

Όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη*

Παύλος Πιπεριάς

ΣΤΟΧΟΣ του παρόντος άρθρου είναι να εξετάσει αν και κατά πόσο οι όψεις της χορικής αυτοαναφορικότητας λειτουργούν ως εσωκειμενικοί δείκτες της σκηνικής απόδοσης των κινήσεων του Χορού στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Θα προσπαθήσω, δηλαδή, να αναδείξω τα λεκτικά σήματα του κειμένου, τα οποία αναφέρονται στην ίδια τη *χορείαν* και τις προσδιοριστικές κατευθύνσεις που θέτουν για τη σκηνική της πραγμάτωση. Θα επιχειρήσω, λοιπόν, να προβάλλω το κείμενο ως παράσταση και όχι απλώς και μόνο ως ένα «στατικό, λεκτικό, φιλολογικό φαινόμενο».¹ Θα με απασχολήσουν κυρίως η περιγραφή του αθλητικού αγώνα του Αχιλλέα στον εξωσκηνικό χώρο στην Πάροδο του έργου (στ. 206–230) και η περιγραφή της εξωσκηνικής *χορείας* στο Γ' Στάσιμο (στ. 1036–1057).

Όπως αναφέρει ο Taplin, «η κύρια λειτουργία του Χορού ήταν να τραγουδάει και να ορχείται, δηλαδή να εκφράζει με κίνηση τα χορικά, που χωρίζουν τα επεισόδια της τραγωδίας».² Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Walton, «χορός σημαίνει όρχηση με συνοδεία μουσικής».³ Τα δύο αυτά συστατικά της τραγωδίας, η όρχηση και το τραγούδι αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της αρχαιοελληνικής παράστασης,⁴ ενώ ο συνδυασμός του τραγουδιού και της όρχησης ονομάζεται *χορεία*.

Τις αυτοαναφορικές τροπές μιας *χορείας* ανέδειξε ο Henrichs, ο οποίος θεωρεί ότι οι χοροί, διατυπώνοντας σχόλια για την εκτέλεση του χορευτικού τους ρόλου,

* Η παρούσα μελέτη αποτελεί επεξεργασμένη μορφή μέρους της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας μου υπό τον τίτλο «Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*: εσωκειμενικές διδασκαλίες και η απόδοσή τους επί σκηνής» που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού Προγράμματος κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων υπό την επίβλεψη της Ελένης Γκαστή, αναπληρώτριας καθηγήτριας αρχαίας ελληνικής και λατινικής φιλολογίας. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την κ. Γκαστή για τις παρατηρήσεις και τις προτάσεις της, καθώς με βοήθησε ουσιαστικά με τις συμβουλές της και τη συνολική επίβλεψή της. Ευχαριστώ και τον ανώνυμο κριτή της *Αριάδνης* για τις χρήσιμες και καιρίες παρατηρήσεις του. Είναι, ωστόσο, αυτονόητο ότι οποιαδήποτε αστοχία ή αβλεψία βαρύνει αποκλειστικά και μόνο εμένα.

¹ Ο DAVIDSON 2014, 268 σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη δυτική φιλολογία αντιμετώπισε τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και αναφέρει ότι «το ζήτημα των δραμάτων δεν είχε, φυσικά, παραμεληθεί εντελώς, αλλά συχνά θεωρήθηκε δευτερεύον και περιορίστηκε σε πρωτοβάθμιες σημειώσεις, σε εκδόσεις και φιλολογικές μονογραφίες». Επιπλέον, τονίζει ότι «η κατάσταση άλλαξε άρδην με την εξέλιξη των σπουδών παραστασιολογίας και την ανάδειξη του θεάτρου σε επιστήμη».

² TAPLIN 1988, 18.

³ WALTON 2007, 26.

⁴ GOLDHILL 2012, 504.

το πράττουν και ως χαρακτήρες του θεατρικού έργου και ως συντελεστές της παράστασης.⁵ Έτσι, αναδείχτηκε η θεωρία της χορικής αυτοαναφορικότητας (choral self-reference), στηριγμένη στην ιδέα ότι τα σχόλια του Χορού «στρέφουν την προσοχή μας στην εκτέλεση του ρόλου του».⁶

Στο ευρύτερο πλαίσιο της χορικής αυτοαναφορικότητας εντάσσεται η χορική προβολή (choral projection).⁷ Ο Davidson αναφέρει ότι υπάρχουν τρεις τύποι χορευτικών συμφραζομένων. Πρώτον, όταν ο Χορός αναφέρεται στην όρχηση του, ενώ παράλληλα την εκτελεί. Δεύτερον, όταν ο Χορός αναφέρεται σε εξωσκηνική όρχηση και παράλληλα αποκαλύπτει πτυχές της στον τρόπο με τον οποίο ορχείται στη σκηνή. Τρίτον, όταν ο Χορός εκτελεί χορευτικές κινήσεις που αντικατοπτρίζουν εξωσκηνικές ορχήσεις, στις οποίες αναφέρθηκαν τα πρόσωπα του δράματος.⁸ Η χορική προβολή (choral projection) λειτουργεί ως ένα εργαλείο,⁹ το οποίο μεταφέρει το εκεί και το τότε ενός χορού στο εδώ και το τώρα της παράστασης.¹⁰

Σημαντική ήταν η επίδραση της «Νέας Μουσικής», δηλαδή του νέου τρόπου θεατρικής μουσικής (ανα)παράστασης που «άνθησε» μεταξύ του 430 και του 380 π.Χ. στην έξαρση της χορικής προβολής.¹¹ Ο Wilson τονίζει ότι η μουσική επανάσταση που έφερε η «Νέα Μουσική» δεν περιορίστηκε μόνο στο ύφος, τη δομή και το περιεχόμενο της τραγικής μουσικής, αλλά απαιτούσε άλλα επίπεδα δεξιοτεχνίας που αφορούσαν τη μιμητική απόδοση.¹² Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* επισημαίνει γενικότερα τον μιμητικό χαρακτήρα του χορού:

*αὐτῶ δὲ τῶ ῥυθμῶ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).*¹³

Εκφραστής αυτής της μουσικής επανάστασης είναι ο Ευριπίδης, που, στα όψιμα κυρίως έργα του, υιοθετεί τη χορική προβολή ως μέσο για να αναδείξει τη θεατρική επιτέλεση.

Στην Πάροδο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, αφού ο Χορός των γυναικών από τη Χαλκίδα επισημαίνει τον λόγο για τον οποίο έχει έρθει στην Αυλίδα, περιγράφει τους επιφανέστερους ήρωες που είδε λίγο νωρίτερα στην ακτή. Ιδιαίτερη είναι η περιγραφή του Αχιλλέα, καθώς του αφιερώνεται ολόκληρη η επωδός.¹⁴ Ο Αχιλ-

⁵ HENRICHS 1994–1995, 59. Πρβλ. EASTERLING 2012α, 62–63.

⁶ EASTERLING 2012α, 63· HENRICHS 1994–1995 και 1996. Πρβλ. EASTERLING 2012β, 236.

⁷ Ο HENRICHS 1996, 50 αναφέρει ότι «in a dozen of Euripides' extant plays, successive choral projection [...] functions as an oblique and subtle variation of, and substitute for, choral self-reference».

⁸ DAVIDSON 1986, 39–41. Πρβλ. NIKOLAIDOU-ARABADZI 2015, 27 σημ. 8.

⁹ HENRICHS 1994–1995, 68.

¹⁰ HENRICHS 1996, 49.

¹¹ CSAPO 1999–2000, 401.

¹² WILSON 2014, 263–64. Ο CSAPO 1999–2000, 419 επισημαίνει ότι «given what we know of the mimetic qualities of New Musical performance, it is likely that Euripides' choruses wheeled about in imitation of their projected choruses».

¹³ Αριστοτέλη *Ποιητική* 1447a26–28. Πρβλ. PICKARD-CAMBRIDGE ³1988, 246–47.

¹⁴ Ο LESKY 2003, 341 αναφέρει ότι η αφιέρωση της επωδού στον Αχιλλέα «ανταποκρίνεται

λέας περιγράφεται να επιδίδεται σε έναν αγώνα δρόμου έχοντας ως αντίπαλο το τέθριππο άρμα του Εύμηλου.

Η περιγραφή αρχίζει με τη συμπαράταξη δύο επιθέτων, προσδιοριστικών της ταχύτητας του Αχιλλέα (*τὸν ἰσάνεμόν τε ποδοῖν | λαιψηροδρόμον Ἀχιλλέα*, 206–207).¹⁵ Η πλεοναστική χρήση των ὀρων *ἰσάνεμον ποδοῖν* και *λαιψηροδρόμον* τοποθετεί το εστιακό κέντρο στα πόδια του Αχιλλέα.¹⁶ Ωστόσο, όπως τονίζει η Weiss, «η έμφαση στην ταχύτητα των ποδιών μπορεί ταυτόχρονα να υποδεικνύει τις κινήσεις του ίδιου του Χορού, οι οποίες συγχωνεύονται με εκείνες που περιγράφει».¹⁷ Η άποψη της Weiss συνεπικουρείται από τη συντακτική λειτουργία του ὀρου *ποδοῖν*. Ο ὀρος που λειτουργεί ως δοτική του ὀργάνου,¹⁸ δηλώνει ένα χειροπιαστό αναπαραστατικό αντικείμενο (τα πόδια) με τη συμβολή του ὀποῖου πραγματοποιείται μια ενέργεια (οι γρήγορες κινήσεις).¹⁹

Παράλληλα, η τοποθέτηση του οριστικού άρθρου *τὸν* στην αρχή των στίχων 206 και 208 ενέχει μια δεικτική τροπή (*τὸν ἰσάνεμόν τε ποδοῖν... , τὸν ἅ Θέτις τέκε*).²⁰ Στην περίπτωση αυτή, η επανάληψη υποδεικνύει αυτήν την παρατεταμένη εστίαση προς τον Αχιλλέα. Η δεικτική λειτουργία του άρθρου *τὸν* εγχρονίζει και εντοπίζει την εξωσκηνική κινησιακή συμπεριφορά του Αχιλλέα στο εδώ και το τώρα της σκηνικής επιτέλεσης μέσω της ανάδειξης ενός χορευτή σε σκηνικό *alter ego* του εξωσκηνικού Αχιλλέα.

Σημαντικός για αυτήν την ερμηνεία είναι ο ρόλος της λέξης *ἔξεπόνησεν* που περιγράφει τη διαμόρφωση της ταυτότητας του Αχιλλέα από τον παιδαγωγό του (*Χείρων ἔξεπόνησεν*, 209). Από τη μια μεριά, ο ὀρος αναφέρεται στην ηθική διαπαιδαγώγηση του Αχιλλέα, από την άλλη όμως, οι σημασίες του ρήματος «επεξεργάζομαι, διαμορφώνω» ίσως λειτουργούν ως ενδείξεις της σκηνικής διαμόρφωσης ενός μέλους του Χορού σε Αχιλλέα.²¹ Η ανάδειξη ενός χορευτή σε μιμητικό σκηνικό αντίγραφο του εξωσκηνικού Αχιλλέα οπτικοποιείται με τη χρήση του ὀρου *ἴδον* (στ. 210). Η ρίζα *ιδ-* δηλώνει τη γνώση του αντικειμένου της θέασης και σχετίζεται με την έννοια της αντίληψης.²² Το ρήμα ὀρασης ενισχύει την οπτική

στη σημασία που έχει ο ήρωας στη συνέχεια του δράματος».

¹⁵ Για το κείμενο του Ευριπίδη, χρησιμοποίησα την έκδοση του DIGGLE 1994.3. Καίτοι το παραδεδομένο κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* είναι προβληματικό, τα χωρία που εξετάζω δεν αμφισβητούνται για τη γνησιότητά τους ούτε παρουσιάζουν ιδιαίτερα εκδοτικά προβλήματα. Για τα υπόλοιπα κείμενα, χρησιμοποίησα τη στερεότερη έκδοση της σειράς της Οξφόρδης (OCT).

¹⁶ Την πλεοναστική χρήση των ὀρων εντοπίζουν η WEISS 2014, 121 και οι COLLARD και MORWOOD 2017, 302 ad 206–209.

¹⁷ WEISS 2014, 121.

¹⁸ COLLARD και MORWOOD 2017, 302 ad 206–209.

¹⁹ ΤΖΑΡΤΖΑΝΟΣ ⁴2003, 23, 29.

²⁰ COLLARD και MORWOOD 2017, 302–303 ad 206–209. Ο HUMBERT ²2002, 34–35 επισημαίνει ὀτι η αντωνυμία *ἄς, ἡ, τό* λειτουργεί ως δεικτική αντωνυμία, η ὀποῖα παραπέμπει σε ένα γνωστό αντικείμενο. Επίσης, τονίζει ὀτι ὀταν η αντωνυμία λειτουργεί ως οριστικό ἄρθρο, διακρίνει κάποιο αντικείμενο μεταξύ πολλών ἄλλων που μένουν απροσδιόριστα.

²¹ Για τη σημασία του ὀρου, βλ. ΜΟΝΤΑΝΑΡΙ 2013, *s.v.* *ἐκπόνεω*.

²² Ο CHANTRAINE 1968, *s.v.* *ὀράω* επισημαίνει ὀτι «*ιδ-* est ponctuel et se rapporte à la notion de perception».

διάσταση του επιτελούμενου θεάματος και σε συνδυασμό με τη λεπτομέρεια της περιγραφής (*αἰγιαλοῖς παρά τε κροκάλαις*, 210) ενεργοποιεί την *ἐνάργειαν* του θεάματος προς όφελος των θεατών.

Η επιτελεσματικότητα των περιγραφόμενων εξωσκηνικών κινήσεων από έναν χορευτή μπορεί να γίνει περαιτέρω αντιληπτή στους στίχους 213–215 (*ἄμιλλαν δ' ἐπόνει ποδοῖν | πρὸς ἄρμα τέτρωρον | ἐλίσσων περὶ νίκας*). Ο όρος *ἐλίσσων* είναι ιδιαίτερα αγαπητός στον Ευριπίδη.²³ Η σημασία του «περιστρέφω, στριφογυρίζω» απαντά στον Όμηρο και χρησιμοποιείται στο πλαίσιο των ιπποδρομιών.²⁴ Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο αρχαίος Σχολιαστής των *Φοινισσών*, το *ἐλίσσων* χρησιμοποιείται αντί του *περιχορεύω*,²⁵ το οποίο υποδεικνύει την κυκλική όρρηση. Ο Mastrognarde αναφέρει ότι ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει την όρρηση, και, ως εκ τούτου, το ρήμα *ἐλίσσω* αποτελεί μια έμμεση εκτελεστική αυτοαναφορά και περιγράφει τις ελικοειδείς κινήσεις του Χορού.²⁶ Ο χορευτής που αναπαριστά τον Αχιλλέα ίσως ορχείται περιστρεφόμενος γύρω από τον άξονά του, επιδιόμενος παράλληλα σε ελικοειδείς κινήσεις γύρω από τη θυμέλη.²⁷

Η οπτικοποίηση της χορευτικής κίνησης αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο με την παρατεταμένη εστίαση στα πόδια του χορευτή (*ἐπόνει ποδοῖν*, 212). Η φράση *ἐπόνει ποδοῖν* λειτουργεί αυτοαναφορικά, υποδεικνύοντας την ιδιαίτερα κοπιαστική ορχηστική προσπάθεια που χρειάζεται να καταβάλει ο χορευτής για να αντεπεξέλθει στο χορευτικό σχήμα που επιβάλλει ο όρος *ἐλίσσων* και που τονίζεται με την παρήχηση του «π».

Παράλληλα, οι όροι *ἄμιλλαν* (στ. 212) και *περὶ νίκας* (στ. 215) λειτουργούν αφενός ως όροι που υποδεικνύουν τον περιγραφόμενο αθλητικό αγώνα, αφετέρου ως αυτοαναφορικοί δείκτες της χορικής παράστασης. Όπως επισημαίνει ο Henrichs, ο όρος *ἄμιλλα* δεν χρησιμοποιείται μόνο σε συμφραζόμενα αθλητικών αγώνων, αλλά και στα πλαίσια των τραγικών και διθυραμβικών χορών με την έννοια του «βακχικού διαγωνισμού».²⁸ Ο συνδυασμός των όρων *ἄμιλλα*, *ἐπόνει* και *ἐλίσσων* δημιουργεί μια συγκεκαλυμμένη αναφορά στο διονυσιακό στοιχείο, καθώς λειτουργούν μετωνυμικά, αντικαθιστώντας τις έννοιες του χορικού ανταγωνισμού, στο πλαίσιο των δραματικών αγώνων.²⁹ Ο τρόπος με τον οποίο ορχεί-

²³ Βλ. Ευριπίδη *Ηλέκτρα* 180 και 437, *Φοίνισσες* 234, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1055. Τα παραπάνω χωρία ανακτήθηκαν από τον HENRICHS 1996, 55 σημ. 24. Ο WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1895, 159 χαρακτηρίζει τον όρο *ἐλίσσειν* ως ευριπίδεια *Lieblingswort*. Για την παραπάνω άποψη, πρβλ. CSARO 1999–2000, 422· CSARO 2008, 274· NIKOLAΪΔΟΥ-ARABADZI 2015, 36 σημ. 32.

²⁴ Για τη σημασία του όρου *ἐλίσσω* βλ. MONTANARI 2013, s.v. *ἐλίσσω*. Για την ομηρική χρήση του όρου, βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 303–4 ad 213–215.

²⁵ Βλ. SCHWARTZ 1887, 282 ad 234 όπου αναφέρεται ότι *ἱερὸν ἐλίσσων: τὸ γὰρ ἐλίσσων ἀντὶ τοῦ περιχορεύων*.

²⁶ Η σημασία του όρου, σύμφωνα με το LSJ ⁹1996, s.v. *περιχορεύω*, είναι «χορεύω ολόγυρα, περιχορεύω». Βλ. MASTRONARDE 1994, 221–22.

²⁷ Ο CSARO 1999–2000, 422 αναφέρει ότι ο όρος *ἐλίσσειν* χρησιμοποιείται για να υποδείξει κυκλικές περιστροφικές κινήσεις.

²⁸ HENRICHS 1994–1995, 82–84.

²⁹ Για τη σύνδεση των παραπάνω όρων, βλ. HENRICHS 1994–1995, 82–84, ο οποίος επιση-

ται ο χορευτής, ίσως ανακαλεί ένα είδος τελετουργίας. Η σπειροειδής κίνηση του χορευτή γύρω από τη θυμέλη δημιουργεί την εντύπωση ενός ορχηστικού και ποιητικού «κισσού» που περιδένει τον βωμό του Διονύσου.³⁰ Επιπλέον, το χωρίο ίσως αποτελεί μια έντεχνη παρατήρηση του Ευριπίδη στο πλαίσιο της ανταγωνιστικής ποιητικής. Η νίκη (*περι νίκας*) του εξωδραματικού Αχιλλέα δύναται να δώσει τη νίκη στον Ευριπίδη στο πλαίσιο των δραματικών αγώνων (*ἄμιλλα*) μόνο μέσω των έντονων και κοπιαστικών χορευτικών σχημάτων (*ἐπόνει ποδοῖν, ἐλίσσων*).

Ωστόσο, η περιγραφή της σκηνής διατηρεί την παραστατικότητα της με τη λεπτομερή περιγραφή των αλόγων του άρματος που ανταγωνίζεται τον Αχιλλέα (στ. 216–226). Ο Εύμηλος, ο οποίος αναφέρεται ως ο ηνίοχος του άρματος, δεν ελκύει την προσοχή μας οπτικά, αλλά ηχητικά (*έβοᾶτ'*, 216). Ο ρηματικός τύπος *έβοᾶτ'* λειτουργεί ως δείκτης της φωνητικής εκτέλεσης και σε συνδυασμό με τα ρήματα όρασης, την κίνηση και τις χορευτικές κινήσεις συντείνει στο να ζωντανέψουν οι σημαινόμενες ενέργειες. Με αυτόν τον τρόπο, η προσοχή εστιάζεται στον ηνίοχο και κατ' επέκτασιν στα άλογα, με την εικόνα τους να οπτικοποιείται στο σκηνικό παρόν με τη χρήση του ρήματος όρασης *ιδόμαν* (*ὁ δὲ διφρηλάτας έβοᾶτ' | Εὐμηλος Φερητιάδας, | οὗ καλλίστους ιδόμαν | χρυσοδαιδάλοις στομίοις | πῶλους κέντρῳ θεινομένους*, 216–220). Η επανάληψη του ρήματος όρασης (*ιδον-ιδόμαν*, 210/218) λειτουργεί ως μια υπενθύμιση της μετατροπής της περιγραφόμενης σκηνής σε σκηνική πράξη.³¹ Η ρίζα *ιδ-* αποτελεί ενσυνείδητη επιλογή του Ευριπίδη καθώς λειτουργεί ως όρος που εγχρονίζει και εντοπίζει το εκεί και το τότε της περιγραφής στο εδώ και το τώρα της σκηνικής πράξης, διεγείροντας τη νοητική διαδικασία πρόσληψης του θεάματος.

Παράλληλα, η τροπή του ενεργητικού *ιδον* στο μέσο δυναμικό *ιδόμαν* ίσως σηματοδοτεί την έντονη προσπάθεια που καταβάλλει ο Χορός να μετατραπεί από υποκείμενο σε αντικείμενο της θέασης.³² Αυτό επιτυγχάνεται με τη δημιουργία μι-

μαίνει ότι ο αυλός, ο κισσός και ο όρος *ἄμιλλα* αντικατοπτρίζουν το διονυσιακό στοιχείο του χορού αναφερόμενος στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή (στ. 216–221). Ο CSARO 2008, 274 συμπληρώνει ότι οι όροι με ρίζα *έλικ-* και κυρίως ο όρος *έλιξ* σημαίνει «κισσός» που είναι το αναρριχητικό ιερό φυτό του Διονύσου. Σύμφωνα με τον ARNOTT 1962, 44, η θυμέλη ήταν ένα τραπέζι ή ένας βωμός, όπου στη βάση του στεκόταν ο αυλητής ή ο κορυφαίος του Χορού.

³⁰ Για τη λειτουργία της θυμέλης ως βωμού, βλ. Πολυδεύκη *Ονομαστικόν* 4.123.20–21, *ή δὲ ὀρχήστρα, τοῦ χοροῦ. ἐν ἧ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὔσα, εἴτε βωμός*. Για τη σύνδεση του κισσού με τον όρο *έλίσσω*, βλ. CSARO 2008, 274. Ο BIERL 2012, 6–7, ερμηνεύοντας τους στίχους 985–1000 από τις *Θεομοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, επισημαίνει την προβαλλόμενη παρουσία του κισσού στο κυκλικό σχήμα του χορού. Η πιθανότητα μιας ενσωματωμένης τελετουργικής πραγμάτωσης ενισχύεται αν δεχτούμε την άποψη του WILES 1997, 93, ο οποίος επισημαίνει ότι η επωδός εκφωνείται αντικρύζοντας τον θεό.

³¹ Η ΓΚΑΣΤΗ 1998, 165 αναφέρει ότι «οι επιλογές του ποιητή στο επίπεδο του λεξιλογίου αναδεικνύουν το δυναμικό περιεχόμενο της όψης, καθώς η επανάληψη όρων της όρασης προκαλεί ένα αισθητικό-επικοινωνιακό αποτέλεσμα». Και στη σημ. 1 συμπληρώνει ότι «το λεξιλόγιο και η χρήση του από τον ποιητή αποτελούν ένα εσωτερικό τεκμήριο της συγγραφικής πρόθεσης που επηρεάζουν την πρόσληψη του έργου και διαμορφώνουν την ανταπόκριση του αναγνώστη-θεατή προς αυτό».

³² Βλ. HUMBERT ²2002, 100.

κρότερων υποομάδων στο πλαίσιο του Χορού, με ορισμένα μέλη του να τραγουδούν και ορισμένα να ορχούνται, καθιστώντας την πρώτη υποομάδα του Χορού σε εσωτερικούς θεατές των περιγραφόμενων κινήσεων, που επιτελούνται από τη δεύτερη υποομάδα του Χορού.³³

Η μιμητική επιτέλεση των κινήσεων των εξωσκηνικών αλόγων με ορχηστικά σχήματα, από ορισμένα μέλη του Χορού, γίνεται αντιληπτή, πέρα από την οπτική διάσταση που προσφέρει το *ιδόμαν* και από την δεικτική λειτουργία του άρθρου *τούς* στους στίχους 221 (*τούς μὲν μέσους ζυγίους*) και 223 (*τούς δ' ἔξω σειροφόρους*). Η χρήση του οριστικού άρθρου, κατ' αντιστοιχία προς το επαναλαμβανόμενο τὸν των στίχων 206 και 208, εστιάζει την προσοχή των θεατῶν στα μέλη του Χορού που αναλαμβάνουν τον ρόλο των αλόγων.³⁴ Η εστίαση επιτυγχάνεται αφού παρεμβάλλεται ο στίχος 220 (*πῶλους κέντρῳ θεινομένους*). Η εικόνα είναι ιδιαίτερα ρεαλιστική καθώς περιγράφεται η κίνηση των αλόγων όταν δέχονται το χτύπημα από τον ηνίοχο. Ο επιρρηματικός προσδιορισμός *κέντρῳ* προσφέρει παραστατικότητα, ενισχύοντας την οπτική λειτουργία του *ιδόμαν* και κατευθύνοντας το βλέμμα τόσο των μελών του Χορού όσο και των θεατῶν στη χορευτική αντίδραση των μελών του Χορού που περιγράφεται με τον ὄρο *θεινομένους*.³⁵ Το περιγραφόμενο χτύπημα του ηνίοχου σχηματοποιείται από τα μέλη του Χορού που πρόκειται να μιμηθούν τα ἄλογα είτε με ένα τίναγμα είτε με μια έντονη κίνηση και σηματοδοτούν την πράξη αναγνώρισης των χορευτῶν-αλόγων στον σκηνικό χώρο.

Η σκηνική δειξή του ὄρου *τούς* σε συνδυασμό με τον αντιθετικό σύνδεσμο *μὲν* (στ. 221) κατευθύνει την προσοχή μας σε ορισμένους εκ των χορευτῶν. Η συνέχεια του στίχου (*μέσους ζυγίους*) προσδιορίζει αφενός τη χωρική θέση των αλόγων και κατ' επέκταση των χορευτῶν στην παράταξη του Χορού και αφετέρου τη χωροταξική τους διάταξη στο επιτελούμενο χορευτικό σχήμα.³⁶ Παρόμοια είναι και η λειτουργία του δεύτερου *τούς* με τον αντιθετικό σύνδεσμο *δ'* (στ. 223). Η δεικτική λειτουργία του άρθρου, ὅπως και προηγουμένως, κατευθύνει την εστίαση στα ἄλλα μέλη του Χορού που καταλαμβάνουν τις εξωτερικές θέσεις του επιτελούμενου τέθριππου ἄρματος (*ἔξω σειροφόρους*, 223). Την επιτελούμενη κίνηση αυτῶν των χορευτῶν προσδιορίζει ο στίχος *ἀντήρεις καμπαῖσι δρόμων* (στ. 224). Ο ὄρος *ἀντήρης* λειτουργεί ως ὄρος που υποδεικνύει τη σκηνική τοποθέτηση του ιδιότυπου χορευτικού τέθριππου. Η σημασία του «ἀπέναντι, αντικριστά» δεν υποδηλώνει την τοποθέτηση των χορευτῶν αντικριστά του ενός από τον ἄλλο, αλλά την αντικριστή τοποθέτησή τους σε σχέση με τον χώρο δράσης τους (κα-

³³ Ο ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ 1998, 24 αναφέρει ότι «δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο της διαίρεσης της ομάδας και της συνακόλουθης κατανομής του λόγου ανάμεσα σε δύο ημιχόρια –κάποτε μάλιστα και σε περισσότερα μεμονωμένα μέλη–, που δίνουν την εντύπωση ότι “διαλέγονται” μεταξύ τους».

³⁴ Η WEISS 2014, 121 παρατηρεί ότι «η ιππική εικονοποιία εμφανίζεται συχνά σε περιγραφές ορχούμενων γυναικείων Χορῶν στον Ευριπίδη».

³⁵ Για τη σημασία του ὄρου *θεινομένους*, βλ. LSJ ⁹1996, s.v. *θείνω*.

³⁶ Ο PICKARD-CAMBRIDGE ²1988, 239–40, αξιοποιώντας τη μαρτυρία του Πολυδεύκη, αναφέρει ότι ο Χορός παρατασσόταν σε ορθογώνια διάταξη και διαρθρωνόταν σε πέντε ζυγούς και τρεις στοίχους. Παρόμοια άποψη εκφράζει και ο TAPLIN 1996, 151.

μπαῖσι δρόμων).³⁷ Δηλαδή, υποδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο μετακινούνται γύρω από τη θυμέλη, έχοντας συνεχώς τον βωμό απέναντί τους. Παράλληλα, η ετυμολογική σύνδεση του όρου *ἀντήρης* με το ρήμα *αἰίρω*,³⁸ λειτουργεί ως διευκρίνιση για τη χορευτική κίνηση. Η σημασία «ανυψώνω», προερχόμενη από τον μέσο τύπο *αἴρομαι*, λειτουργεί ως εσωκειμενική ένδειξη της γρήγορης χορευτικής δομής των μελών του τέθριππου.³⁹ Η σύνδεση του *αἴρομαι* με το *αἰίρω* δημιουργεί και ηχητικά τη γρήγορη κίνηση που φέρνει τα μέλη του Χορού στον αέρα, καθώς επιτελούν τις απαιτητικές χορευτικές κινήσεις.

Παρόμοιες κινήσεις με εκείνες των χορευτών του ιδιότυπου τέθριππου φαίνεται ότι ακολουθεί και ο χορευτής που μιμείται τον εξωσκηνικό Αχιλλέα. Η σύνδεσή του με την επιτελούμενη κίνηση των άλλων χορευτών προκύπτει από τους τελευταίους στίχους της επωδού (*οἷς παρεπάλλετο | Πηλεΐδας σὺν ὄπλοισι παρ' ἄντυγα | καὶ σύριγγας ἄρματειούς*, 227–230). Ο όρος *παρεπάλλετο* είναι δηλωτικός της έντονης κίνησης του χορευτή, καθώς το ρήμα *πάλλομαι* σημαίνει «χοροπηδῶ».⁴⁰ Ίσως πρόκειται για αναπηδήσεις που επιτελούσε ο χορευτής σε κάθε βήμα που έκανε.⁴¹ Όπως αναφέρουν οι Collard και Morwood, «η μετατροπή του μέτρου από αιολοχοριαμβικό σε δακτύλους στους στίχους 225–229, ίσως ανακαλεί τον βηματισμό του Αχιλλέα». Έτσι εξασφαλίζεται η μετρική και επιτελεστική συμφωνία ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαϊνόμενο. Σε κάθε περίπτωση, η σύνδεση με την υποομάδα που μιμείται τα περιγραφόμενα ἄλογα υποδεικνύεται μέσω της χωρικής ένδειξης που τίθεται από το πρόθημα *παρά*. Η πρόθεση δημιουργεί μια χωροταξική συσχέτιση ανάμεσα στον χορευτή-Αχιλλέα και τους χορευτές-ἄλογα, καθώς επισημαίνει τόσο τη χωρική απόσταση όσο και την ένταση της χορευτικής επιτέλεσης.⁴²

Επίσης, το Γ' Στάσιμο (στ. 1036–1097) της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* έχει χαρακτηριστεί ως ένα χορικό που ενέχει στοιχεία αυτοαναφορικότητας. Ο Davidson θεωρεί το χορικό αυτό ως ένα παράδειγμα χορικής προβολής (*choral projection*).⁴³ Το Στάσιμο διαρθρώνεται κατά το πρότυπο της επωδικής τριάδας (στροφή, αντιστροφή, επωδός), όπου στα δύο πρώτα μέρη του περιγράφονται οι

³⁷ Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ⁹ 1996, s.v. *ἀντήρης*. Ο STOCKERT 1992, 254 ad 224 δέχεται τη σημασία του LSJ. Οι COLLARD και MORWOOD 2017, 305 ad 221–226 επισημαίνουν ότι η σημασία του όρου δεν υποδεικνύει την αντικριστή τοποθέτηση των μελών του ἄρματος.

³⁸ Για τη σύνδεση του όρου *ἀντήρης* με το ρήμα *αἰίρω*, βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 305 ad 221–226. Σύμφωνα με τον ΜΟΝΤΑΝΑΡΙ 2013, s.v. *αἰίρω*, ο όρος αποτελεί ιωνικό ποιητικό τύπο του *αἴρω*.

³⁹ Ο HENRICHS 1994–1995, 82 αναφέρει ότι «emphatically placed at the beginning of their utterance, αἴρομαι describes the initial impetus of their rapid dance movement in self-referential terms...».

⁴⁰ Για τη σημασία του όρου, βλ. ΜΟΝΤΑΝΑΡΙ 2013, s.v. *πάλλω*.

⁴¹ COLLARD και MORWOOD 2017, 290.

⁴² Τη χωρική σημασία του *παρεπάλλομαι* επισημαίνει ο STOCKERT 1992, 256 ad 226ff.

⁴³ Ο DAVIDSON 1986, 40 αναφέρει ότι «...it would be perverse in the extreme to argue that, where, in an extended passage, the chorus sing of *dancing* somewhere else or on a former occasion, their own dance movements while they sang did not bring this other dancing before the eyes of the audience. Examples in this category include Euripides, *I.A.* 1036ff. in which the chorus sing of the festivities associated with the wedding of Peleus and Thetis...».

γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδας. Μεταξύ όσων λαμβάνουν μέρος στη γιορτή, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στις Πιερίδες Μούσες και τις Νηρηίδες που χορεύουν και τραγουδούν, αλλά και στους Κενταύρους που αναπαράγουν την προφητεία του Χείρωνα για το μέλλον του γιου που θα γεννήσει η Θέτις.⁴⁴

Η στροφή αρχίζει με τη διερεύνηση του ρόλου του Χορού στο πλαίσιο της *χορείας* μέσω μιας εκτεταμένης μουσικής εικονοποιίας (*τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος | μετά τε φιλοχόρου κιθάρας | συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ- | σάν ἔστασεν ἰαχάν*, 1036–1039).⁴⁵ Η φράση *ἔστασεν ἰαχάν* λειτουργεί ως ένα σχόλιο χορικής και επιτελεστικής αυτοσυνειδησίας, καθώς δηλώνει την αρχή της επιτέλεσης του χορικού.⁴⁶ Το υπερβατό που δημιουργείται (*τίνα...ἔστασεν ἰαχάν*) αποτελεί και ένα σχόλιο για τις συνθήκες της παράστασης.⁴⁷ Ο θεός Ὑμέναιος που λειτουργεί ως υποκείμενο της ενέργειας (*ἔστασεν ἰαχάν*), αποτελεί μετωνυμία του Χορού. Η άποψη αυτή προέρχεται από τον συλλογισμό του Stockert, ο οποίος αναφέρει ότι «πιθανόν οι ίδιες οι Μούσες να εννοούνται ως τραγουδίστριες του Ὑμέναιου».⁴⁸ Θεωρώ πως εφόσον οι εξωσκηνικές Μούσες δύνανται να θεωρηθούν ως οι φορείς της επιτέλεσης των εξωσκηνικών τραγουδιών, τότε ίσως ο Χορός λειτουργεί ως ο επί σκηνής φορέας επιτέλεσης της εξωσκηνικής *χορείας*. Έτσι, η αρχή του τραγουδιού συνιστά και επεξήγηση του τρόπου επιτέλεσης του χορικού. Όπως επισημαίνει ο Pickard-Cambridge, «η πρώτη νότα (*ἐνδόσιμον*) δεν παιζόταν από κάποιο μουσικό όργανο, αλλά από τον Κορυφαίο».⁴⁹

Εδώ ο Χορός σχολιάζει την πρακτική του *ἐνδοσίμου* στο πλαίσιο της παράστασης, καθώς υποδεικνύει ότι η *ιαχή* προήλθε από τον Κορυφαίο ως η πρώτη νότα, η οποία λειτουργεί παράλληλα ως ένασμα της *χορείας*. Σε αυτό συντείνει και ο παρελθοντικός χρόνος του ρήματος *ἴστημι*, καθώς δεν αναφέρεται μόνο στην παρελθοντική εξωσκηνική επιτέλεση των τραγουδιών, αλλά και στη φωνή του Κορυφαίου στην αρχή του Στασίμου. Επιπλέον, η *ιαχή* του Κορυφαίου φαίνεται ότι συμπληρώνεται από τα μελωδικά τραγούδια του Χορού (*μελωδοῖς ἀχήμασι*, 1045),⁵⁰ καθώς ο όρος *ιαχή* καταδεικνύει και το ευρύτερο ύφος του χορικού.⁵¹ Η χαρούμε-

⁴⁴ Βλ. STOCKERT 1992, 496 ad 1036–1097 και LESKY 2003, 349. Η αφηγηματική πολυφωνική παρουσία του Χορού στην προφητεία του Χείρωνα ίσως αποτελεί ένα «υβριδικό εκφώνημα», επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο τη διάθλαση των φωνών του Χορού και του ποιητή. Βλ. ΓΚΑΣΤΗ 2009, 56–57 και FLETCHER 1999, 36, οι οποίες αξιοποιούν την ορολογία του Bakhtin για τα «υβριδικά εκφωνήματα» στο Α' Στάσιμο του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 355–488).

⁴⁵ Η ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ARABADZI 2015, 45 αναφέρει ότι «the chorus of the play appears to be investigating its role in the *choreia* of a divine marriage».

⁴⁶ Για τη σημασία του όρου *ἴστημι* στο συγκεκριμένο χωρίο, βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 504 ad 1036–1039.

⁴⁷ Βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 504 ad 1036–1039.

⁴⁸ STOCKERT 1992, 496 ad 1036–1097.

⁴⁹ PICKARD-CAMBRIDGE² 1988, 262. Η άποψη του μελετητή προέρχεται από τον Ψευδο-Αριστοτέλη, *Περὶ Κόσμου* vi 399a14, ο οποίος αναφέρει *καθάπερ δὲ ἐν χορῶν κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορός...*

⁵⁰ Βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 504–5 ad 1045–1048.

⁵¹ Ο όρος *ιαχή* σημαίνει «χαρούμενη κραυγή, κραυγή». Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ⁹ 1996, την οποία αποδέχονται και οι COLLARD και MORWOOD 2017, 503 ad 1036–1039.

νη κραυγή του Κορυφαίου δίνει τη δυνατότητα στον Χορό να διερωτηθεί για τον ρόλο του, σχολιάζοντας παράλληλα και τις συνθήκες επιτέλεσης του Στασίμου.

Τις συνθήκες επιτέλεσης του Στασίμου διαμορφώνει και η αναφορά στα μουσικά όργανα που περιγράφονται. Ο *λωτός*, που είναι συνώνυμο του αυλού,⁵² η *κιθάρα* και οι *σύριγγες* είναι τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν σε περιστάσεις χαράς στην καθημερινή ζωή.⁵³ Δεν είναι τυχαίο, βέβαια, το γεγονός ότι και τα τρία αυτά μουσικά όργανα χρησιμοποιούνταν στις θεατρικές παραστάσεις.⁵⁴ Η μουσική αποτύπωση των περιστάσεων της καθημερινής ζωής συνεπικουρεί στη νοητική μετάβαση στο εξωσκηνικό παρελθόν της περιγραφόμενης *χορείας*, μέσα από τη λειτουργική παρουσία των μουσικών οργάνων στο σκηνικό παρόν.

Η πρωταγωνιστική θέση του Χορού φαίνεται από τη χρήση του όρου *ἔστασεν* σε συνδυασμό με τη χρήση των συνοδευτικών οργάνων *διὰ λωτοῦ* (στ. 1036), *μετά τε φιλοχόρου κιθάρας* (στ. 1037) και *συρίγγων θ' ὑπὸ* (στ. 1038) που αποτελούν τους όρους της σαφούς απεικόνισης των συνθηκών εκτέλεσης.⁵⁵ Θεωρώ ότι η χορική προβολή αρχίζει με τον Κορυφαίο του Χορού να δίνει το σήμα τόσο της χορευτικής όσο και της μουσικής επιτέλεσης στο σκηνικό παρόν κατ' αντιστοιχία προς την περιγραφόμενη εξωσκηνική *χορεία*.

Η συμμετοχή του αυλού, κυρίως, στη μουσική επιτέλεση της εξωσκηνικής *χορείας* σε συνδυασμό με την παρουσία των Μουσών (*αἱ καλλιπλόκαμοι | Πιερίδες*, 1040–1041) λειτουργούν ως σήματα της διονυσιακής ατμόσφαιρας και της χορευτικής επιτέλεσης.⁵⁶ Οι Μούσες αποτελούν εκείνες τις εξωσκηνικές παρουσίες, οι

⁵² Για τη σημασία του όρου *λωτός*, βλ. ΜΟΝΤΑΝΑΡΙ 2013, s.v. *λωτός*.

⁵³ Ο ΡΙΣΚΑΡΔ-ΚΑΜΒΡΙΔΖ 1988, 166 επισημαίνει ότι «η μουσική της λύρας ήταν το κοινό συνοδευτικό στοιχείο των ζωηρών και χαρούμενων τραγουδιών στην πραγματική ζωή». Ο ΧΕΝΡΙΧΣ 1994–1995, 85 αναφέρει ότι στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, στους στίχους 640–643, ο Χορός αναμένει την επιστροφή του Ηρακλή ανυπομονώντας να ακούσει τη χαρούμενη μουσική του αυλού και της λύρας. Οι μελετητές αναφέρουν τον όρο «lyre», ωστόσο συμμερίζομαι την άποψη του WEST 1992, 50–51 ότι «the names of stringed instruments being interchangeable».

⁵⁴ Ο ΤΑΡΛΙΝ 1988, 18 αναφέρει ότι «η μουσική συνοδεία του Χορού γινόταν από τον αυλό, ένα πνευστό όργανο με διπλούς αγωγούς από καλάμια· και ο αυλητής στεκόταν μέσα στην ορχήστρα, ντυμένος κι αυτός με τραγικό κουστούμι». Την ίδια άποψη εκφράζει ο ΑΛΒΙΝΙ 2000, 70 και ο ΤΑΡΛΙΝ 2012, 106. Για τη χρήση της κιθάρας στο θέατρο, βλ. ΚΟΝΑΚΣ 1994, 50, ο οποίος παραθέτει το απόσπασμα 12 από την πραγματεία του Ανωνύμου *Περί τραγωδίας: ...και κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λύρα ἐν τῷ Θαμυρᾷ*.

⁵⁵ Η ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ 2013, 63, ερμηνεύοντας τους στίχους 175–180 της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, αναφέρει ότι «στη χορική προβολή, η οποία στην πραγματικότητα δημιουργείται, η Ηλέκτρα φαντάζεται για τον εαυτό της μια θέση ηγετική (προεξάρχουσα), όπως τουλάχιστον προκύπτει από το νόημα της μετοχής *ἰστάσα* του ενεργητικού *ἴστημι*, που δηλώνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της ηρωίδας στη διοργάνωση των τελετουργικών χορών...». Την απεικόνιση των συνθηκών της εκτέλεσης αναδεικνύει και η μετάφραση του ΜΥΡΗ 1992, 109 «ποιο τάχα να 'στησε ξεφάντωμα | ο Υμέναιος, με το ζουρνά της Αραπιάς, | με τη χορευταρού κιθάρα | και φλογέρες καλάμινες».

⁵⁶ Ο ΧΕΝΡΙΧΣ 1994–1995, 77 επισημαίνει ότι «their dances are accompanied by the pipe, an instrument often associated with Dionysos and with the kind of choral dancing [...]. Sophocles has incorporated them (the Muses) metonymically as divine champions of musical and especially choral performance». Ο ΧΕΝΡΙΧΣ 1996, 55 διατυπώνει την άποψη ότι «the pipe

κινήσεις των οποίων οπτικοποιούνται μέσω των προβαλλόμενων σκηνικών χορευτικών κινήσεων των μελών του Χορού.

Οι χορευτικές κινήσεις του Χορού υποδεικνύονται από τη φράση *χρυσεοσάνδαλον ἶχνος | ἐν γὰι κρούουσαι* (στ. 1042–1043). Ο όρος *ἶχνος* έχει τη σημασία του βήματος, του ἶχνους που μένει μετά από το πάτημα του ποδιού.⁵⁷ Ο συνδυασμός του με το επίθετο *χρυσεοσάνδαλον* παραπέμπει, σύμφωνα με τους Collard και Morwood, στις χορευτικές κινήσεις του Χορού,⁵⁸ καθώς η εστίαση στα πόδια αναδεικνύει την ιδιότητά τους ως χορευτών.⁵⁹ Παράλληλα, η φράση *ἐν γὰι κρούουσαι* σχηματοποιεί την κίνηση από την οποία προκύπτει το ἶχνος στη γη. Η διατύπωση *κρούουσαι* αποτελεί δηλωτικό στοιχείο της χορευτικής πραγμάτωσης.⁶⁰ Το χορευτικό φαινόμενο που αναπαράγεται από την περιγραφή του εξωσκηνικού χορού των Μουσών δημιουργεί τη ζωντανή και δυναμική χορευτική παρουσία του Χορού. Οι έντονες και γρήγορες κινήσεις δηλώνονται από τα βήματα των χορευτών που χτυπούν τη γη, δημιουργώντας μια παραστατική εικόνα αντάξια της περιγραφόμενης.⁶¹

Στη συνέχεια της στροφής, ο προβαλλόμενος Χορός των Μουσών αντικαθίσταται από τον Χορό των Νηρηίδων (*παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον | εἰλισσόμεναι κύκλια | πεντήκοντα κόραι Νηρέως | γάμους ἐχόρευσαν*, 1054–1057). Οι Νηρηίδες, σύμφωνα με τον Csapo, είναι οι αρχετυπικές διονυσιακές χορεύτριες.⁶² Η αναφορά τους στην εξωσκηνική γιορτή των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας ανακαλεί και τη χορευτική τους ταυτότητα. Σημαντική είναι η πληροφορία για τον αριθμό των Νηρηίδων. Ο αριθμός πενήντα (*πεντήκοντα*) είναι συμβατικός,⁶³ ωστόσο παραπέμπει στον Διθύραμβο και στη χορευτική του διάταξη.⁶⁴

Στον σκηνικό χώρο της ορχήστρας, τα μέλη του Χορού περιγράφουν ενώ παράλληλα παρουσιάζουν τις κινήσεις των Νηρηίδων.⁶⁵ Σε αυτό συντελεί και η

(aulós) constitute conspicuous attribute of choral performance».

⁵⁷ Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ ⁹1996, s.v. ἶχνος.

⁵⁸ COLLARD και MORWOOD 2017, 504 ad 1040–1044.

⁵⁹ Ο HENRICHS 1994–1995, 64 αναφερόμενος στον στίχο 371 των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, τονίζει ότι «the feet of the Erinyes thus epitomize their choral identity as performers of the dance».

⁶⁰ Βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 358 ad 438, 504 ad 1040–1044.

⁶¹ Η ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ARABADZI 2015, 44 διαπιστώνει ότι η όρχηση των Πιερίδων Μουσών είναι ζωντανή χάρις στα βήματα που χτυπούν τη γη και παράλληλα θεωρεί ότι η όρχηση του Χορού τοποθετείται σε μια διονυσιακή ατμόσφαιρα.

⁶² CSAPO 2008, 268.

⁶³ Βλ. COLLARD και MORWOOD 2017, 505 ad 1054–1057.

⁶⁴ Η άποψη ότι ο διθύραμβος είναι κυκλικός χορός εκφράζεται από τον PICKARD-CAMBRIDGE ²1988, 239 και από τον CSAPO 1999–2000, 418, ενώ ο τελευταίος συνδέει τον αριθμό των Νηρηίδων με τον διθύραμβο στα έργα του Ευριπίδη.

⁶⁵ Ο HENRICHS 1996, 50 συμπεραίνει ότι οι Χοροί «by singing repeatedly about hypothetical choral dances that take place elsewhere, these choruses project by conjuring mirror images of themselves while they poetically generate and duplicate the conditions of their own performance».

παράταξη των λέξεων *είλισσόμεναι κύκλια* που αποκαλύπτει τις κινήσεις και τον σχηματισμό τόσο του προβαλλόμενου χορού όσο και του χορευτικού θιάσου. Η μετοχή *είλισσόμεναι* αποτελεί τον χαρακτηριστικό ποιητικό όρο για να αποδοθεί ο κυκλικός χορός, καθώς, σύμφωνα με τον Csapo, ο όρος *είλισσειν* υποδηλώνει τις περιστροφικές κινήσεις και τον τελετουργικό κυκλικό χορό.⁶⁶ Η χορογραφική απόδοση των κινήσεων των χορευτών ίσως είναι ελικοειδής στη φορά του κύκλου, καθώς και γύρω από τον άξονα του σώματός τους. Από την άλλη μεριά, ο όρος *κύκλια* πιστοποιεί την αλλαγή της χωρικής διάταξης του Χορού,⁶⁷ περνώντας από τον ορθογώνιο σχηματισμό σε κυκλικό.⁶⁸

Μια περίπτωση παρόμοιας εικονοποίας απαντά και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Στους στίχους 432–441 παρουσιάζεται ο χορός των Νηρηίδων να συνοδεύει το πλοίο του Αχιλλέα προς την Τροία (*κλειναί νᾶες, αἴ ποτ' ἔβατε Τροίαν / τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς / πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων, / ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ- / λῖφις πῶιραις κυανεμβόλοι- / σιν εἰλισσόμενος, / πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος / κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ / σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωίας / ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτάς*). Και σε αυτήν την περίπτωση προβάλλεται ο χορός των Νηρηίδων (*χορεύματα Νηρηίδων*) ενώ η μετοχή *είλισσόμενος* υποδεικνύει τις ορχηστρικές κινήσεις των μελών του Χορού.

Τέλος, ο ρηματικός τύπος *ἐχόρευσαν* (στ. 1057) λειτουργεί ως όρος χορικής αυτοσυνειδησίας. Οι επιτελούμενες κινήσεις του Χορού δεν είναι τυχαίες κινήσεις, αλλά καλά οργανωμένες χορευτικές φιγούρες. Παράλληλα, η θέση του ρήματος στο τέλος της πρότασης, της περιγραφόμενης *χορείας* και της στροφής δεν είναι τυχαία. Λειτουργεί ως ένας τύπος σκηνοθετικής και ποιητικής παρεμβατικότητας, αφού τη στιγμή που εκφωνείται ίσως σταματά και η όρχηση. Η χρήση του αορίστου παραπέμπει τόσο στην ολοκλήρωση της χορικής προβολής όσο και στην ολοκλήρωση της όρχησης στο σκηνικό παρόν καθώς στη συνέχεια ακολουθεί η αντιστροφή και την όρχηση αναλαμβάνει το άλλο μισό ημιχόριο του Χορού.

Από την εξέταση των παραπάνω χωρίων της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, συμπεραίνω ότι οι όροι χορικής αυτοαναφορικότητας δύνανται να λειτουργήσουν και ως δείκτες της σκηνικής αποτύπωσης των κινήσεων του Χορού. Τα μέλη του Χορού τραγουδούν και ορχούνται αναφερόμενα στον ρόλο τους. Ακόμη, οι αναφορές σε άλλους Χορούς που εκτελούν τις χορευτικές τους κινήσεις εξωσκηνικά, όπως εκείνοι των Πιερίδων Μουσών και των Νηρηίδων, οπτικοποιούνται από τον Χορό με την ταυτόχρονη περιγραφή και επιτέλεση των κινήσεών τους.

⁶⁶ CSAPO 1999–2000, 422.

⁶⁷ Οι COLLARD και MORWOOD 2017, 505–506 ad 1054–1057 επισημαίνουν ότι ο όρος παραπέμπει στους κυκλικούς χορούς. Πρβλ. και τη σημασία του όρου στο LSF ⁹1996, s.v. *κύκλιος*.

⁶⁸ Ο ALBINI 2000, 71 παρατηρεί ότι «ακόμη και στο τραγικό είδος σε ορισμένες περιπτώσεις οι αρχαίοι Έλληνες περνούσαν από τη μία γεωμετρική μορφή στην άλλη». Ο FERRI 1931–1933 προσπάθησε να αποδείξει ότι ένας ικανός αριθμός χορικών ωδών στην τραγωδία ορχούνταν σε κυκλικό σχηματισμό. Ωστόσο, η κριτική που δέχτηκε από τον PICKARD-CAMBRIDGE ²1988, 239 σημ. 2 ήταν δριμυία. Ο Pickard-Cambridge απορρίπτει την άποψη του Ferri με το επιχείρημα ότι το κείμενο δεν παρέχει καμία υπόδειξη. Ελπίζω ότι η μεταγενέστερη έρευνα και η δική μου συμβολή δικαιώνουν εν μέρει την άποψη του Ferri.

Στην πρώτη περίπτωση, η περιγραφή των κινήσεων του εξωσκηνικού Αχιλλέα ανακαλείται και οπτικοποιείται με τις κινήσεις ενός χορευτή, ενώ το τέθριππο άρμα, με το οποίο διαγωνίζεται ο Αχιλλέας, αποτελείται από ορισμένα μέλη του Χορού, τα οποία καταλαμβάνουν συγκεκριμένες θέσεις στη σκηνική διάταξη του θιάσου στην ορχήστρα.

Στην άλλη περίπτωση χορικής αυτοαναφορικότητας, οι Χοροί των Πιερίδων Μουσών και των Νηρηίδων προβάλλονται μέσα από την εκτεταμένη *χορεία* του Χορού. Οι χορευτικές κινήσεις που περιγράφονται, εκτελούνται από το ένα ημι-χόριο του Χορού. Η διάταξη του Χορού σε συνδυασμό με τις χορευτικές κινήσεις προσφέρει τη δυνατότητα της νοερής μετατόπισης από τον δραματικό χώρο σε έναν εξωδραματικό, παγώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον δραματικό χρόνο.⁶⁹

Βιβλιογραφικές αναφορές

- ΓΚΑΣΤΗ, Ε. 1998. Σοφοκλέους *Αΐας*: η τραγωδία της όρασης. *Δωδώνη* 27: 165–204.
- _____, 2009. *Αισχύλου Αγαμέμνων: Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΜΥΡΗΣ, Κ. Χ. 1992. *Ευριπίδης. Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, εισαγωγή–σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος.
- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ, Σ. 2013. Καταργώντας τα όρια ανάμεσα στον υποκριτή και τον χορό: Οι λυρικές ωδές της Ηλέκτρας στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. *Hellenika*: 53–74.
- ΤΖΑΡΤΖΑΝΟΣ, Α. 2003. *Συντακτικόν της αρχαίας ελληνικής γλώσσης*. Αθήνα: Κυριακίδης.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ, Ν. Χ. 1998. *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- ALBINI, U. 2000. *Προς Διόνυσον. Το Θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, μτφρ. Λ. Τζαλλήλα. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
- ARNOTT, P. 1962. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* Oxford: Clarendon Press.
- BIERL, A. 2012. Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance. *Electra* 2: 1–12.
- CHANTRAINE, P. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- COLLARD, C. και MORWOOD, J. 2017. *Iphigenia at Aulis*. 2 τόμοι. Liverpool: Liverpool University Press.
- CSAPO, E. 1999–2000. Later Euripidean Music. Στο: M. CROPP, K. LEE και D. SANSONE (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. *ICS* 24–25: 399–426.
- _____, 2008. Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance. Στο: M. REVERMANN και P. WILSON (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. New York: Oxford University Press, 262–90.
- DAVIDSON, J. F. 1986. The Circle and the Tragic Chorus. *G&R* 33.1: 38–46.

⁶⁹ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΒΑΔΖΙ 2015, 45.

- _____, 2014. Θεατρική Παράσταση. Στο: GREGORY (επιμ.) 2014, 268–92.
- DIGGLE, J. 1994. *Euripidis Fabulae*. 3 τόμοι. Oxford: Oxford University Press.
- EASTERLING, P. E. (επιμ.) 2012. *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ.–επιμ. Α. Ρόζη και Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- EASTERLING, P. E. 2012α. Ένα θέαμα προς τιμήν του Διονύσου. Στο: EASTERLING (επιμ.) 2012, 53–80.
- _____, 2012β. Μορφολογία και παράσταση. Στο: EASTERLING (επιμ.) 2012, 225–66.
- FERRI, S. 1931–1933. *Coro melico e coro tragico*. *Dioniso* 3: 336–45.
- FLETCHER, J. 1999. Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus' *Agamemnon*. *Phoenix* 53: 29–49.
- GOLDHILL, S. 2012. Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στο: EASTERLING (επιμ.) 2012, 483–518.
- GREGORY, J. (επιμ.) 2014. *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Κάισαρ, Ο. Μπεζεντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας.
- HENRICHS, A. 1994–1995. Why Should I Dance?: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion* 3.1: 56–111.
- _____, 1996. Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides. *Philologus* 140.1: 48–62.
- HUMBERT, J. ²2002. *Συντακτικόν της αρχαίας ελληνικής γλώσσης*, μτφρ. Γ. Ι. Κουρμούλης. Αθήνα: Παπαδήμας.
- KOVACS, D. 1994. *Euripidea*. (*Mnemosyne*, Suppl. 132.) Leiden/New York/Cologne: E. J. Brill.
- LESKY, A. 2003. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Β': *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- LSJ = LIDDEL, H. G., SCOTT R. και JONES, H. S. ⁹1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- MASTRONARDE, D. J. 1994. *Euripides Phoenissae. Edited with Introduction and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MONTANARI, F. 2013. *Σύγχρονο λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, επιμ. Α. Ρεγκάκος. Αθήνα: Παπαδήμας.
- NIKOLAIDOU-ARABADZI, S. 2015. Choral Projections and *Embolima* in Euripides' Tragedies. *G&R* 62.1: 25–47.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. ²1988. *The Dramatic Festivals of Athens. (Second edition revised by J. Gould and D. M. Lewis with new supplement.)* Oxford: Oxford University Press.
- SCHWARTZ, E. 1887. *Scholia in Euripidem*. Berolini: G. Reimer.
- STOCKERT, W. 1992. *Euripides, Iphigenie in Aulis*. 2 τόμοι. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- TARLIN, O. 1988. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφρ. Β. Δ. Ασημομούτης. Αθήνα: Παπαδήμας.
- _____, 1996. Ανοίγοντας την παράσταση: Κλείνουμε τα κείμενα;, μτφρ. Κ. Βαλάκας. *Ίνδικτος* 5: 141–78.
- _____, 2012. Οι μαρτυρίες των εικόνων. Στο: EASTERLING (επιμ.) 2012, 103–34.

- WALTON, M. J. 2007. *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, μτφρ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- WEISS, N. 2014. The Antiphonal Ending of Euripides' *Iphigenia in Aulis* (1475–1532). *CPh* 109.2: 119–29.
- WEST, M. L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von ²1895. *Euripides Herakles*. Berlin: Weidmann.
- WILES, D. 1997. *Tragedy in Athens: Performance, Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILSON, P. 2014. Η Μουσική. Στο: GREGORY (επιμ.) 2014, 253–67.

Πάυλος Πιπεριάς
Υποψήφιος διδάκτωρ κλασικής φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
ppiperias@gmail.com



Aspects of choral self-referentiality in Euripides' *Iphigenia at Aulis*

Pavlos Piperias

Abstract

IN THIS paper, I focus on aspects of choral self-referentiality. I draw attention to the intratextual pointers referring to the play's *choreia*, giving prominence to the nexus between the ancient text as such and its performativity. The first case of choral self-referentiality that I discuss occurs in the Parodos of the play (vv. 206–230), where the Chorus describe the athletic race between Achilles and the Eumelus' chariot. Another case of choral self-referentiality can be found in the Third Stasimon (vv. 1036–1057), where the Chorus project the choruses of the Pierides Muses and the Nereids through their own *choreia*.