννακίδου, *Στρατηγικὴ τῆς Οδύσσειας*. Συμβολὴ στὸ ομηρικὸ ζήτημα, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σσ. 278-279 σημ. 82.

καλείται να επιτύχει την ενότητα των αντιθέτων (ὕμνωδεῖ / ὕμνος - θρήνος) σε επίπεδο ποιητικής.<sup>8</sup>

(4) Αγαμ. 1035-1330: Με την παρουσίαση της μαντικής κρίσης της Κασσάνδρας, ο ποιητής κλιμακώνει το λογοτεχνικό μοτίβο της ποιητικής έμπνευσης παρέχοντας μια εικόνα της ποιητικής δημιουργίας ως ένθουσιασμού, μανίας ή έκστασης.<sup>9</sup> μ' αυτόν τον τρόπο οξύνει την αντίθεση ανάμεσα στην ανθρωποκεντρική αντιμετώπιση της έμπνευσης, έτσι όπως περιγράφεται στο τρίτο στάσιμο (κυρίως με τον όρο *αὐτοδίδακτος*), και την παραδοσιακή αντίληψη του θεόπνευστου ποιητή με ακραίο εξωλογικό τρόπο. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε την ιδιαίτερη μαντική ικανότητα που εκδηλώνουν όσοι «ειδικεύονται» στον θρήνο.<sup>10</sup>

Ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία για την ποιητολογική κατοχύρωση του θρήνου έχουν οι στίχοι που αναλύονται στη συνέχεια:

(α) 1140-1145 ΧΟ. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἄμ-/φι δ' αὐτᾶς θροεῖς / νόμον ἄνομον οἶά τις ξουθᾶ / ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνοις φρεσίν / Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλή κακοῖς / ἀηδῶν μόρον: η αηδόνα ως μυθολογικό παράδειγμα<sup>11</sup> παραπέμπει στην παθολογία του θρήνου με όλα τα πάγια χαρακτηριστικά του, όπως την επαναληπτικότητά του που

8. Στην ανάλυση αυτού του κρίσιμου για τα ποιητολογικά ζητήματα τρίτου στάσιμου αξιοποιώ τις καίριες παρατηρήσεις του Δ. Ιακώβ, *Η ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1998, σσ. 30-31. Χωρίς να διαφωνώ με τα βασικά σημεία της ερμηνείας του οδηγούμαι σ' ένα συμπέρασμα που εντάσσει τα επιμέρους στοιχεία στην ευρύτερη ποιητολογική σκόπευση της εργασίας μου. Βλ. επίσης Fantuzzi, ό.π. (σημ. 1), 175 και σημ. 9 όπου αναδεικνύει τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα της διατύπωσης *ἄνευ λύρας* (990), αφού η τραγική Μούσα είναι *ἄλυρος* με την έννοια ότι βασικό συνοδευτικό ὄργανο είναι ο διονυσιακός αὐλός. Βλ. ειδικότερα P. Wilson, «Euripides' Tragic Muse», *ICS* 24-25 (1999-2000) 433-434 και 433 σημ. 23 και Mar. Paterlini, «A proposito di Eur. *Hel.* 183 ἄλυρον ἔλεγον», *RCCM* 43.2 (2001) 185-194, όπου επιχειρώντας να διευκρινίσει το ακριβές μουσικό περιεχόμενο της συνάφειας *ἄλυρον ἔλεγον* (Eur. *El.* 183) εξετάζει όλα τα σχετικά χωρία (για το χωρίο από τον Αγαμ. βλ. σ. 190) και παρέχει χρήσιμες κατηγοριοποιήσεις

9. Η θεωρία της ποίησης ως θείας μανίας αναπτύσσεται από τον Σωκράτη στον *Ἴωνα* του Πλάτωνα. Βλ. σχετικά S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton - Oxford, Princeton Univ. Pr. 2002, σσ. 40-42 και σ. 42 σημ. 12 όπου παρατίθεται βιβλιογραφία για το θέμα αυτό.

10. Βλ. Martin, ό.π. (σημ. 5), σ. 124: «The modern Greek lore on lamenters make them also consistently adept at interpreting signs that warn of imminent death» (αυτό που περιγράφει ο Martin ισχύει στην περίπτωση της Κασσάνδρας).

11. Η γλυκύτητα του τραγουδιού της αηδόνας την καθιέρωσε ως σύμβολο του ίδιου του ποιητή και της ποιητικής τέχνης, ενώ η τραγική της ιστορία την κατέστησε ιδανικό σύμβολο του τραγικού ήρωα και κατάλληλη να παραπέμπει στην ποίηση του τραγικού θρήνου. Γι' αυτές τις εύστοχες παρατηρήσεις βλ. A. Suksi, «The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles», *Mn.* 54 (2001) 650 και 646-649, όπου παρατίθενται τα χωρία που στηρίζουν την άποψη αυτή.

εντοπίζεται στο επίθετο *ἀκόρετος* και στο υφολογικό μέσο της επανάληψης *Ἴτυν Ἴτυν*. Η αναφορά στο θρηνητικό άσμα (*φεῦ, στένουσ'*) της αηδόνας και η χρήση των σταθερών θεματικών και υφολογικών χαρακτηριστικών του θρήνου<sup>12</sup> υπονομεύει το μουσικό ύφος του χωρίου και οδηγεί σε ένα υποβαθμισμένο (*θροεῖς - βοᾶς*) και οξύμωρο ποιητικό αποτέλεσμα (*νόμον ἄνομον = ὦδὴν ἀηδῆ*).

(β) 1146-1149 KA. *ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνας· / περέβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας / θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ· / ἔμοι δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί:* η Κασσάνδρα επικροτεί το ποιητολογικό πλαίσιο του θρήνου (*ἰὼ ἰὼ λιγείας βίος ἀηδόνας*), αλλά απορρίπτει την επιχειρούμενη σύγκριση της ίδιας με την αηδόνα, επισημαίνοντας την ακαταλληλότητα του συγκεκριμένου μυθολογικού παραδείγματος· η περίπτωση της αντιδιαστέλλεται προς αυτήν της αηδόνας (*ἔμοι ≠ οἱ*) καθώς η μοίρα τους είναι εντελώς διαφορετική (οδυνηρός θάνατος για την Κασσάνδρα – *γλυκὺς αἰὼν* για την αηδόνα). Η αναφορά στην αηδόνα αποτελεί ένα είδος προγραμματικής δήλωσης για τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του θρήνου που κυριαρχούν στη σκηνή και καθορίζουν την αισθητική της πρόσληψής της.

(γ) Ιδιαίτερη σημασία έχουν τα αυτοαναφορικά σχόλια με τα οποία σημαίνεται η σταδιακή ειδολογική μετακίνηση προς τον θρήνο: η χρήση του ρήματος *ἀνοτοτύζειν* (1074) επιτείνει την αυτοαναφορική σκόπευση του κειμένου, καθώς ανακαλεί τη θρηνητική κραυγή *ὄτοτοτοτοῖ* (1072, 1076) της Κασσάνδρας, ενώ με το σχόλιο του στ. 1075 (*οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν*) ο θρήνος κρίνεται θρησκευτικά ανάρμοστος και ειδολογικά ανοίκειος ως άσμα αφιερωμένο στον Απόλλωνα. Η θρησκευτική κανονικότητα διαταράσσεται με την ανοίκεια ειδολογική μετακίνηση (1078-1079 *ἤδ' αὐτὲ δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ / οὐδὲν προσήκοντ' ἐν γόοις παραστατεῖν*).<sup>13</sup>

Η ειδολογική μετακίνηση προς το θρηνητικό άσμα, που αναδεικνύεται με μια σειρά όρων όπως *κατολολύζειν* (1118), *μελίζειν* (1176), *ἀναστένειν* (1286), *πάθη γοερά* (1176), *γόος* (1079), *θρήνος* (1322) και με παράγωγα της λέξης, συνεπιφέρει και μεταβολή της ιδεολογικής του ταυτότητας, που σημαίνεται με το καθιερωμένο ποιητολογικό τέχνασμα της ερωτοαπόκρισης: KA. *στάσις δ' ἀκόρετος γένει / κατολολυξάτω θύματος λευσίμου / ΧΟ. ποῖαν Ἐρινὺν τήνδε δώμασιν κέλη / ἐπορθιάζειν;* (1117-1120). Ωστόσο εδώ η παραδοσιακή συνδιάλεξη με τις Μούσες, από τις οποίες

12. Για τους θεματικούς και υφολογικούς τόπους των θρήνων βλ. Αλεξίου, ό.π. (σημ. 1), σσ. 228-231 και Suter, ό.π. (σημ. 1), σ. 3.

13. Βλ. Rehm, ό.π. (σημ. 4), σ. 46 (μιλά για «motif of perverted song»).

εκπορεύεται το άσμα, αντικαθίσταται από την επίκληση της Ερινύας (ποιάν Ἐρινὺν ... κέλη), ενώ η αχόρταγη συντροφιά των Ερινύων (στάσις δ' ἀκόρετος) τροφοδοτεί το θρηνητικό άσμα (κατολολυξάτω) που διαθέτει ιδιαίτερη ένταση (έπορθηάζειν) και κατά συνέπεια ιδιαίτερη εμβέλεια.

Η χρήση του σημαίνοντος όρου κέλομαι προσδίδει στην επίκληση των Ερινύων προγραμματικό χαρακτήρα αναδεικνύοντας τον ποιητικό και γνωσιολογικό ρόλο τους ως υποκατάστατου των Μουσών και παρέχει ένα είδος αυτοαναφορικής «αιτιολογίας» αφού οι Ερινύες αποτελούν τον Χορό του τρίτου έργου της τριλογίας.<sup>14</sup> Αυτό το είδος αυτοαναφορικής «αιτιολογίας» δεν περιορίζεται στα στενά πλαίσια της τριλογίας αλλά συνιστά και ένα είδος αυτοαναφορικής αιτιολογίας της τραγικής ποίησης καθώς οι Ερινύες είναι εμβληματικές της τραγωδίας όπως πιστοποιείται από τις αγγειογραφίες.

Η ιδιαίτερη αυτεπίγνωση του χωρίου επιβεβαιώνεται από τους στ. 1186-1193: τήν γάρ στέγην τήνδ' οὔποτε ἐκλείπει χορὸς / ξύμφοθο γγος οὐκ εὔφωνος· οὐ γὰρ εὔ λέγει. / καὶ μὴν πεπωκὼς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον, / βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, / δύσπεμπτος ἔξω συγγόνων Ἐρινύων· / ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι / πρῶταρχον ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν / εὐνάς ἀδελφοῦ τῶ πατοῦντι δυσμενεῖς. Η έντονα μεταδραματική / μεταθεατρική ορολογία που ανακαλεί το θέατρο και τις συμβάσεις του μαρτυρεί τον υψηλό βαθμό αυτεπίγνωσης του έντεχνου χαρακτήρα του έργου. Συγκεκριμένα με τις συνάφειες χορός ξύμφοθο γγος - κῶμος ... Ἐρινύων προσδιορίζεται η ενιαία φωνή του χορικού συνόλου των Ερινύων που εναλλάσσεται με τον μονωδικό τρόπο ποιητικής εκτέλεσης (σόλο), όπως δηλώνει η διατύπωση ἐν μέρει.<sup>15</sup> Οι αναφορές στη διαρκή παρουσία των Ερινύων (οὔποτ' ἐκλείπει, ἐν δόμοις μένει, δύσπεμπτος ἔξω, δώμασιν προσήμεναι) αποτελούν «ενδείξεις διαχείρισης»<sup>16</sup> καθώς σηματοδοτούν τη λειτουργική συμμετοχή τους στην τριλογία.

14. Βλ. σχετικά P. Wilson – O. Taplin, «The “Aetiology” of Tragedy in the *Oresteia*» *PCPhS* 39 (1993) 169 και A. Schiesaro, «Passion, Reason and Knowledge in Seneca», στο S. M. Braund – C. Gill (επιμ.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge Univ. Pr. 1997, σ. 96, όπου εξετάζει τον ποιητικό και γνωσιολογικό ρόλο των Ερινύων στον *Oedipus* του Σενέκα.

15. Για τον τρόπο με τον οποίο η αναφορά στον χορόν, τον κῶμον, το άσμα (ὕμνον) και τον τρόπο εκφοράς αμβλύνει τα όρια ανάμεσα στο λατρευτικό / διονυσιακό πλαίσιο και τη θεατρική παράσταση και επιτείνει την αυτοαναφορική τάση του κειμένου βλ. A. Henrichs, «Why should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion* 21 (1994) 56-111 σχετικά με την αυτογνωσία των τραγικών Χορών.

16. Για τον όρο «ενδείξεις διαχείρισης» («indications de régie») που προέρχεται από τον Georges Blin και για τα θέματα της οργανωτικής λειτουργίας βλ. G. Genette, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. E. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 332.

Η οργανωτική βούληση του ποιητή, ως το σταθερό κέντρο που εγγυάται τη δομική συνοχή, κλιμακώνει σταδιακά την παρουσία των Ερινύων από τις απλές λεκτικές αναφορές στον *Αγαμέμνονα*, στο όραμα του Ορέστη στις *Χοηφόρες*, και τέλος στη φοβερή τους εμφάνιση επί σκηνης στις *Ευμενίδες*,<sup>17</sup> όπου με τη συνάφεια *μοῦσα στυγερά* (Εὐμ. 308) και με την περιγραφή του περιεχομένου του άσματός τους (Εὐμ. 331-332 ὕμνος ἔξ Ἐρινύων ... ἀφόρμικτος) κατοχυρώνεται ποιητολογικά ο θρήνος ως ο κατεξοχήν πυρήνας της τραγικής ποίησης.<sup>18</sup>

(5) Η συνάφεια του ποιητολογικού και τελετουργικού υπόβαθρου του όρου *αἶνος* εκφράζει την απαίτηση της αιτιότητας στη συνοχή της πλοκής. Συγκεκριμένα, όπως και ο Seaford έχει επισημάνει,<sup>19</sup> ο έπαινος της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα (Ἄγαμ. 916-917 ἀλλ' ἔναισίμωσ / αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας) περιέχει στοιχεία που συνδέουν το εγκώμιο με τον θρήνο και προοικονομούν τον επερχόμενο θάνατό του.

Στο σημείο αυτό ο ποιητής υπαινισσόμενος τις τυπολογικές και θεματικές αναλογίες ανάμεσα στο εγκώμιο και τον θρήνο αναδεικνύει τον αμφίσημο χαρακτήρα του *αἴνου* της Κλυταιμνήστρας και προοικονομεί τον φόνο του Αγαμέμνονα. Συγχρόνως στους στ. 1547-1550 (τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θεῖω / σὺν δακρύοις ἰάπτων / ἀληθεία φρενῶν πονήσει;) προσδιορίζονται ακριβώς τα συστατικά στοιχεία του επιτύμβιου *αἴνου*: προϋποτίθεται η συγκινησιακή διέγερση του ομιλητή (σὺν δακρύοις), ενώ η επιτυχής μετάταξη της πρόθεσης του θρηνούοντος (φρενῶν) σε λέξεις που θα μεταφέρουν μια καθαρή εικόνα της πραγματικότητας (ἀληθεία: οντολογικό αντίκρισμα της γλώσσας) συναρτάται με την έντεχνη οργάνωση του επιτύμβιου *αἴνου* (πονήσει).<sup>20</sup>

Ως εκ τούτου η Κλυταιμνήστρα κρίνεται εντελώς ακατάλληλη γι' αυτό το καθήκον<sup>21</sup> και αυτή η σημαντική τελετουργική παράλειψη αναπλη-

17. O W. G. Thalmann, «Speech and Silence in the *Oresteia*: *Agam.* 1025-1029», *Phoenix* 39 (1985) 109, παρατηρεί τα εξής: «This progression marks the trilogy's development: in the last play the song becomes objectified, and then the horror is resolved». Σχετικά με την κλιμάκωση της παρουσίας των Ερινύων στην *Ορέστεια* βλ. επίσης Ch. C. Chiasson, «Σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ: The Athenians and Time in Aeschylus' *Eumenides*», *CJ* 95 (1999) 140.

18. Βλ. την ανάλυση της Alexiou, ό.π. (σημ. 1), σσ. 226-227 (ελληνική μετάφραση), όπου συσχετίζει την αναφορά στον *δέσμιον ὕμνον* των Ερινύων με την επωδό, που είναι βασικό στοιχείο στα μοιρολόγια.

19. Βλ. R. Seaford, «The Last Bath of Agamemnon», *CQ* 34 (1984) 254.

20. Το ρήμα *πανεῖν* έχει το πλεονέκτημα να παραπέμπει στην έντεχνη οργάνωση και το εύστοχο αποτέλεσμα του θρήνου καθώς εμπεριέχει και τη σημασία του *θρηνεῖν*. Βλ. E. Fränkel (επιμ.), *Aeschylus Agamemnon*, τ. 3, Οξφόρδη 1950, σ. 733 ad 1550.

21. Για τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής χρησιμοποιεί το παραδοσιακό τελετουργικό



ρώνεται στο δεύτερο έργο της τριλογίας, όπου χρησιμοποιείται και πάλι το ρήμα *αίνειν* για τον *ἐπιτύμβιον αἶνον* που απευθύνεται στον νεκρό Αγαμέμνονα από τον Ορέστη: *νῦν αὐτὸν αἶνῶ, νῦν ἀποιμῶζω παρών, / πατροκτόνον γ' ὕφασμα προφωνῶν τόδε* (Χοηφ. 1014-1015). Με τη συνάφεια *νῦν ... αἶνῶ - νῦν ἀποιμῶζω* ο ποιητής επαναφέρει στο προσκήνιο τις τελετουργικές ομοιότητες του εγκωμίου με τον θρήνο και επιχειρεί έναν ποιητολογικό αναστοχασμό του θέματος του αἶνου, που προϋποθέτει την προσληπτική ευαισθησία του κοινού σε ζητήματα εσωτερικής οργάνωσης της τριλογίας.

(6) Η απόλυτη ποιητολογική κατοχύρωση του θρήνου απαντά στους στίχους 466-475 από τις Χοηφόρες: *ὦ πόνος ἐγγενής, / καὶ παράμουςος ἄτας / αἱματόεσσα πλαγά, / ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη, / ἰὼ δυσκατά-  
παιστον ἄλγος. / δώμασιν ἔμμοτον / τῶνδ' ἄκος οὐκ ἀπ' ἄλλων / ἔκτοθεν, ἄλλ' ἀπ' αὐτῶν, / δι' ὠμᾶν ἔριν αἱματηράν· / θεῶν (τῶν) κατὰ γᾶς ὄδ' ὕμνος.*

Το έντονο αυτοαναφορικό ενδιαφέρον του χωρίου εντοπίζεται στα εξής ζητήματα: (α) *Ποιητική παραγωγή*: στα ερωτήματα σχετικά με τη φύση και τις πηγές της ποιητικής έμπνευσης, ο όρος *παράμουςος* μεταφέρει τον πολύπλευρο αισχύλειο στοχασμό γύρω από τον παραδοσιακό ρόλο της μούσας.<sup>22</sup> Στη θέση της μούσας τοποθετείται η *ἄτη* και η *ἔρις* (*δι' ὠμᾶν ἔριν αἱματηράν*) που αποτελεί αναγνωρίσιμο ποιητολογικό όρο του λιαδικού έπους.<sup>23</sup> (β) *Η σχέση της ποίησης με την πραγματικότητα*:

ταφικό τυπικό ώστε να δείξει τη διεφθαρμένη βάση ενός οίκου, όπου την εξουσία κατέχει η γυναίκα (Κλυταμνήστρα) βλ. K. J. Hame, «All in the Family: Funeral Rites and the Health of the *oikos* in Aeschylus' *Oresteia*», *AJPh* 125 (2004) 513-538 και ειδικότερα σσ. 515-520, όπου επιχειρεί έναν σχολιασμό των στ. 1538-1550 του Αγαμέμνονα στο πλαίσιο που τέθηκε ως βάση της μελέτης.

22. Η χρήση της λέξης *παράμουςος* παραπέμπει στη μουσική ή ποιητική καλλιέργεια ή ακόμη και στην ποιητική έμπνευση που συναρτάται με τη μούσα. Βλ. σχετικά Ιακώβ, ό.π. (σημ. 8), σσ. 25-26 (ειδικά στη σ. 26 αναφέρεται στην κακοφωνία ή παραφωνία στις οποίες παραπέμπει το σύνθετο *παράμουςος*). Την ιδιαίτερη σημασία της μουσικής μεταφοράς προβάλλει και ο A. Garvie, *Aeschylus Choephoroi*, Οξφόρδη, Oxford Clarendon Pr., 1986, σ. 171 ad 466-68. Ο έντονα αυτοαναφορικός χαρακτήρας του χωρίου ενισχύεται και από τη χρήση της μουσικής εικονοποιίας που αναγνωρίζουν οι Tucker, Silk και Verrall στους όρους *πλαγά* (σχέση με το *πλήκτρον* για τη λύρα) και *δύστονα*. Βλ. σχετικά Garvie, *αυτ.*, σσ. 171-172 ad 466-468 και 469-470.

23. Πβλ. Αγαμ. 698: *δι' Ἔριν αἱματόεσσαν*, Αγαμ. 1460-1461 *ἦ τις ἦν τότε' ἐν δόμοις / Ἔρις ἐρίδματος* (= *ἐριδιμητός* = στέρεα κτισμένος). Η ηχητική ομοιότητα *Ἔρις ἐρί* (*δματος*) υπονοεί μια βαθύτερη ομοιότητα σημαιομένων που ανιχνεύεται στη θεματική και στη σύνταξη των διαδοχικών επεισοδίων της *Ἐριδος*. Συνεπώς η *Ἔρις*, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως μοντέλο κατανόησης της αφηγηματικής σύνταξης της τριλογίας. Στο τρίτο έργο της τριλογίας (Ευμ. 974-975: *νικᾷ δ' ἄ γ α θ ῶ ν / ἔρις ἡμετέρα διὰ π α ν τ ὀ ς*) η *ἔρις* μετασχηματίζεται και σηματοδοτείται θετικά, ενώ πιστοποιείται παράλληλα ο αρθρωτικός

η ουσία της τραγικής ποίησης εντοπίζεται στην επιτυχή μετάταξη του βιώματος (πόνος έγγενης, αίματόεσσα πλαγά, δύστον' άφερτα κήδη, δυσκατάπαυστον άλγος) σε ποιητικό λόγο με επικοινωνιακή εμβέλεια. (γ) Αποτελεσματικότητα της ποίησης: το χωρίο με τον λεκτικό πληθωρισμό στην έκφραση του θρηνώδους στοιχείου της ανθρώπινης κατάστασης (ἰὼ δύστον' άφερτα κήδη / ἰὼ δυσ-κατάπαυστον άλγος) επιδιώκει τον μέγιστο βαθμό αισθητικής ανταπόκρισης από την πλευρά των θεατών. Παράλληλα η χρήση του ιατρικού όρου άκος<sup>24</sup> (δύμασιν έμμοτον / τῶνδ' άκος οὐκ άπ' άλλων / έκτοθεν, άλλ' άπ' αὐτῶν) παραπέμπει στην ιατρική προσέγγιση της αριστοτελικής καθάρσεως, σύμφωνα με την οποία στόχος της τραγωδίας είναι η αποβολή των βλαβερών συναισθημάτων από την ανθρώπινη ψυχή με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο απομακρύνονται ιατρικά οι επιβλαβείς για τον ανθρώπινο οργανισμό ουσίες.<sup>25</sup> Προσδίδοντας σ' αυτήν τη διατύπωση ένα ποιητολογικό περιεχόμενο θα έλεγα πως η διαδικασία της καθάρσεως οδηγεί στην αποβολή των βλαβερών συναισθημάτων μέσω της ίδιας της απεικόνισης του έγγενοῦς πόνου και μέσω του δομικού σχήματος της τριλογίας (οὐκ άπ' άλλων / έκτοθεν, άλλ' άπ' αὐτῶν).<sup>26</sup>

ρόλο της στη λειτουργική συνέχεια των επιμέρους έργων (διὰ παντός). Γι' αυτήν την ερμηνεία του διὰ παντός βλ. M. J. Smethurst, «The Authority of the Elders. The *Agamemnon* of Aeschylus», CP 67 (1972) 93.

24. Αυστηρά ιατρικός όρος που απαντά κυρίως και κατ' εξοχήν στα ιατρικά συγγράμματα είναι και η λέξη έμμοτος που συμπληρώνει την εικόνα που δημιουργεί ο ποιητής. Ο Garvie, ό.π. (σημ. 22), σ. 172 ad 471-473, σχολιάζει ως εξής: «The Chorus, then, sing of a cure which can be effected only from within the house of Atreus».

25. Ο αριστοτελικός όρος καθάρσις αποτελεί ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα ζητήματα της έρευνας. Ο Ch. Segal, «Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy», στο M. S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Οξφόρδη, Oxford Cl. Pr., 1996, σ. 155, θεωρεί πως ο όρος παραπέμπει σε μια ευρύτατη περιοχή ψυχο-φυσικών αντιδράσεων καθώς εμπεριέχει την έννοια του ιατρικού καθαρισμού, του τελετουργικού εξαγνισμού και της πνευματικής διαφώτισης. Η ιατρική προσέγγιση της έννοιας της καθάρσεως πρεσβεύει ότι στόχος της τραγωδίας είναι η αποβολή των βλαβερών συναισθημάτων από την ανθρώπινη ψυχή με τον ίδιο τρόπο που απομακρύνονται ιατρικά οι επιβλαβείς ουσίες από τον οργανισμό (Bernays και Schadewaldt είναι οι βασικοί της εκπρόσωποι). Η ηθική ερμηνεία πιστεύει ότι ο στόχος του έργου είναι η βελτίωση του θεατή και η κατάκτηση της αρετής (βασικός εκπρόσωπος ο R. Janko). Τέλος, η διανοητική ερμηνεία (L. Golden) κατανοεί τον όρο καθάρσις γνωστικά. Βλ. σχετικά M. Fuhrmann, *Αρχαία Λογοτεχνική Θεωρία. Αριστοτέλης, Οράτιος, «Λογγίνος»*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, Παπαδήμας, 2007, σ. 11. Για μια κριτική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Κ. Γ. Χρονόπουλος, *Η Αριστοτελική Τραγική Καθάρσις*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 2000, σσ. 19-54 και G. M. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Ηράκλειο 2001.

26. Η A. Lebeck, *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Cambridge - Mass., Harvard Univ. Pr., 1971, σσ. 20-21, αναφέρει πως η εικόνα της ασθένειας και της θεραπείας επανέρχεται συχνά στην τριλογία. Ωστόσο δεν εντοπίζει το ποιητολογικό περιεχόμενο της εικόνας αυτής.

Από τη μελέτη αυτή αποκαλύπτεται μια συγκροτημένη αντίληψη του Αισχύλου για την ποιητική του θρήνου στην *Ορέστεια*. Οι ποιητολογικές αρχές γύρω από τις οποίες οργανώνεται το θέμα του θρήνου στην *Ορέστεια* προσλαμβάνουν προγραμματικό χαρακτήρα, γιατί η λειτουργική τους συνέχεια επικυρώνεται στο επίπεδο της μακροδομής της τριλογίας.

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΕΛΕΝΗ ΓΚΑΣΤΗ

