

## Ο ΑΡΧΑΪΚΟΣ ΧΟΡΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ κ. ΝΙΚ. ΚΟΝΟΜΗ

Κύριε Πρόεδρε,  
Κύριοι Συνάδελφοι,  
Κυρίες και Κύριοι,

Τὸ πέρασμα τῆς σκέψης τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἀπὸ τὸν μῦθο στὸν λόγο ἔπαυε νὰ θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ ἓνα θαῦμα. Ἡ σταδιακὴ ἀπομυθοποίηση τῆς μυθικῆς τους σκέψης ἀπὸ τοὺς ἴδιους εἶναι πιὸ πολὺ μιὰ διαδικασία εὐρύτερης διάδοσης τῶν μορφῶν τῆς σκέψης μέσα ἀπὸ πρωτόγνωρες θεσμικὲς πρακτικὲς πολιτικοῦ καὶ δικαιοῦ τύπου κυρίως στὸν 7ο καὶ 6ο αἰ. π.Χ. Σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψη αὐτὴ μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ οἰκοδομήθηκαν ταυτόχρονα τὸ ἐννοιολογικὸ πλαίσιο καὶ οἱ νοητικὲς τεχνικὲς ποὺ εὐνοοῦσαν τὴν ἔλευση τῆς ὀρθολογικῆς σκέψης. Στὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ φράση τοῦ Σιμωνίδη "ὁ λόγος εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας"<sup>1</sup> βρῆκε τὸ νόημά της. Ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ τὴν πραγματικότητα βρισκόταν ὁ καλλιτέχνης καὶ δημιουργὸς ποὺ ἐξέφραζε τὶς συλλογικὲς κοινωνικὲς ἀξίες. Θέμα τῆς ὁμιλίας μου εἶναι κάποιες ὄψεις τοῦ ἔργου τῶν πρώτων δύο χορικῶν ποιητῶν, τοῦ Ἀλκμάνου καὶ τοῦ Στησιχόρου, ἀφοῦ τὴν περίοδο αὐτὴ ἡ λυρικὴ ποίηση γενικότερα καὶ ἡ χορικὴ ποίηση εἰδικότερα ἀποτελοῦσαν τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ λογοτεχνικὴ μορφή. Θὰ προηγηθοῦν, ὡστόσο, μερικὰ εἰσαγωγικὰ λόγια γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ποίηση, ιδιαίτερα τὴ χορικὴ.

Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση ἔχει τὶς ρίζες της σὲ μιὰ ἀδιάκοπη ἰνδοευρωπαϊκὴ ποιητικὴ παράδοση<sup>2</sup> καὶ εἶναι μάλιστα ἡ πρώτη στὴν Εὐρώπη. Ὡς πρὶν ἀπὸ λίγο πιστευόταν ὅτι ἡ λυρικὴ ποίηση στὴν Ἑλλάδα εἶχε τὶς καταβολές της στοὺς μυκηναϊκοὺς χρόνους κατὰ τοὺς ὁποίους ἀναπτύχθηκε ἡ ἐπικὴ ποίηση<sup>3</sup>. Τελευταῖα, ὡστόσο, ἐπικρατεῖ ἡ ἄποψη ὅτι εἶναι πιθανό, παρὰ τὰ ὡς τώρα παραδεγεμένα, ἡ λυρικὴ ποίηση νὰ προηγήθηκε τῆς ἐπικῆς, ἀφοῦ ὁ ἐξάμετρος στίχος τῆς ἐπικῆς ποίησης συγκροτήθηκε ἀπὸ συντομότερα αἰολικὰ μετρικὰ κῶλα, τὰ ὁποῖα, ὅπως πιστεύουν οἱ εἰδικοί μελετητὲς ἀπαντοῦν στὰ πρῶτα ποιητικὰ δημιουργήματα τῶν ἰνδοευρωπαϊκῶν λαῶν. Ἄλλη ἔνδειξη πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση εἶναι ἡ ὁμολογούμενη ἀπὸ ὅλους ὑπαρξὴ λυρικῶν ἀσμάτων ποὺ μνημονεύονται μέσα στὰ ὁμηρικὰ ἔπη. Εἶναι ἐπίσης ἐνδεχόμενο ἡ ἑλληνικὴ λυρικὴ ποίηση νὰ εἶχε κάποια σχέση μὲ τὴ λυρικὴ ποίηση τῶν ἀρχαίων

1. Μ. Ψελλοῦ, Περὶ ἐνεργ. δαίμ. Migne, P. G. 122, σ. 821 εἰ γὰρ κατὰ τὸν Σιμωνίδην ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἐστι.

2. Βλ. M. L. West, Greek Poetry 2000 - 700 B., C. C Q 23, 1973, 179-92.

3. Βλ. καὶ M. L. West, The rise of the Greek epic, JHS 108, 1988, 151-72.

λαῶν τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς<sup>4</sup>, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ ἐξαιτίας τῆς ἔλλειψης τοῦ ἀντίστοιχου ὕλικου τῆς λογοτεχνικῆς δραστηριότητος τῶν λαῶν πὸν ζοῦσαν στὰ παράλια τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου.

Εἶναι ἀκόμη γνωστὸ ὅτι τὰ πρῶτα σωζόμενα γραπτὰ μνημεῖα τῆς λυρικῆς ποίησης τῶν Ἑλλήνων ἀνάγονται στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ καὶ δὲν εἶναι παλαιότερα ἀπὸ τὸν 7ο αἰ. Ἀκολουθοῦν δηλ. χρονικὰ τὶς λίγες πρῶτες ἐπιγραφές τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 8ου αἰ., ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῶν λεγόμενων «σκοτεινῶν χρόνων» (1150-750). Σ' αὐτοὺς τοὺς «σκοτεινοὺς χρόνους» δὲν μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε μὲ ἀκρίβεια τί συνέβη στὶς ἑλληνικὲς περιοχὲς γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἢ ἑλληνικὴ κουλτοῦρα στηριζόμενα ἀποκλειστικὰ στὴν προφορικὴ παράδοση. Ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογία μαθαίνουμε ὅτι μὲ τὴν κατάρρευση τοῦ μυκηναϊκοῦ κόσμου ἢ φτώχεια γενικεύτηκε, ὅτι ὑπῆρξαν μαζικὲς μετακινήσεις πληθυσμῶν καὶ ὅτι ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνολογία ὑποχώρησαν σημαντικὰ. Τὸ μέλλον τῶν Ἑλλήνων βρισκόταν — ὅπως συνέβη ἐπανελημμένα ἀργότερα — ὄχι στὰ ἀστικά κέντρα ἀλλὰ στὶς μικρὲς ἀγροτικὲς κοινότητες πὸν ἐπέζησαν ἀπὸ τὴν μεγάλη καταστροφή. Στὸ τέλος τοῦ 11ου αἰ. Ἑλληνες μετανάστες ἐγκαταστάσαν τὴν ἴδρυση σημαντικῶν ἀποικιῶν στὰ Μικρασιατικὰ παράλια καὶ τὸ Αἰγαῖο γίνεται ἑλληνικὸς ὑδάτινος δρόμος πὸν συνδέει τὴν Ἑλλάδα μὲ τὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ τὶς ὑπόλοιπες χῶρες τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς. Στὸ μεταξύ, τὸ ἀργότερα στὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ.<sup>5</sup>, ἡ γραφὴ ξαναγύρισε στὴν Ἑλλάδα, τὴ φορὰ αὐτὴ δάνειο ἀπὸ τοὺς βόρειους Σημίτες.

Ἡ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ (8ος - μέσα 5ου αἰ.), ὅπως γίνεται ὄλο καὶ περισσότερο συνειδητό, διακρίνεται ἀπὸ μιὰ δυνατὴ πρωτοτυπία, τῆς ὁποίας δὲν μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τοὺς σκοτεινοὺς μηχανισμοὺς γένεσής της. Ἀπὸ τὰ πιδ χαρακτηριστικὰ φαινόμενα τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ ἐμφάνιση (μετὰ ἀπὸ τὸ 1000)<sup>6</sup> τοῦ θεσμοῦ τῆς

4. Οἱ ὡς τώρα προσπάθειες συσχέτισης τῆς ἑλληνικῆς μὲ τὴν ποίηση τῶν ἀνατολικῶν λαῶν ἔδειξε ὅτι αὐτὴ συνίσταται μόνο σὲ ἀνταλλαγὴ μοτίβων καὶ τρόπων ἔκφρασης, ὄχι σὲ υἰοθέτηση τῆς ἴδιας τῆς τεχνικῆς. Πρὸβλ. M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Ρώμη 1971. Γενικὰ ἡ λυρικὴ ποίηση τῶν λαῶν τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς δὲν διακρίνεται σαφῶς ἀπὸ τὸν περὶ λόγος· χαρακτηρίζεται ἀπὸ παρήχηση, παραλληλισμὸ μελῶν κλπ. πὸν ἀπαντοῦν καὶ στὴν ἑλληνικὴ.

5. Ἡ κυριότερη ἄποψη πὸν διατυπώνεται εἶναι ὅτι τὸ ἑλληνικὸ ἀλφάβητο δὲν μποροῦσε νὰ εἶχε προσαρμοστεῖ ἀπὸ τὸ Φοινικικὸ μετὰ τὸν 9ο αἰ. Τελευταία, ὡστόσο, ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὸν M. Bernal, *BASO* 1987 No 267, 1-19 ὅτι ἡ μεταβίβαση τοῦ ἀλφαβήτου ἀπὸ τοὺς Φοίνικες πρὸς τὰ δυτικὰ ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὸ 1400 π.Χ.

6. Ὁ V. Ehrenberg *JHS* 57, 1937, 147-59 (8ος αἰ.). Πρὸβλ. καὶ A. Snodgrass, *Archaic Greece*, Λονδίνο 1980, 42-43· F. Gschnitzer, *Griechische Sozialgeschichte von der mykenischen bis zum Ausgang der klassischen Zeit*, Βιρμπάντεν 1981, 42-43. Ὁ Ch. Starr, *The Early City-State, Parola*



«πόλης»<sup>7</sup> στον έλληνο-αιγαιακό χώρο και ή διασπορά τῶν Ἑλλήνων σέ διάστημα διακοσίων περίπου ἐτῶν ἀπό τὸ ν.-ἀ. ἄκρο τοῦ Ἐδξείνου Πόντου ὡς τὸν Ἀτλαντικό Ὠκεανό. Ἡ ἀμειψία συνέπεια τῆς κατάρρευσης τῆς Μυκηναϊκῆς κοινωρίας ἦταν μιὰ μακρὰ περίοδος συγκεχυμένων φυλετικῶν περιπλανήσεων, κατὰ τὴν ὁποία οἱ Ἑλληνες ἀποτελοῦσαν ἀδύναμες ομάδες πὸν καταλάμβαναν περιορισμένο χώρο. Ἡ λατρεία τῶν ἡρώων πὸν ἀκολούθησε σέ εἰδικὰ κοινοτικά ἱερά<sup>8</sup> και ή ἀπόκτηση δημόσιων ναῶν αὔξησαν τὸ κοινοτικό αἶσθημα, ἐπιταχύνοντας ἔτσι τὴν ἀνάπτυξη τῆς κοινωνικῆς ἱεράρησης και συνοχῆς μέσα στὴν πόλη.

Μέ τὸν ὄρο «πόλις» ἐννοοῦμε μιὰ ἀνεξάρτητη κοινότητα, ὅπου ἀναπτύσσεται πολιτικὴ δράση· ή ὑπαιθρος χώρα τῆς κοινότητος αὐτῆς μποροῦσε νὰ εἶναι ἀκατοίκητη ή νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀγροκτημάτα ή χωριά, πάντως ἔπρεπε νὰ ἔχει ἕνα θρησκευτικό και διοικητικό κέντρο, γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναπτυσσόταν ή «πόλη-κράτος», συνήθως ὀχρωμένη, με ἀγορὰ — ἐμπορικὴ και πολιτικὴ — ἔδρα ἀπονομῆς τῆς δικαιοσύνης και τῆς διακυβέρνησης, πὸν ἀρχικά ἦταν ἀριστοκρατικοῦ τύπου, ἀργότερα ὁμως συνήθως ὀλιγαρχικοῦ ή δημοκρατικοῦ. Ἐτσι ή ἑλληνικὴ κοινωρία τοῦ 8ου και 7ου αἰ. ζοῦσε σέ ἀναρίθμητες, ὑποτυπώδεις πόλεις, κατάσταση τὴν ὁποία ἐννοοῦσε ή γεωγραφικὴ κατάτμηση τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς πολιτικῆς ὀργάνωσης ἦταν χωρὶς προηγούμενο στὴν ἱστορία. Ἐπῆρχε, ὅπως φαίνεται, στοὺς Ἑλληνες ριζωμένη ή πεποίθηση ὅτι ή «πόλη» ἦταν τὸ μόνο πρόσφορο πλαίσιο γιὰ μιὰ πολιτισμένη ζωή — θρησκευτικὴ και πολιτικὴ —, πεποίθηση πὸν ὁ Ἀριστοτέλης (Πολιτ. 1253α7) συγκεκριμένα ἀπέδειξε πρὸς τὸ τέλος τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς «πόλης-κράτους», ὅταν ὄρισε τὸν ἄνθρωπο ὡς φύσει πολιτικὸν ζῶον, με τὴν ἐννοια ὅτι ὁ ἄνθρωπος προοριζόταν ἀπὸ φυσικοῦ του νὰ ζήσει και νὰ ἀναπτύξει τὶς ἰκανότητές του μέσα στὴν «πόλη»<sup>9</sup>. Στὴν ἀρχαϊκὴ πόλη ὅλοι οἱ δημιουργοὶ δειχνον μιὰ προθυμία νὰ κοιτάξουν ἐκ νέου τὰ πράγματα ἀσκώντας ὁ καθένας τὴ δική του κρίση, γεγονός πὸν δίνει στὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὸ νεότερικό της χαρα-

*del Passato* 12, 1957, 97-108 (= *Essays on Ancient History*, 122-133) και *Individual and Community*, Νέα Ἰόρκη/Ὁξφόρδη 1986, 36 (τὸ 750).

7. Χρησιμοποιοῦ τὸν εἰρηστο αὐτὸν ὄρο ἂν και μπορεῖ νὰ γίνει πρόξενος παρεξήγησης σέ περίπτωση πὸν ὁ ἀναγνώστης νομίζει ὅτι ή κάθε πόλις ἦταν πραγματικά μιὰ πόλη με τὴν νεότερη σημασία τοῦ ὄρου. Τὶς πὸν πολλές φορές ἦταν κάτω ἀπὸ πὸ λ ἰ σ μ α.

8. Βλ. πρόχειρα Α. Μ. Snodgrass, *The Formation of the Greek City-State*, *Proceedings of the Classical Association*, 79, 1982, 27-28· Fr. de Polinac, *La naissance de la cité grecque*, Παρίσι 1984· J. Whitley, *Early states and hero cults. A re-appraisal*, *JHS* 108, 1988, 173-82.

9. Πρὸβλ. και τὴν προγενέστερη ἄποψη τοῦ ποιητῆ Σιμωνίδη ὅτι πὸ λ ἰ σ μ α ἄ ν θ ρ α δ ἰ δ ἄ σ κ ε ἰ (ἀπόσπ. 53 D.).

κτήρα σέ όλα άνεξαιρέτως τὰ πεδία τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας : θρησκευτικό, πολιτικό, οἰκονομικό, πολιτιστικό.

Αὐτός σέ πολὺ ἀδρές γραμμές ἦταν ὁ περιγυρός μέσα στὸν ὁποῖο δημιουργοῦσαν οἱ λυρικοὶ ποιητές<sup>10</sup> καὶ οἱ πνευματικὲς ζυμώσεις τὴν ἐπίδραση τῶν ὁποίων αὐτοὶ δέχτηκαν ὥστε ἡ ποίησή τους νὰ βρίσκεται σέ ἀνταπόκριση μὲ τὶς διάφορες κοινωνικὲς καὶ θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις. Ὁ ποιητὴς ἦταν ὁ φύλακας τοῦ ζωντανοῦ λόγου τῆς κοινωνίας καὶ ὁ ἐκφραστὴς τῆς ἐμπνευσμένης ποιητικῆς ἀλήθειας πρὸς ὑπογράμμισε τὶς ὀμαδικὲς ἀξίες. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ λυρική ποίηση, σέ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπική, ἐξέφραζε προσωπικὰ συναισθήματα τοῦ παρόντος, ἀφοῦ ὁ ποιητὴς συγκέντρωνε τὴν προσοχή του στὴν προσωπικότητα τοῦ ὀμιλητῆ, τὸν χρόνο τῆς ἐκτέλεσης καὶ τὶς ἰδιαιτερότητες πρὸς δημιουργοῦσαν τὸ ποίημα. Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς παλαιότερους ἐπικούς καὶ στοὺς λυρικούς ποιητὲς εἶναι ὅτι οἱ δημιουργοὶ τῆς λυρικῆς ποίησης ἐφανίστηκαν ὡς σημαντικὲς προσωπικότητες στὸ χῶρο τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ποίησης. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Ὅμηρο, τὸ νεφελῶδες ὄνομα τοῦ ὁποίου ἔχει προκαλέσει ἀτέλεμονες συζητήσεις, οἱ ποιητὲς αὐτοὶ δὲν διστάζουν νὰ ἀναφέρουν τὸ ὄνομά τους καὶ νὰ μιλοῦν γιὰ τὸν ἑαυτό τους. Τέλος, ἡ λυρική ποίηση σέ ἀντίθεση μὲ τὸ δράμα καὶ τὴν πεζογραφία πρὸς οὐσιαστικὰ ἦταν ἀθηναϊκὴ ὑπόθεση, ἦταν πανελλήνια ποίηση καὶ οἱ δημιουργοὶ τῆς βρισκόνταν σέ διαρκῆ κίνηση μέσα στὸν ἐλληνικὸ χῶρο. Οἱ χορικοί, ἰδιαίτερα, ποιητὲς μὲ τὸ πλούσιο ἔργο τους ἦταν σημαντικοὶ φορεῖς ἰδεῶν μὲ τὶς ὁποῖες συντηροῦσαν καὶ ἐκπαίδευαν τὴν κοινωνία. Ἡ ποίηση αὐτὴ ἦταν κατ' ἐξοχὴν κοινωνικὴ καὶ παιδευτικὴ καὶ ὁ δημιουργὸς τῆς εἰσχωροῦσε ὡς τοὺς ἐσώτερους κοινωνικούς ἰστούς ἐκπροσωπώντας τὴ διπλῆ παραδοσιακὴ λειτουργία τῆς ποίησης: τὴ δοξολόγηση τῶν ἀθάνατων θεῶν καὶ ἀργότερα τὴν ἐξύμνηση τῶν ἀνθρώπων ἐπιτευγμάτων (Πινδ. Πυθ. 2.14 εὐαχέα ὕμνον ἄποιν' ἀρετῆς). Μόνο ἀργότερα ἡ λυρική ποίηση ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὰ μεγάλα προβλήματα τῆς ζωῆς, ἀφοῦ στὸ μεταξὺ τὴν πραγμάτευση τῶν γενικότερων προβλημάτων πρὸς ἀπασχολοῦσαν τὴν ἀνθρωπότητα ἀνάλαβαν πρῶτα ἡ φιλοσοφία καὶ ὕστερα ἡ ἱστοριογραφία.

Παρατηρήθηκε ὅτι ἀρχικὰ ἡ λυρική ποίηση στράφηκε στὸ ἔπος γιὰ ἀξιοπρεπῆ ἐκφραση, ἂν καὶ ὡς τὸ τέλος τοῦ θου αἰ. εἶχε μιὰ σημαντικὴ ἐξέλιξη δημιουργώντας τὸ δικὸ τῆς γλωσσικὸ ὄργανο. Ἰδιαίτερα τὸ ἐκφραστικὸ ὄργανο τῆς χορικῆς ποίησης ἦταν ἓνα μικτὸ, τεχνητὸ ἰδίωμα μὲ ἔντονο δωρικό χρωματισμό<sup>11</sup>, ὅπως αὐτὸ πρὸς χρησιμο-

10. Βλ. καὶ Ch. Segal, *Poetry, performance and society in early Greek literature*, *Lexis* 1988, 123-24.

11. Βλ. γενικὰ Carlo Pavese, *La lingua della poesia corale come lingua d'una tradizione poetica settentrionale*, *Glotta* 45, 1967, 164-85. Ἀκόμα: Catherine Trümper,



ποιήθηκε αργότερα στὰ χορικά τῆς ἀττικῆς τραγωδίας πὸν συνεχίζουσαν τὴ χορικὴ ποίηση. Τὸ χορικὸ ᾄσμα εἶχε συχνὰ τὸ γνωστὸ ἀπὸ τὰ χορικά τῆς τραγωδίας τριαδικὸ σύστημα σύνθεσης, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο στὴν πρώτη στροφή ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς σὲ μελωδία καὶ ρυθμὸ μὴ ἀντιστροφή πὸν ἀκολουθεῖται ἀπὸ μιὰ ἐπωδὸ διαφορετικοῦ μετρικοῦ σχήματος. Τὸ τραγούδι — ὅπως ἄλλωστε ὅλη ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ — ἦταν μονοφωνικὸ καὶ τὰ μέτρα πὸν ἐπικρατοῦσαν ἦταν συνδυασμὸς δακτυλικῶν καὶ τροχαϊκῶν, αὐτὰ δηλ. πὸν μὲ τὸν νεότερο ὄρο ἀποκαλοῦμε δακτυλο-επίτριτους. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ μέλος πὸν τραγουδιοῦνταν πάντοτε σὲ μονοφωνικὴ ἐκτέλεση (solo) ἀπὸ τὸν ποιητὴ μὲ τὴν συνοδεία λύρας, τὸ χορικὸ ᾄσμα ἐκτελοῦνταν κατὰ κανόνα ἀπὸ ἓνα χορὸ πὸν τραγουδοῦσε τὰ λόγια χορεύοντας μὲ τὴ συνοδεία λύρας ἢ ἄλλον ἀνάλογον ὄργανον. Τὸ χορικὸ ᾄσμα ἐκτελοῦνταν δημόσια σὲ θρησκευτικὲς ἱεροτελεστίες ἢ ἄλλες κοινωνικὲς καὶ ἐορταστικὲς συγκεντρώσεις. Ἡ περίσταση γιὰ τὴν ὁποία προορίζοταν τὸ ποίημα καθόριζε τὸ ὕφος καὶ τὸ περιεχόμενον, σύμφωνα πάντοτε μὲ τὶς συμβάσεις πὸν ἴσχυαν. Τὸ περιεχόμενον τῶν πρώτων χορικῶν ποιημάτων συνίστατο σὲ προσευχάς, μυθολογικὲς διηγήσεις καὶ προσωπικὴ αὐτοέκφραση.

Ὁ ποιητὴς ἔγραφε καὶ τὰ λόγια καὶ τὴ μουσικὴ καὶ συνήθως δίδασκε ὁ ἴδιος τὸν χορὸ. Στὴν ἐκτέλεση ἐκεῖνο πὸν εἶχε ἰδιαίτερη σημασία ἦταν ὅτι τὰ λόγια ἔπρεπε νὰ δεσπόζουσαν καὶ νὰ εἶναι ὅσο τὸ δυνατόν ἐδολότερα κατανοητά. Μελωδία, ρυθμὸς, φωνή (πρὸβλ. Ἀριστ. Ποιητ. 1447a21: ἄπασαι μὲν (αἱ τέχναι) ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ), χορὸς καὶ μουσικὰ ὄργανα ὅλα συνεργάζονταν γιὰ νὰ ὑπογραμμίσουσαν τὶς χωριστὲς συλλαβὲς καὶ νὰ ἀξήσουσαν τὴ σαφήνεια τῶν λέξεων πὸν τραγουδιοῦνταν. Τὸ χορικὸ ᾄσμα ἐπομένως ἦταν περίπλοκο, ἀφοῦ περιλάμβανε ὁμαδικὸ τραγούδι μὲ ρυθμικὲς κινήσεις καὶ ἐπειδὴ ἦταν ἀνάγκη νὰ ἐκτελεστεῖ μὴ σειρὰ ἀπὸ πολὺπλοκα βήματα, ἡ στροφή ἔπρεπε νὰ ἐναρμονίζεται μαζί τους καὶ νὰ ἔχει ἰσόχρονη διάρκειαν. Αὐτὸ ἐξηγεῖ καὶ τὸ μεγαλύτερον μῆκος τῶν στροφῶν τοῦ χορικοῦ ᾄσματος σὲ σύγκριση μὲ τὶς στροφὰς τῆς μονωδίας. Ὁ χορικὸς ποιητὴς μιλοῦσε συχνὰ στὸ ἀ' πρόσωπον — ἰδιαίτερα ὁ Πίνδαρος — καί, ἐνῶ δὲν ἀπέφευγε νὰ ἐκφράζει τὶς γνώμες του, ἦταν λιγότερον προσωπικὸς ἀπὸ τοὺς ποιητὰς τῆς μονωδίας καθὼς δὲν προσπαθοῦσε νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴ συντροφία. Τέλος, φαίνεται ὅτι ἀρχικὰ ἢ χορικὴ ποίηση σχετιζοταν ἰδιαίτερα μὲ τὴν δωρικὴ κοινωνία, κάνοντας τὴν ἐντυπωσιακὴ τῆς ἐμφάνισιν στὴ Σπάρτη τοῦ 7ου αἰ. καὶ φτάνοντας στὸ ἀποκορύφωμά της μὲ τοὺς ἐπίνικους — τὰ ἐγκώμια δηλ. τῶν νικητῶν τῶν

---

*Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik, Bern - Frankfurt am Main - New York, 1986. C. Brillante, Sulla lingua della lirica corale, Quad. Urb. 27, 1987, 145-53.*

πανελλήνιων ἀθλητικῶν ἀγώνων — τοῦ τέλους τοῦ θου καὶ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 5ου αἰ. Ὁ λόγος τοῦ ἀρχαϊκοῦ ποιητῆ ὡς «δάσκαλον τῆς ἀλήθειας» ἔτεινε νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς.

Ὁ Ἄλκμᾶν εἶναι ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς χορικοὺς ποιητὲς στὸν ὁποῖο θὰ ἀναφεροῦμε. Ἀκμασε τὸν 7ο αἰ. στὴ Σπάρτη, σὲ μιὰ παραδοσιακὰ ἀριστοκρατικὴ κοινωνία κατὰ πᾶσα πιθανότητα βρισκόμαστε ἀκόμα στὰ χρόνια πρὶν ἐπιβληθεῖ ἡ ἀγωγή τοῦ Ἀγκούργου καὶ πρὶν παγιοθεῖν οἱ γνωστοὶ ἀκαμπτοὶ στρατιωτικοὶ τῆς θεομοί. Ἡ πόλις τῆς Σπάρτης καλλιεργοῦσε ἀκόμη τὶς τέχνες καὶ διοργάνωνε εἴθνημας καὶ γραφικὲς τελετές. Ἦταν σημαντικὸ κέντρο παραγωγῆς ἔργων τέχνης, ἐνῶ οἱ ἐμπορικὲς τῆς δραστηριότητες ἔφταναν ὡς τὴ Φοινίκη καὶ τὴν Αἴγυπτο ἀνατολικά καὶ ὡς τὴ Μασσαλία καὶ τὴν Ἰσπανία δυτικά. Ὁ τομέας, ὡστόσο, στὸν ὁποῖο ἡ ἀρχαϊκὴ Σπάρτη διακρίθηκε ἰδιαίτερα εἶναι ἡ μουσικὴ<sup>12</sup>, ὁ χορὸς καὶ ἡ ποίηση. Ὅμως μουσικὴ καὶ ποίηση δὲν καλλιεργοῦνταν ὡς μέσα ἀπλῆς διασκέδασης, ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ ἐκτέλεση συνδεόταν πάντοτε στενὰ μὲ κάποια δημόσια ἐκδήλωση, πολὺ συχνὰ κάποια θρησκευτικὴ τελετὴ τῆς ὁποίας ἀποτελοῦσε ἀπαραίτητο τελετουργικὸ στοιχεῖο. Τραγοῦδι καὶ χορὸς, ὅπως εἰπώθηκε, ἐκτελοῦνταν γιὰ λογαριασμὸ τῆς κοινότητος ἀπὸ μιὰ ομάδα ἀγοριῶν ἢ κοριτσιῶν ντυμένων στὰ γιορτινά τους. Μόλις ἀκούγονταν οἱ πρῶτες νότες ἀπὸ τὸ ὄργανο, ὁ χορὸς ἀρχίζε νὰ τραγουδᾷ καὶ νὰ κινεῖται ρυθμικά συνοδεύοντας παραστατικὰ τὴ μελωδία τοῦ τραγοῦδι μὲ συνεχῶς ἐναλλασσόμενες «φιγοῦρες» καὶ δίνοντας ἐκφραστικὰ μὲ εὐγλωττες κινήσεις τὴ σημασία τῶν λέξεων. Σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο ὁ ποιητὴς ἔχει νὰ ἐπιτελέσει σημαντικὸ ἔργο σὲ μιὰ κουλτούρα πού οὐσιαστικὰ στηρίζεται ἀκόμη στὴν προφορικὴ παράδοση βοηθώντας στὴ μετάδοση ἀντιλήψεων πού προσορίζονται νὰ διαιωίσουν τὶς παραδοσιακὲς ἀλλὰ καὶ τὶς νέες ἠθικὲς ἀρχὲς τῆς κοινωνίας. Τὸ ἔργο τοῦ Ἄλκμᾶνα ἀποτελεῖ τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ δεῖγμα τῆς κοινωνικῆς λειτουργίας τῆς ποίησης καὶ ἡ ἀξία του αὐτὴ ἀξιάναται ἀκόμη περισσότερο, ἐπειδὴ ρίχνει φῶς σὲ μιὰ Σπάρτη πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη πού περιγράφεται ἀκόμη καὶ στὸ ἔργο τοῦ λίγο μεταγενέστερου Τυρταίου.

Ὁ Ἄλκμᾶν εἶναι ὀνομαστός γιὰ τὰ παρθένεια, τὰ χορικά δηλ. ποιήματα, πού μέλη τοῦ χοροῦ τους ἦταν κορίτσια τῆς Σπάρτης. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὴν ἀρχαϊκὴ Ἑλλάδα ἡ ὄρχηση ἀποτελοῦσε τὸ κύριο μέσο πρόκλησης τῆς θείας ἐπέμβασης στὶς ἀνθρώπινες ὑποθέσεις. Ἀκόμη, ὅτι ἡ συμμετοχὴ τῶν κοριτσιῶν στὸν χορὸ καὶ ἡ ἐκτέ-

12. Γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἑλληνικὴ μουσικὴ βλ. M. L. West, *Actes du VIIe Congrès de la Federation Internationale des Associations d'Études Classiques*, 1 213-20· πρὸς τὸ ἰδ. *The Singing of Homer and the modes of early Greek Music*, *JHS* 101, 1981, 113-29.



λεση ποιημάτων συνέβαλλε γενικότερα στη διαπαιδαγώγησή τους, αφού ήταν αναγκα-  
 σμένα να αφομοιώσουν μια σειρά από μύθους και κανόνες συμπεριφορᾶς ὅπως φαίνεται  
 ἀπὸ τὰ λείψανα τῆς ποίησης πὸν διασώθηκε. Ἀποσπάσματα ἀπὸ δύο παρθένεια τοῦ  
 Ἰαλκμᾶνα ἔχουν σωθεῖ σὲ παπύρους. Τὸ πρῶτο εἶναι ἐκεῖνο τοῦ πατέρου τοῦ Λουβρου:  
 “ἀνεκτίμητο λείψανο λακωνικῆς ποίησης” χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τὸν Wilamowitz,  
 “θαῦμα χάρις, γεμᾶτο φῶς καὶ χρῶμα” ἀπὸ τὸν Hooker. Ὁλοκληρωμένο τὸ ποίημα  
 θὰ εἶχε ἢ 140 ἢ 112 στίχους. Σώζονται μόνο 101 στίχοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀρκετοὶ  
 θρυμματισμένοι. Οἱ στίχοι πὸν λείπουν εἶναι ὅλοι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος, ἐκτὸς  
 ἀπὸ τοὺς τέσσερις τελευταίους στίχους, πὸν ἐπίσης λείπουν. Τὸ ποίημα αὐτὸ εἶναι τὸ  
 ἀρχαιότερο δεῖγμα μονοστροφικοῦ ποιήματος πὸν ἔχουμε, πρᾶγμα πὸν σημαίνει ὅτι ἡ  
 14στιχη στροφή ἐπαναλαμβάνονταν ἀπαράλλακτη σὲ ὅλο τὸ ποίημα. Τὸ ποίημα ἐξαι-  
 τίας τοῦ πικροῦ καὶ ὑπαινικτικοῦ του ὕφους ἀλλὰ καὶ τῆς «ἄγνοιας» ἀπὸ μέρους μας τῆς  
 περιστάσεως πὸν ἐκτελέστηκε, δὲν ἔχει ἀκόμα ἐρμηνευθεῖ στὸ σύνολό του. Ἀνάμεσα  
 στοὺς μελετητὲς ὑπάρχουν μάλιστα σοβαρὲς διαφορᾶς σχετικὰ μὲ τὴν περίστασι  
 (τελετὴ ἐνηλικίωσης ἢ γάμος;), τὴν ταυτότητα τῆς θεότητος πὸν λατρευόταν (Ἄρτεμις  
 Ὀρθία ἢ Ἀῶτις= Ἀφροδίτη ἢ κάποια ἄλλη), τὸ δῶρο πὸν τῆς προσφέρεται (ἄροτρο ἢ  
 πέπλος;), τὴν ὥρα πὸν διεξάγεται ἡ γιορτὴ (νύκτα ἢ πιθανῶς ἡ ἀγῆ;), τὴν ταυτότητα  
 τῶν δέκα μελῶν τοῦ χοροῦ (ἂν δηλ. τὰ κορίτσια προέρχονται ἀπὸ ἔγκριτες οἰκογένειες  
 τῆς Σπάρτης κ’ ἂν εἶναι συγγενεῖς μεταξὺ τους, πρβλ. στ. 52), ποῖος ἀκριβῶς εἶναι ὁ  
 ῥόλος τῆς Ἀγιδῶς (ἢ ἐνηλικιούμενη;) καὶ τῆς Ἀγησιχόρας (ἢ ἀρχηγὸς τοῦ χοροῦ,  
 ὅπως δηλώνει καὶ τὸ ἐκφραστικὸ ὄνομά της;), ἂν ὁ χορὸς κατὰ τὴν ἐκτέλεση χωρίζεται  
 σὲ ἡμιχόρια, χωρὶς νὰ ἀναφερθοῦμε στὴ σχέση τοῦ μύθου (τῶν Ἰπποκοωντιδῶν)  
 ἢ ἴσως τῶν δύο μύθων (ἀφοῦ γίνεται ἴσως ἀναφορὰ στὴ γιγαντομαχία;), πὸν ἐξιστο-  
 ροῦνται στὸ α’ μέρος τοῦ ποιήματος καὶ δείχνουν νὰ ἀναφέρονται σὲ τιμωρία κάποιας  
 ὕβριος.

Τελευταῖα ἡ ἔρευνα προσανατολίζεται στὴν ἰδέα ὅτι τὸ παρθένειο αὐτὸ σχετίζε-  
 ται μὲ τὶς λεγόμενες «διαβατήριες τελετές»<sup>13</sup>· σὲ τέτοια περίπτωση ἡ Ἀγιδῶ εἶναι ἡ  
 κοπέλα πὸν ἐνηλικιώθηκε καὶ μπορεῖ πιά νὰ παντρευτεῖ, ἐνῶ ἡ Ἀγησιχόρα εἶναι  
 αὐτὴ πὸν ὡς ὠριμότερη καθοδηγεῖ τὰ κορίτσια τοῦ χοροῦ στὶς ἐπιδιώξεις τους<sup>14</sup>. Ἄν  
 τὰ παραπάνω εὐσταθοῦν, τότε τὰ χαριτολογήματα πὸν χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὰ μέλη

13. Βλ. P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica, Recherche I* Ρώμη 1965, κεφ. III *Aspetti dell'etica arcaica in Alcmane*, 64-95· Cl. Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Ρώμη 1977.

14. Γιὰ ὅσους πιστεῖουν ὅτι οἱ Πεληάδες εἶναι ἀντίπαλος χορὸς ἢ Ἀγιδῶ εἶναι ἡ ἄλλη χορηγός.

τοῦ χοροῦ γιὰ αὐτοσαρκασμὸν, ὅπως καὶ ὁ ἔπαινός τους γιὰ τὴν Ἐργιδῶ καὶ τὴν Ἀγησιχόρα, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἡπιότερη μορφή τῶν αἰσχυρῶν ἐκείνων ἀστείων τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν τὴ χορική ποίηση πὸν τραγουδιέται στὴν ἄλλη σημαντική «διαβατήρια τελετὴ» δηλ. τὸν γάμο, ὅπως συμβαίνει στοὺς ὑμεναίους τῆς Σαπφῶς καὶ στὰ γνωστὰ ἐπιθαλάμια τοῦ Ρωμαίου ποιητῆ Κάτουλλου. Ἡ ἐξήγηση τῆς πρακτικῆς αὐτῆς μπορεῖ νὰ ἦταν πράγματι ἀποτροπαϊκὴ, νὰ προοριζόταν δηλ. γιὰ νὰ προλάβει πιθανὴ θεϊκὴ δυσαρέσκεια γιὰ τὴν καλὴ τύχη τῶν νεονύμφων.

Ἄδιενκρίνιστο παραμένει ἂν οἱ Πελιάδες εἶναι ἀντίπαλος χορὸς πὸν ἀνταγωνίζεται τὸν χορὸ τοῦ ποιήματος. Ὁ χορὸς, ἀφοῦ ἡ Ἐργιδῶ περνᾷ πιά στὴν κατηγορία τῆς γυναίκας, μένει τώρα μὲ δέκα μόνο μέλη καὶ σαρκάζοντας τὴ δική του ἔλλειψη ἐκλυσιχτητικῆς περιορίζει τὸν ἔπαινό του στὰ θέληγτρα τὰ ὁποῖα ἀπέκτησε ἤδη ἡ Ἐργιδῶ συγκρίνοντάς τα μὲ τὴν πῶ τέλεια ἐκπλήρωση τῶν πόθων τους, ἐκφραστῆς τῶν ὁποίων εἶναι ἡ ὄριμη Ἀγησιχόρα. Ὑπάρχουν πολλοὶ ὑπανικτικοὶ συμβολισμοί: ἡ Ἐργιδῶ συγκρίνεται μὲ τὸν ἥλιο τὸν ὁποῖο προσκαλεῖ νὰ ἀνατείλει: ἴσως τὸ κατώφλι τῆς ἐνηλικίωσης, πὸν ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀγγὴ, μὲ τὴν ὁποία συμπύπτει ἡ ἐκτέλεση τοῦ ποιήματος, ὅπως καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐνηλικίωση, πὸν ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ χρυσᾶ μαλλιά καὶ τὸ ἀοργρὸ πρόσωπο τῆς Ἀγησιχόρας, συσχετίζεται μὲ τὸν ἥλιο πὸν ἀνατέλλει καὶ τὸ ἄπλετο φῶς τῆς ἡμέρας μὲ τὸ ὁποῖο συγκρίνεται ἡ τελετὴ ὡς σύνολο. Ἄλλὰ τὸ πέρασμα πρὸς τὸν στόχο ἐκεῖνο — στὸν ὁποῖο συμμετέχουν καὶ τὰ μικρότερα κορίτσια — εἶναι γεμάτο κινδύνους, καὶ ἡ ἐπίτευξή του βρῖσκεται στὰ χέρια τῶν θεῶν. Ἐπομένως, τὰ στολίδια μὲ τὰ ὁποῖα στολίστηκαν τὰ μέλη τοῦ χοροῦ γιὰ τὴν περίπωση δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ τὰ προστατέψουν: χρειάζονται τὴν Ἀγησιχόρα μαζί μὲ τὴν Ἐργιδῶ, γιὰ νὰ μεσολαβήσουν στοὺς θεοὺς καὶ νὰ ἐγγυηθοῦν ὅτι ἡ προσφορά τους θὰ γίνῃ δεκτὴ μὲ εὐμένεια. Ἔτσι, ἡ ἐκπλήρωση τοῦ σκοποῦ τους τελικὰ βρῖσκεται στὰ χέρια τῶν θεῶν.

Γιὰ τὸν ἄνθρωπο τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς εἶναι διπλὸς ὁ περιορισμὸς τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς: (1) ὑπάρχει ὁ θάνατος τὸν ὁποῖο κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφύγει (2) ὑπάρχουν οἱ θεοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ θνητοὶ παίρνουν τὴν δικαιοσύνη καὶ τοὺς ἄλλους κανόνες τῆς ζωῆς γιὰ νὰ οἰκονομήσουν τὴν ἐφήμερὴ ὑπαρξή τους<sup>15</sup>. Ἡ ἀνωτερότητα

15. Καὶ γιὰ τὸν Πίνδαρο ἂν καὶ θεοὶ καὶ ἄνθρωποι κατάγονται ἀπὸ τὴν ἴδια μητέρα ἢ διαφορὰ πὸν τοὺς χωρίζει εἶναι τεράστια: Νεμ. 6.1-7 "Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν ματρὸς ἀμφότεροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκρυμένα δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος μένει οὐρανός· Ἰσθμ. 6, 14 μὴ μάτευε Ζεὺς γενέσθαι Πυθ. 8.95-6 ἐπάμεροι, τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιάς ὄναρ ἄθρωπος. Πρβλ. καὶ Σιμωνίδη, ἀπ. 520, 521 P. καὶ Σαπφ. 52 LP ψαύην δ' οὐ δοκίμων ὄρανω † δυσπαχέα †



αὐτὴ τῶν θεῶν ὑπογραμμίζεται μὲ ἐντυπωσιακὸ τρόπο σὲ ὁλόκληρο τὸ μυθολογικὸ τμήμα τοῦ ποιήματος, τοῦ ὁποῦοι σπαράγματα μόνον σώζονται : ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ ἀφανισμοῦ τῶν γιῶν τοῦ Ἰπποκόωντα ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ πὸν εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ἐπανέλθει ὁ θρόνος τῆς Σπάρτης στὸν Τυνδάρεω ἢ, ἔστω, ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ ἀνταγωνισμοῦ τῶν Ἰπποκοωντιδῶν μὲ τοὺς ἀντιμνηστῆρες Διοσκόουρους ἔρχεται ἡ ἀδυστηρὴ ὑπόμνηση ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἀντίθετα μὲ τοὺς θεοὺς ἔχουν περιορισμένο ὀρίζοντα, ἀφοῦ καὶ οἱ πιὸ ἐνδοξοὶ ἥρωες, ὅπως οἱ Ἰπποκοωντίδες, δὲν μποροῦν νὰ ξεφύγουν τὴν ἀκατανίκητη δύναμη τοῦ Πεπρωμένου, τῆς Αἴσας, πὸν εἶναι ἡ πιὸ παλιὰ θεότητα : «ἀδύναμη ἢ ἀντίσταση τῶν θνητῶν. Κανένας ἀπὸ τοὺς θνητοὺς ἄς μὴ πετάξει στὸν οὐρανὸ κί' οὔτε νὰ δοκιμάσει νὰ παντρευτεῖ τὴ ρήγισσα Ἀφροδίτη...» ἢ ἄλλες θεές (15-19). Τὸ ὄριο τῆς ἀνθρώπινης σοφίας εἶναι ἡ ἀναγνώριση ὅτι ὑπάρχει ἐκδίκηση ἀπὸ μέρους τῶν θεῶν γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ἔπαρση κί' ὅτι μόνον ἐκεῖνος ὁ θνητὸς εἶναι εὐτυχῆς πὸν χαρούμενος (ἢ μὲ σύνεση) ὑφαίνει τὴ μέρα του ὡς τὸ τέλος χωρὶς δάκρυα (36-39) : γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐπαινεθεῖ τὸ φῶς τῆς Ἀγιδῶς, ἐπειδὴ κατάφερε ἀκριβῶς αὐτό : νὰ φτάσει ἐπιτυχῶς στὸ νέο αὐτὸ στάδιο τῆς ζωῆς της καὶ νὰ γίνῃ παράδειγμα στὰ μέλη τοῦ χοροῦ. Μῦθος καὶ ἱεροτελεστία δένονται ἐδῶ στενά : ὁ μῦθος τοῦ πρώτου μέρους ἀποκαλύπτει τὴν ἀνοησία τῆς ἀνθρώπινης ἀλαζονείας, ἐνῶ ἡ τελετὴ τοῦ δευτέρου μέρους ἐπικαλεῖται τὴ θεϊκὴ εὐνοια γιὰ τὴν πραγμάτωση τῆς ἀνθρώπινης ἐπιθυμίας. Ἡ ὠρίμανση τῆς Ἀγιδῶς, γιὰ τὴν ὁποία ὑπάρχουν λόγοι νὰ πιστευεῖται ὅτι ἀνῆκε σὲ κορυφαία οἰκογένεια τῆς Σπάρτης<sup>16</sup>, ἐνδιαφέρει τὸ σύνολο τῆς Κοινότητος, ἀφοῦ ἡ τελετὴ πὸν ἀναγγέλλει τὴν ἐνηλικίωσή της τὴν εἰσάγει σ' ὁλόκληρη τὴν πόλη ὡς ὑποψήφια νύφη, κί' ὄχι μόνον τῆς δίνει τὸ δικαίωμα νὰ συγκαταλέγεται στὴν τάξη τῶν ἐνηλίκων, ἀλλὰ καὶ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πόλη της γεννώντας παιδιὰ. Εἶναι γνωστὸ πόση σημασία ἀπέδιδε ἡ πόλη τῆς Σπάρτης στὴν ἀπόκτηση παιδιῶν, πρᾶγμα γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγιναν καὶ εἰδικῆς ρυθμίσεις πὸν ξένιζαν ἀκόμα καὶ τοὺς ἀρχαίους.

Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν παραπάνω πολὺ συνοπτικὴ ἀναπαράσταση τοῦ θέματος τοῦ ποιήματος, ἡ χορικὴ ποίηση ἔπαιξε θεμελιακὸ ρόλο στὴν αὐτοσυνειδησία τῆς ἀρχαϊκῆς πόλης συγκρατώντας τοὺς ἄρμους πὸν τὴν ἔδεναν μὲ τὸ σύνολο τῆς κοινότητος. Στὸ παρθενεῖο του ὁ Ἀλκμᾶν ὑψώνει ποιητικὴ φωνὴ ἀπὸ μέρους ὁλόκληρης τῆς κοινότητος προκειμένου νὰ ἐπαινεθεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ κορίτσια της, ἐπειδὴ ἐνηλικιώθηκε, καὶ γιὰ νὰ ζητηθεῖ ἡ εὐνοια τῶν θεῶν, ὥστε νὰ ἐπιτύχουν καὶ ἄλλα κορίτσια τὴν ἐνηλικίωσή τους. Ἔτσι καὶ στὸ δεύτερο παρθενεῖο, πὸν μικρὰ μόνον σπαράγματα ἀπὸ ἀρκετοὺς στίχους ἔχουν σωθεῖ, φαίνεται ὅτι ἀντιπαράθεται ἡ Ἀ σ τ υ μ ἔ λ ο ι σ α — τὸ ὄνομα μιλᾶ καὶ πάλι· αὐτὴ πὸν εἶναι φροντίδα τῆς πόλης — πὸν κατέχει τὴ θέση τῆς Ἀγη-

16. Μερικοὶ μάλιστα ὑποθέτουν ὅτι ἀνῆκε στὴ βασιλικὴ οἰκογένεια τῶν Ἀγιδῶν.

σιχόρας, με τὸ συναθροισμένο πλῆθος τῶν πολιτῶν. Ὁ χορὸς ἐπικαλεῖται Ὀλύμπιες Μοῦσες γιὰ νὰ ξεχειλίσουν τὴν ψυχὴ μετὸν πόθο τοῦ νέου τραγουδιοῦ καὶ δηλώνει ὅτι σπεύδει ν' ἀφουγκραστῆι τίς κοριτσιίστικες φωνές στὸν ὄμορφο αἰθέρα, μιλώντας στὴ συνέχεια γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἔμπνευσης ποὺ παίρνει τὴ μορφή ξυπνήματος ἀπὸ ὕπνο :

ὕπνον ἀ]πὸ γλεφάρων σκεδασεῖ γλυκὺν  
αἰψα, πόσο]ς δὲ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' ἕμεν  
ἐνθα μάλ]ιστα κόμαν ξανθὰν τινάξω.

δηλ. (τὸ τραγούδι) «μεμιᾶς θὰ σκορπίσει τὸν γλυκὸ ὕπνο ἀπὸ τὰ βλέφαρα, κι' ἐμένα ὁ πόθος με σπρώχνει νὰ μπῶ στὸν ἀγῶνα, ὅπου πρῶτ' ἀπ' ὅλα θ' ἀναδέψω τὰ ξανθὰ μου τὰ μαλλιά».

Ἔστερα ἀπὸ ἓνα κενὸ πενήντα περίπου στίχων ὁ πάπυρος συνεχίζει μετὸν ἔπαινο τῆς νέας Ἀστυμέλοισας<sup>17</sup>, ἀλλὰ σὲ μιὰ γλῶσσα χρωματισμένη ἐρωτικά καὶ σὲ περιγραφή μιᾶς τελετουργικῆς δράσης ποὺ παραλληλίζεται στενὰ μετὸ προηγούμενο παρθένειο. Κι' ἐδῶ δηλ. οἱ τραγουδίστριες τὰ ἔχουν κυριολεκτικὰ χαμένα ἀποθανυμένους ἓνα ἐξαίρετο μέλος τῆς ομάδος τους, τὴν Ἀστυμέλοισα, κι' ἐκφράζοντας τὰ συναισθηματὰ τους μετὰ μιὰ ἀμεσότητα ἄγνωστη στοὺ παρθένειο τοῦ Λούβρου :

με λαχτάρα ποὺ λυώνει τὰ μέλη, ρίχνει (ἢ Ἀστ.) ματιές  
πιὸ τρυφερὰ κι' ἀπὸ τὸν ὕπνο καὶ τὸν θάνατο·  
κι' οὔτε χωρὶς λόγο εἶναι γλυκιὰ ἐκείνη.  
Ἡ Ἀστυμέλοισα δὲν μοῦ ἀποκρίνεται  
ἀλλὰ κρατώντας τὸ στεφάνι  
σὰν πεφταστέρι τοῦ λαμπροῦ οὐρανοῦ  
ἢ χρυσὸ κλωνάρι ἢ ἀπαλὸ φτερό...

Καὶ συνεχίζει ὁ χορὸς χρησιμοποιώντας τὸ ρῆμα *διέβη* γιὰ τὴν κίνηση τῶν ντελικάτων ποδιῶν της, τὴν ὑγρὴ χάρη τοῦ Κινύρα (δηλ. τὸ κυπριακὸ ἄρωμα) ποὺ κάθεται στὰ μαλλιά της γιὰ νὰ καταλήξει : «ἂν ἀφοῦ πλησίαζε (ἢ Ἀστυμ.) μοῦ ἔπιανε τὸ τρυφερὸ χέρι, στὴ στιγμή κι' ἐγὼ θὰ γινόμουν ἰκέτις της». Φρασεολογία ποὺ θυμίζει τὴν ἀνάλογη ἐκφραση τοῦ χοροῦ στοὺ πρῶτο παρθένειο: 1.77 ἀ λ λ' Ἀ γ η σ ι χ ὄ ρ α μ ε τ ε ἰ ρ ε ι (= ἀλλὰ εἶναι ἢ Ἀγησιχόρα ποὺ με κάνει νὰ λυῶνω). Ὅμοια ἢ οὐράνια λάμψη τῆς ὀμορφιάς τῆς Ἀστυμέλοισας (3.66.8) μᾶς θυμίζει τίς εἰκόνες τοῦ ἥλιου

17. Καὶ στοὺ ἀπ. 59 P ἐπαινεῖται ἡ χορηγὸς Μεγαλοστράτα, ἐνῶ στοὺ ἀπ. 10(b) 11 στήλ. II ὁ χορηγὸς Ἀγησίδαμος.



καὶ τῶν ἄστρων τοῦ πρώτου ποιήματος (πρβλ. 1.10-3, 60-3). Κι' ἐδῶ ἀναμφίβολα τὸ ὁμοιο-ερωτικό μοτίβο παρουσιάζεται παιγνιδιάρικα καὶ μὲ ἠθελημένη ὑπερβολή.

Ὁ δεύτερος χορικός ποιητής, ὁ Στησίχορος, ἦταν μιὰ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος πὸν συνδεόταν στενὰ καὶ μὲ τὴ Σπάρτη<sup>18</sup>. Ὡς πρὶν ἀπὸ λίγο ἦταν ἓνα μεγάλο ὄνομα χωρὶς νὰ εἶχε διασωθεῖ τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ὑπῆρχαν ἐλάχιστα μόνον ἀποσπάσματα πὸν ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς ἀπὸ τὴν ἔμμεση παράδοση, καὶ γι' αὐτὸ ὁ Βοωγα μίλησε γιὰ τὴ "σκιά ἐνὸς μεγάλου ὀνόματος." Ἐδῆνχῶς πρόσφατα μερικὰ παπυρικά σπαράγματα μᾶς ἔδωσαν μιὰ ἰδέα γιὰ τὴν ἀξιόλογη ποίησή του, πὸν φαίνεται νὰ δικαιοῦναι τὴ φήμη του. Ἀπὸ τὰ ἐδρήματα αὐτὰ ἀνξήθηκε ἡ γνώση μας γιὰ τὰ ἔργα του *Νόστοι*, *Παλινωδία*, *Ἑλένα*, *Ὀρέστεια* — προδρόμο τῆς *Αἰσχύλειας Ὀρέστειας*, ὅπου ὅμως ἐκθιαζόταν ἡ ἀρχαῖκὴ Σπάρτη —, *Συοθηραί*. Τέλος, πολλὰ πρόσφατα ἦλθαν ἐπίσης στὸ φῶς ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἔργα *Γηρονοητῆς*, *Ἰλίουπέρις*, *Ἐριφύλη* καὶ ἓνα σημαντικό ἀπόσπασμα ἀπὸ ἓνα ἐντελῶς ἄγνωστο ποίημα γιὰ τὶς τύχες τοῦ οἴκου τοῦ Οἰδίποδα καὶ τὴν μοιραία φιλονικία τοῦ Πολυνείκη μὲ τὸν ἀδελφὸ του Ἐτεοκλή. Ὅλο αὐτὸ τὸ ὕλικὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτα σίγουρο ὅτι ἀνήκει στὸν Στησίχορο, ἀλλὰ τόσο τὸ περιεχόμενο ὅσο καὶ τὸ ὕφος καθιστοῦν τὸ ἐνδεχόμενο αὐτὸ πάρα πολὺ πιθανό. Χρονολογικὰ ὁ Στησίχορος ἦταν μιὰ γενιὰ νεότερος ἀπὸ τὸν Ἀλκμάνα, καὶ πρέπει νὰ ἔζησε στὸ τελευταῖο τρίτο τοῦ 7ου αἰ. καὶ μέρος τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. Καταγόταν ἀπὸ τὴν Μεγάλῃ Ἑλλάδα κι' ἔζησε μέρος τῆς ζωῆς του στὴ λοκρικὴ Μάταυρο ὅπως καὶ στὴν Ἰμέρα τῆς Σικελίας.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ διάφορα πολιτιστικὰ ρεύματα, κυρίως δωρικὰ καὶ ἰωνικά, διασταυρώνονταν στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδα καὶ σ' αὐτὰ κάτι χρωστοῦσε ὁ Στησίχορος, ἡ ποίησή του ὁποῖον — ὅπως καὶ ἡ σύγχρονη γλυπτικὴ τῆς Σικελίας — ἦταν μιὰ καινούργια δημιουργία. Ὅπως παρατηρήθηκε, ὁ ποιητὴς ὄφειλε μερικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης του στὸ ἔπος, ὁμηρικὸ καὶ ἠσιόδειο, καὶ γενικότερα στὴ ραψωδικὴ παράδοση τοῦ αἰδοῦ· μερικὰ ἄλλα στοιχεῖα χρωστοῦσε στὴ δωρικὴ χορικὴ ποίηση, καὶ ἄλλα σὲ τοπικὸν μῦθον καὶ δοξασίης<sup>19</sup>. Τὴν ἰδιαιτέρη θέση του στὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς ποίησής τὴν ὀφείλει στὸ γεγονός ὅτι ἀποσύνδεσε τὴ λυρικὴ του ἀφήγησὴ ἀπὸ τὴν

18. Σπαρτιατικὲς ἐκδοχὲς μῦθον ἀπαντοῦν στὰ ἔργα τοῦ Ὀρέστης, Ἐριφύλα, *Νόστοι* μὲ ἠρωες Σπαρτιᾶτες ὅπως οἱ Διόσκουροι, ὁ Ἡρακλῆς, ἡ Ἑλένη. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του, ὅπως ἡ Ἑλένα, ἡ Παλινωδία, ἡ Ὀρέστεια, τὰ ἄθλα ἐπὶ Πελλίεα κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἐκτελέστηκαν στὴ Σπάρτη. Βλ. F.R. Adrados, *El mundo de la lirica griega antigua*, Μαδρίτη 1981, 307.

19. Παρατηρήθηκε κι' ἀπὸ τὸν σχολιαστή: ἀπ. 193 οὔτω δὲ ἐκαινοποίησε τὰς ἱστορίας ὥστε...

πλαισιωμένη χορική ποίηση που σχετιζόταν, όπως είδαμε, πολύ στενά με τις λατρευτικές εκδηλώσεις. Έτσι συχνά έπαιρνε τις ιστορίες που ταίριαζαν στις προθέσεις του κατά προτίμηση από το έπος, και τις ξανάπλαθε όχι μόνο στη μορφή αλλά και στην ουσία, ώστε με την νεοτεριστική ήθικη συμπεριφορά και την έκφραστικότητα της ψυχολογικής κατάστασης των κύριων προσώπων να δημιουργεί τη δική του έκδοχή της ιστορίας. Αυτό δείχνει ότι κατανοούσε την πληκτικότητα που ένιωθαν οι σύγχρονοί του για το έπος ως κανόνα μέτρησης της ανθρώπινης εμπειρίας, γι' αυτό κι' αναπαριστούσε με πλαστικότητα ιστορίες και μύθους, όπως έκανε και η σύγχρονη τέχνη της άγγειογραφίας και γλυπτικής. 'Ακόμα, όπως σημειώνει ο Page «από τους τοπικούς θεούς και ήμιθέους ο Στησίχορος στράφηκε σ' αυτούς της πανελληνίας πίστης, ειδικά σ' αυτούς που συνδέονταν πολύ στενά με την ίδρυση των δυτικών αποικιών» και ξαναδιηγήθηκε σε λυρικούς στίχους τις ιστορίες που ήταν ήδη γνωστές από το πανελλήνιο έπος». 'Ηδη από την αρχαιότητα παρατηρήθηκε ότι ο ποιητής αγαπᾶ τὴ λεπτομέρεια κι' έχει την τάση να παραθέτει καταλόγους στους όποιους ἀρεσκόταν ἡ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ ὄχι μόνο στὸ ἔπος ἀλλὰ καὶ στὴ λυρική ποίηση (πρβλ. 'Αλκμ.). Γενικά είναι πιθανό ότι ο Στησίχορος είναι λιγότερο πρωτότυπος σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ περιεχόμενο ἀπὸ ὅ,τι τὸ δούλεμα τῆς λεπτομέρειας καὶ τῆς παρουσίας τοῦ ὕλικου τῆς ποίησής του.

'Απὸ τὰ καινούργια λείψανα τῆς στησιχόρειας ποίησης ἐπιβεβαιώνεται ὅτι ὁ ποιητὴς ἦταν ἐξοικειωμένος μετὰ τὴν ἐπική ὕλη καὶ τὴν ἐπική ἀφηγηματικὴ τεχνική. Λόγω ἀκριβῶς τῆς ἐξοικείωσης του αὐτῆς μετὰ τὸ ἔπος ἐκμεταλλεύτηκε μερικὰ στοιχεῖα του, πὸν δὲν ἐντοπίζονται στὴ γνωστὴ ἐπική ὕλη, γιὰ νὰ ἐμπλουτίσει τὸ θεματολόγιό του. 'Εκείνο ὡστόσο πὸν εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς ὑπεροχῆς τοῦ Ὅμηρου εἶναι ὅτι οἱ πρῶτοι λυρικοὶ ποιητὲς ἀποφεύγουν γενικὰ τὴν ὕλη πὸν πραγματεύονται ἢ 'Ι λ ι ἄ δ α καὶ ἢ ' Ο δ ὄ σ σ ε ι α καὶ προτιμοῦν νὰ ἀντλοῦν τὴν ὕλη τους ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο τρωϊκὸ πόλεμο ἢ ἀπὸ ἄλλες ἐπικές ἀφηγήσεις. Στὶς λιγοστὲς περιπτώσεις πὸν πραγματεύονται ἐπεισόδια ἀπὸ τὸ ὀμηρικὸ ἔπος παραγεμίζουν τὴν ὕλη μετὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα μεταπλάθοντας μετὰ λυρικὸ τρόπο μέρος τοῦ ὕλικου. 'Ενα καινούργιο, σὲ σύγκριση μετὰ τὸν 'Αλκμᾶνα, στοιχεῖο εἶναι ὅτι, ἐπειδὴ ἡ στησιχόρεια ποίηση εἶναι ἀφηγηματικὴ, δὲν ὑπάρχουν σ' αὐτὴ προσωπικὲς δηλώσεις ἀπὸ μέρους τοῦ ποιητῆ ἢ τῶν μελῶν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖται ἡ τεχνικὴ τοῦ ὀμηρικοῦ ἔπους μετὰ τὴν παρεμβολὴ λόγων πὸν ἐκφωνοῦνται ἀπὸ πρόσωπα πὸν πρωταγωνιστοῦν στὴν ἱστορία. Στὴ Γ η ρ ο ν η ἰ δ α (P. Oxy. 2617), γιὰ παράδειγμα, ἔχουμε τοὺς λόγους τῆς Καλλιρῶς —μητέρας τοῦ Γηρῶνη— καὶ τῆς θεᾶς 'Αθηνᾶς, καὶ στὸ νέο κείμενο τοῦ παπύρου τῆς Αἰλλῆς ὑπάρχει ὁ ἑκτηνῆς λόγος τῆς βασίλισσας, τῆς 'Ιοκάστης ἢ τῆς δεύτερης γυναίκας τοῦ Οἰδίποδα, ὅποια κι' ἂν εἶναι. 'Ορθά, ἐπομένως, παρατηρήθηκε ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς δημιουργίας πᾶθους μετὰ τὴν χρῆση ἄμεσου λόγου ἦταν τεχνικὴ καλὰ ἀνεπτυγμένη στὸν Στησίχορο,



και στ' ἀχνάρια του βάδισαν τόσο οί χορικοί λυρικοί Σιμωνίδης, Βακχυλίδης και Πίνδαρος όσο κι' οί δημιουργοί τοῦ δράματος. Ἐνα χαρακτηριστικό, τέλος, τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τοῦ Στησίχορου εἶναι τὸ γεγονός ὅτι θεματικά βρίσκεται σὲ στενή ἐπαφή μὲ τὰ εἰκαστικά μνημεῖα τῆς ἐποχῆς του, ἀφοῦ πάρα πολλὰ θέματα τῶν ἔργων του ἔχουν εἰκαστικά παράλληλα στὴ σύγχρονή του καλλιτεχνική δημιουργία — Λάονακα τοῦ Κυφέλου, Θρόνος Ἀμυκλῶν, ἀγγειογραφίες, γλυπτὰ κ.ἄ.

Θέμα τῆς Γ η ρ υ ο ν η ἰ δ ο ς εἶναι τὸ ταξίδι τοῦ Ἡρακλῆ στὴ Δύση σὲ ἀναζήτηση τῶν βοδιῶν τοῦ Γηρῶνῆ. Ἡ ἀφήγηση τοῦ δέκατου ἄθλου τοῦ ἥρωα ἐνίσχυε ἀσφαλῶς τοὺς Ἕλληνες ἀποίκους ποὺ ἀγωνίζονταν νὰ θέσουν κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία τους τὴ δυτική Σικελία γιὰ νὰ ἐλέγχουν στὴ συνέχεια τὸ ἐμπόριο τῆς νότιας Ἰβηρικῆς χερσονήσου. Τὰ κατορθώματα τοῦ Ἡρακλῆ στὴ Δύση εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ μετατοπισμοῦ τῶν μύθων, καθὼς ἐπεκτείνεται βαθμιαῖα ὁ γνωστός κόσμος πρὸς τὰ δυτικά και γίνεται προσπάθεια νὰ ἐξελληνιστεῖ. Ὁ ἱστορικός Διόδωρος ὁ Σικελιώτης (4.23) σημειώνει ὅτι συνοδεύοντας ὁ ἥρωας τὰ βόδια τοῦ Γηρῶνῆ προεικονίζει τὸν ἐλληνικὸ ἀποικισμό, καθὼς ὑποτάσσει τοὺς ἰθαγενεῖς και ἰδρύνει ἱερὰ τῆς Δήμητρας και τῆς Κόρης. Ὁ ἥρωας ὅπως εἶναι γνωστό, γίνεται κύριος τῶν βοδιῶν ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀναμέτρηση μὲ τὸν ἰδιοκτήτη τους και τὴ θανάτωση τοῦ τελευταίου. Ἡ ἱστορία ἦταν ἤδη γνωστὴ στὸν Ἡσίοδο (Θ ε ο γ. 287-94, 327, 979-83) και στοὺς ἀγγειογράφους, ἀφοῦ ὑπάρχουν κάπου 70 ἀγγειογραφίες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, μιὰ ἀπὸ τίς ὁποῖες εἶναι τοῦ 7ου αἰ. Ἐξάλλου, μιὰ περιληπτικὴ ἔκθεση τῆς ἱστορίας στὸν Ἀπολλόδορο (Β ι β λ. 2.5.9-10) πιθανὸ νὰ στηρίζεται στὴ Γ η ρ υ ο ν η ἰ δ α.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Στησίχορος ἀνύψωσε τὴν ἀπλή μυθικὴ διήγηση μεταμορφώνοντας τὸ τρικέφαλο τέρας ποὺ ἦταν ὁ Γηρῶνῆς<sup>20</sup> σὲ ἥρωικὴ προσωπικότητα, ἢ “ἀδικία” τοῦ Ἡρακλῆ ποὺ ἐπιτέθηκε ἐναντίον τοῦ κυρίου τῶν βοδιῶν ἔκανε μερικὸν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἀλλὰ και νεότερους ἀναγνώστες νὰ ἀπορήσουν. Ὁ ἴδιος ὁ Πίνδαρος σὲ δύο ἀποσπάσματα (81 και 169 Sn.-M.) προβληματίστηκε, καθὼς ὁμολογεῖ ὅτι, ἐνῶ ἐπαινεῖ τὸν Γηρῶνῆ, δὲν θὰ πεῖ τίποτε ποὺ θὰ δυσαρεστοῦσε τὸν Δία, κι' ἕνας μεταγενέστερος σχολιαστὴς τοῦ Πινδάρου σημείωσε: Ἡ ρ α κ λ ῆ ς δ ἔ ἡ δ ἰ κ ε ι ἀ φ ε λ ὄ μ ε ν ο ς. Ἀπὸ τὴ μελέτη ὡστόσο τῶν δύο πινδαρικῶν ἀποσπασμάτων καθὼς και τῶν σχετικῶν πηγῶν φαίνεται ὅτι ὁ Ἡρακλῆς δὲν διέπραξε ἀδικία, ἐπειδὴ ἀκολούθησε τὴ βουλή τοῦ Δία ὅταν ἐπετίθετο ἐναντίον τοῦ Γηρῶνῆ, ἢ, σ' ἕναν ἄλλο ἄθλο, τοῦ Διομήδη. Τόσο δηλ. ὁ Γηρῶνῆς ὅσο και ὁ Διομήδης, ὁ γνωστός βασιλιάς

20. Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ ἡ ἀκριβὴς ταυτότητα τοῦ Γηρῶνῆ οὔτε ἡ σχέση του μὲ τὴν ἀνάλογη μορφή στὸ ἀνατολικὸ ἔπος Gilgamesh. Γιὰ τίς παραστάσεις τοῦ Γηρῶνῆ στὴν Κύπρο βλ. Vassos Karageorghis, *A new 'Geryon' terracotta statuette from Cyprus, Eretz - Israel* 20, 1989, 92-97. Γενικότερα βλ. Külerich, *Opuscula Atheniensia* 17, 1988, 123-136.

τῆς Μακεδονίας μὲ τὰ σαρκοβόρα ἄλογα, θεωροῦνταν ἐχθροὶ θεῶν καὶ ἀνθρώπων καὶ βρίσκονταν ἔξω ἀπὸ τὶς «θέμιστες» ἢ τοὺς νόμους, κί' ὅποιοι, ἐπομένως, μποροῦσε νὰ τοὺς ἀφανίσει ἀποκαθιστώντας τὴν ἔννομη τάξη πάνω στὴ γῆ θὰ ἀποκτοῦσε δόξα ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Σύμφωνα μὲ τὴ μυθικὴ ἀντίληψη πρόσωπα ὅπως ὁ Γηρονόης ἢ ὁ Διομήδης παραβίαζαν τοὺς νόμους τῆς φυσικῆς τάξης ποὺ ἐπικρατοῦσε στὴ γῆ, γι' αὐτὸ καὶ θεωροῦνταν παράνομοι (Διόδ. Σικ. 4.15.3), ἐχθροὶ τῆς ἀνθρωπότητος καὶ ἐπιβαλλόταν, συνεπῶς, νὰ ἀπαλλαγεῖ ἡ γῆ ἀπὸ τὴν παρουσία τους<sup>21</sup>. Αὐτὸ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ κριτικὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους μπορεῖ νὰ ἀντανανκλᾶ μεταγενέστερες ἠθικὲς ἀντιλήψεις, ἀφοῦ στὸν ἡρωικὸ κόσμον δὲν ἦταν ἄγνωστη ἡ β ο η λ α σ ί η, ἡ ἀρπαγὴ δηλ. βοδιῶν, κάτι ποὺ ἔφερε τιμὴ στὸν δράστη<sup>22</sup> χωρὶς νὰ γίνε λόγος καὶ γιὰ τὴ ληστεία πού, σύμφωνα μὲ ὄλες τὶς ἐνδείξεις, ἀσκοῦνταν σὲ εὐρεῖα κλίμακα. Ἡ πραγμάτευση τοῦ σημείου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν Πίνδαρο θέτει οὐσιαστικὰ τὸ πρόβλημα ποὺ βρίσκεται στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἐκπολιτιστικῆς διαδικασίας τῆς ἀνθρωπότητος, ἀφοῦ ὑπογραμμίζει τὸν παράδοξο χαρακτῆρα ποὺ παίρνει ἡ δικαιοσύνη, ὅταν βίαιες πράξεις εἶναι τὰ μέσα γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς σταθεροῦ συστήματος κοινωνικῆς τάξης καὶ ἰσότητος.

Καὶ στὸ ποίημα αὐτὸ ὁ Στησίχορος δείχνει τὴ μεγάλη του στιχογραφικὴ ἐπιδεξιότητα ἐφαρμόζοντας τὴν τριαδικὴ σύνθεση ποὺ φαίνεται ὅτι εἶχαν ὅλα του τὰ ἔργα, καὶ τῆς ὁποίας ἦταν πιθανότατα ὁ εισηγητής. "Ἐνα ζήτημα ποὺ ἀνέκυψε μετὰ τὴν

21. Καὶ ὁ Ἰσοκράτης θεωρεῖ τὸν πόλεμο ἐναντίον τῶν βαρβάρων ὡς ἐντελῶς ἀπαραίτητο καὶ δικαίωτο καὶ τὸν συνδέει μὲ τοὺς πολέμους ποὺ ἐλευθερώνουν τὴν ἀνθρωπότητα ἀπὸ τὴ θηριωδία τῶν ἀγρίων ζώων (Παναθ. 163). Ἐπίσης παρουσιάζει τὸν Ἡρακλῆ (Φίλ. 110) ὡς ὑπόδειγμα γιὰ κάθε τέτοιο πόλεμο καὶ τὴ βία ποὺ τὸν συνοδεύει ἀπὸ μέρους τῶν Ἑλλήνων ἐναντίον τῶν βαρβάρων, καθὼς πρόκειται γιὰ ἕνα ἥρωα ποὺ ξεπέρασε τοὺς προγενέστερους του ὄχι τόσο σὲ φυσικὴ δύναμη ὅσο «σὲ φρόνηση», φιλοδοξία (=ὑψηλοῦς σκοποῦς) καὶ δικαιοσύνη. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐλληνοκεντρικὴ σύλληψη ποὺ εἶναι ἐπέκταση τῆς γνωστῆς ἀντίληψης τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὸν διαχωρισμὸ τοῦ κόσμου σὲ "Ἑλλήνες καὶ βαρβάρους. Πρβλ. Ἐπίκτ. III 26, 32-33: ὁ δ' Ἡρακλῆς ἀπάσης γῆς καὶ θαλάττης ἄρχων καὶ ἡγεμὼν ἦν, καθαρτῆς ἀδικίας καὶ ἀνομίας, εἰσαγωγεὺς δὲ δικαιοσύνης καὶ ὁσιότητος.

22. Πρβλ. Ὁμ. Ἰλ. Α. 670-76:

εἴθ' ὡς ἡβώοιμι βίη δέ μοι ἔμπεδος εἶη,  
ὡς ὅπότε Ἥλείοισι καὶ ἡμῖν νεῖκος ἐτύχθη  
ἀμφὶ βοηλασίη, ὅτ' ἐγὼ κτάνων Ἰτυμονῆα,  
ἔσθλων Ὑπειροχίδην, ὃς ἐν Ἥλιδι ναιετάσκει,  
ρῦσι' ἐλανόμενος· ὁ δ' ἀμύνων ἦσι βόεσσιν  
ἔβλητ' ἐν πρώτοισιν ἐμῆς ἀπὸ χειρὸς ἄκοντι,  
κάδ δ' ἔπεσεν, λαοὶ δὲ περιέρυσαν ἀγροῖάται.



ἀνέυρεση τῶν παπυρικῶν ἀποσπασμάτων τῆς Γηρουνηίδος εἶναι ἂν τὸ ποίημα, πὸν ὅπως δείχνει μιὰ στιχομετρικὴ ἔνδειξη ξεπερνοῦσε τοὺς 1300 στίχους, ἀπαγγελλόταν ἢ ἐκτελοῦνταν ὡς κανονικὸ χορικὸ ἄσμα. Ἐάν συνέβαινε τὸ δεύτερο, τότε θὰ ἦταν  $4\frac{1}{2}$  τουλάχιστον φορὲς πιὸ ἐκτενὲς ἀπὸ τὸν 4ο Πυθιονικοῦ τοῦ Πυδάρου, τὴν πιὸ ἐκτεταμένην χορικὴν ὠδὴν πὸν ἔχουμε, καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεσίν του θὰ χρειάζονταν τέσσερις περιποῦ ὄρες. Γι' αὐτὸ πιστεύεται ὅτι ἡ εὐλυγισία τοῦ μέτρον εἶναι ἔνδειξη ὅτι ὁ ποιητὴς ἀπάγγελλε ὁ ἴδιος τὸ ἔργο του μὲ συνοδείαν λύρας χωρὶς τὴν πλήρη συμμετοχὴν τοῦ χοροῦ πὸν ἀρκοῦνταν μόνον στὴν ἐκτέλεση ρυθμικῶν χορευτικῶν κινήσεων<sup>23</sup>. Ἐτσι στὴν περίπτωση αὐτῇ ὁ Στησίχορος θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς μονωδὸς μέσα στὴν ραψωδικὴ παράδοση, μὲ μόνον τὴν διαφορὰ ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ πρωτότυπη σύνθεση ἑνὸς μακροσκελοῦς ἀφηγηματικοῦ ἔργου.

Σχετικὰ μὲ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ θέματος αὐτοῦ καὶ κυρίως τὶς ἀγγειογραφίες τῶν 70 περιποῦ ἀγγείων πὸν ἀπεικονίζουν τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν Γηρόνην στὸ 2ο μισὸ τοῦ βου αἰ., δύο χαλκιδικὰ ἀγγεῖα παρουσιάζουν τὸν Γηρόνην μὲ φτερά, ὅπως δηλ. τὸν περιγράφει ὁ Στησίχορος (ἀπ. 186 = S 87). Δύο ἄλλα λίγο μεταγενέστερα ἀγγεῖα ἀπεικονίζουν μιὰν ταλαιπωρημένην γυναικείαν μορφήν πίσω ἀπὸ τὸν Γηρόνην, πὸν ἀσφαλῶς θὰ εἶναι ἡ μητέρα του Καλλιρόη. Σὲ ἕνα ἄλλο ἀγγεῖον πίσω ἀπὸ τὴν Ἀθηναίαν καὶ τὸν Ἡρακλῆ εἰκονίζεται ἡ Ἴριδα, πράγμα πὸν θεωρήθηκε ὡς ἔνδειξη ὅτι οἱ θεοὶ ὕστερα ἀπὸ τὸ συμβούλιόν τους ἔστειλαν τὴν Ἴριδα στὸν Ἡρακλῆ γιὰ νὰ τοῦ μεταφέρει κάποιον μῆνυμά τους.

Ἡ στησιχόρεια ἀφήγηση, σύμφωνα μὲ τὰ σωζόμενα λείψανα τοῦ ποιήματος<sup>24</sup>, ἀρθρώνεται γύρω ἀπὸ τὰ ἐπόμενα ἐπεισόδια: ταξίδι τοῦ Ἡρακλῆ στὴ Δύση μὲ τὴν χρῆσιν ὡς μεταφορικοῦ μέσου καὶ τοῦ μυθολογικοῦ χρυσοῦ κυπέλλου τοῦ Ἥλιου, ἄφιξη τοῦ ἥρωα στὸ νησὶ τῆς Ἐρυθρίας, ἔκκληση τῆς Καλλιρόης στὸ γιό της νὰ μὴ συγκρουστεῖ μὲ τὸν Ἡρακλῆ, λόγος τοῦ Γηρόνη ὅπου δηλώνεται κατηγορηματικὰ ὅτι δὲν πρόκειται νὰ ἀνεχθεῖ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν βοδιῶν του, σύγκρουση μὲ τὸν Ἡρακλῆ ὁ ὁποῖος χρησιμοποιοῖ τόξον καὶ ρόπαλον καί, τέλος, θάνατος τοῦ τριώματου τέρατος. Ἡ ἀφήγηση τοῦ ποιητῆ εἶναι ἐπικο-λυρική, καὶ αὐτὸ ὄχι μόνον ἐξαιτίας τοῦ λεξιλογίου

23. Μιὰ ἄλλη ἀποψη εἶναι ὅτι ὁ ποιητὴς καὶ ὁ χορηγὸς τραγουδοῦσαν τὸ προοίμιον καὶ τὸν ἐπίλογον, ἐνῶ ὁ χορὸς τραγουδοῦσε τὸ κεντρικὸν μέρος τοῦ ποιήματος. Πρὸβλ. καὶ J. L. Calvo Martínez, *D u r i u s* 2, 1974, 327 κ.έ. καὶ 335 κ.έ.

24. Τὸ πλήρες περιεχόμενον τοῦ ἔργου τοῦ Στησίχορου δὲν θὰ περιοριζόταν μόνον στὸ ἐπεισόδιον τοῦ Γηρόνη ὅπως ὑπανίσταται ὁ τίτλος Γαρουναῖς - πρὸβλ. Ἰλιάς κ.λπ. - καὶ ὄχι Γηρόνεια. Ἐξάλλου μερικὰ ἐπεισόδια τοῦ ποιήματος δὲν μπορούσιν εὐκόλως νὰ διαχωριστοῦν ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Στησίχορου Σκύλλα καὶ Κέροβροσ.

καὶ τῶν ἄλλων ὑφολογικῶν χαρακτηριστικῶν, ἀλλὰ κυρίως ἐξαιτίας τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ὀργανώνονται χρονολογικὰ τὰ ἐπιμέρους ἐπεισόδια καὶ ἐξαιτίας τῆς παρουσίας ὀρισμένων σκηνῶν, ὅπου παρεμβαίνουν ἡ Ἄθηνᾶ καὶ ὁ Ποσειδῶν ὑποστηρίζοντας ὁ καθένας τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο ἀντιπάλους, ἡ γεμάτη πάθος ρήση τῆς μητέρας στὸ γιό της κ.ἄ.

Ὅπως ἔχει ἤδη ἀναφερθεῖ, ἀπὸ τὸν Στησίχορο ἔλειπε ἡ φραστικὴ συμπίκνωση, ἐνῶ γιὰ τὴν πληθωρικὴ χρῆση ἐπιθέτων ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὸν “μαθητὴ” τοῦ Ἴβυκο, ὑπάρχει ἡ μαρτυρία τοῦ Ἑρμογένη (Περὶ ἰδεῶν II, 4, 322, σ. 338 Rabe): Στῆσίχορος σφόδρα ἠδὲς εἶναι δοκεῖ διὰ τὸ πολλοῖς χρῆσθαι τοῖς ἐπιθέτοις. Στὸ πρῶτο π.χ. ἀπόσπασμα τῆς Γηρνονηίδος διαβάζουμε (S 7):

σχεδὸν ἀν-  
τιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας  
Ταρτησοῦ ποταμοῦ παρὰ παγᾶς  
<τίκτεν> ἀπείρονας ἀργυρορίζους  
ἐν κευθμῶνι πέτρας.

«... κάπου ἐκεῖ ἀπέναντι στὴν ξακουστὴ Ἐρυθία, κοντὰ στὶς ἀνεξάντλητες ἀσημόριζες πηγὲς τοῦ ποταμοῦ Ταρτησοῦ <γέννησε> στὴν πέτρινη σπηλιά».

Πρόκειται γιὰ τὴν πατρίδα τοῦ βουκόλου Εὐρυτίωνα, τοῦ φύλακα τῶν βοδιῶν τοῦ Γηρνονῆ· ἡ ὑπερβολικὴ γλωσσικὴ πληρότητα τῆς φράσης κακίστηκε ἤδη στὴ μεταγενέστερη ἀρχαιότητα. Οἱ λεπτομέρειες αὐτὲς χρησιμεύουν μόνο γιὰ νὰ διεγείρουν τὴ φαντασία καὶ τὸ πάθος καὶ γιὰ νὰ δώσουν ἀξιοπρέπεια σ' ἕνα κύριο πρόσωπο καὶ στὸ ποίημα γενικότερα<sup>25</sup>. Καὶ σ' ἕνα ἄλλο μικρὸ ἀπόσπασμα (S 8) φαίνεται ἡ φροντίδα τοῦ ποιητῆ γιὰ τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ἡ χρησιμοποίησις στοιχείων τῆς φύσης γιὰ καθαρὰ περιγραφικοὺς σκοποὺς, οἱ ἐπικὲς ἀναμνήσεις ἀλλὰ καὶ ἡ ἐλαφρὰ μορφολογικὴ τροποποίησή τους ὥστε νὰ ἀποκτήσουν ἰδιωματικὸ χρῶμα, ὅπως δ ὠ-

25. Γιὰ ἕνα ἐκτενέστερο σχολιασμὸ στὰ ἀποσπάσματα τῆς Γηρνονηίδος ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρωτοπορειτικὴ μελέτη τοῦ Page, *The Geryoneis* JHS 93, 1973, 138-54, βλ. Luca Carmignani, *Stile e tecnica narrativa in Stesicoro*, *Studi di letteratura greca*. Πίζα 1981, 27-44.—Στὸ ἀπ. S 17 ὅπου ὁ Ἡρακλῆς ἔφτανε ἢ ἐγκατέλειπε τὶς χῶρες τῆς Λύσης κ' ὁ Ἥλιος ξεκινοῦσε γιὰ νὰ περάσει τὸν Ὠκεανὸ γιὰ νὰ πάει στὴν Ἀνατολή εἶναι τόσες οἱ λεπτομέρειες ποὺ συνωθοῦνται στὴν ἀπλὴ δήλωσις ὥστε, ὅπως παρατηρεῖ ὁ R. L. Fowler, *The Nature of early Greek lyric...*, Τορόντο 1987, 49, τὸ γεγονὸς σχεδὸν ἀποκρύπτεται ἀπὸ τὰ πολλὰ διανθίσματα.



μα τ' ἔχοντι, περικαλλέα νᾶσον ἢ τὴν ἐπέκταση τῆς χρήσης ἐπικῶν ἐπιθέτων, ὅπως τὰ παργχρύσεια δώματ'. Τέλος δὲν λείπουν καὶ λέξεις ποὺ δὲν ἀπαντοῦν στὸ ἔπος ὅπως τὸ ἐπίρρημα ἀντιπέρας ἢ ἡ μὴ σύμφωνη μὲ τὴν ἐπικὴ παράδοση σημασία τοῦ σ χ ε δ ό ν.

Στὸ ἀπ. S 11 ἡ ἔλλα οργανώνεται σύμφωνα μὲ τοὺς ὁμηρικούς μονολόγους, ὅταν ἐπίκειται ἡ λήψη σημαντικῆς ἀπόφασης (πρβλ. Ἰλ. K 99-130):

«... κί' ἀπαντώντας του ὁ δυνατὸς γιὸς τοῦ ἀθάνατου Χρυσόορα καὶ τῆς Καλλιρρόης ἔτσι μίλησε : μὴν προσπαθεῖς νὰ φοβίσεις τὸ θαρραλέο μου φρόνημα ἀναφέροντάς μου τὸν παγερὸ θάνατο... γιατί ἂν εἶμαι ἀθάνατος ἀπὸ γεννησιμοῦ κί' ἀγέραστος ὥστε νὰ συμμετέχω στῆ ζωὴ πάνω στὸν Ὀλυμπο, καλύτερα... καὶ ντροπὲς... Ἄλλά, ἂν φίλε, πρέπει νὰ μὲ βροῦν τὰ μισητὰ γηρατειὰ καὶ νὰ ζῶ ἀνάμεσα στὰ ἐφήμερα πλάσματα μακριὰ ἀπὸ τοὺς μακαρισμένους θεούς, εἶναι πολὺ καλύτερο γιὰ μένα νὰ ὑποφέρω τώρα ὅ,τι εἶναι γραφτό μου...».

Στὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Γηρῶνη, ποὺ πιστεύεται ὅτι ἀπευθύνονται στὸν Μενόιτη, βλέπει κανεὶς τὴ συμπάθεια τοῦ ποιητῆ γιὰ τὸν καταδικασμένο ἀπὸ τοὺς θεοὺς ἀντίπαλο τοῦ Ἡρακλῆ. Ἡ σκηνὴ εἶναι φορτισμένη συναισθηματικά, ἀφοῦ ὁ Γηρῶνης γνωρίζει ἤδη τὴ δολοφονία τοῦ βοσκοῦ του, τοῦ σκύλου του, ὅπως καὶ τὴν κλοπὴ τῶν βοδιῶν του. Ὁ ἴδιος διατρέχει ἐπίσης μεγάλο κίνδυνο. Ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ σωθεῖ εἶναι νὰ ὑπομείνει τὴν ντροπὴ τῆς ἀφαίρεσης τῶν βοδιῶν καὶ νὰ ἀποφύγει ἔτσι τὴ σύγκρουση μὲ τὸν Ἡρακλῆ. Ὡστόσο ὁ Γηρῶνης, ξεπερνώντας τὸ δίλημμα ποὺ τοῦ τίθεται ἀποφασίζει νὰ πεθάνει μὲ τιμὴ καὶ ἐκφωνεῖ ἕνα λόγο ποὺ ἔχει ὡς πρότυπο τὸν λόγο τοῦ Σαρπηδόνα στὸν Γλαῦκο (Ἰλ. M. 310-28, ἰδιαίτερα 322-8) :

ὦ πέπον, εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε  
αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε  
ἔσσεσθ', οὔτε κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην  
οὔτε κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραν·  
νῦν δ' ἔμπης γὰρ κῆρες ἐφροσῶσιν θανάτοιο  
μυρίαί, ἅς οὐκ ἔστι φυγεῖν βροτὸν οὐδ' ὑπαλύξαι,  
ἴομεν, ἡέ τω εὖχος ὀρέξομεν, ἡέ τις ἡμῖν.

Στὸ ἔπος τὸ ἐπιχείρημα τοῦ Σαρπηδόνα εἶναι πολὺ ἀπλό: Ὁλοὶ προοριζόμαστε νὰ πεθάνουμε, ἐπομένως ἄς πολεμήσουμε γιὰ νὰ ἀποκτήσουμε δόξα. Στὸν Στησίχορο ὁ Γηρῶνης δὲν ξέρει ἂν εἶναι ἀθάνατος ἢ θνητὸς καὶ χρησιμοποιεῖ δύο ὑποθετικὲς προτάσεις — ἂν εἶμαι ἀθάνατος κ.λπ. ἂν ὅμως πρέπει νὰ γεράσω κ.λπ. — ποὺ τὸν ὀδηγοῦν μῆσα ἀπὸ μιὰ πολὺ προσωπικὴ ἔκφραση ἑνὸς ιδεώδους ἀρετῆς στὴν ἀπόφασή του

νά πολεμήσει. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὸ δέσιμο μὲ τὸ ἐπικὸ πρότυπο ἔχει γίνει δομικὸ στοιχεῖο στὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης.

Στὸ ἀπ. *S 13* ἡ Καλλιρόη προσφωνεῖ τὸ γιό της. Εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς συνάντησης τοῦ πολεμιστῆ καὶ τῆς θλιμμένης μάνας, κί ὅπως θὰ ἀνέμενε κανεὶς, τὸ πρότυπο εἶναι καὶ πάλι ἡ Ἰ λ ι ἄ δ α ὅπου διαδραματίζονται οἱ γνωστὲς σκηνὲς ἀνάμεσα στὸν Ἄχιλλέα καὶ τὴ Θέτιδα καὶ προπαντὸς ἀνάμεσα στὸν Ἔκτορα καὶ τὴν Ἐκάβη.

[...] εγών [μελέ]α καὶ ἄλασ-  
τοτόκος κ]αὶ ἄλ[ασ]τα παθοῖσα  
Γ]αρυόνα γωνάζομαι  
αἴ ποκ' ἐ]μόν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσχεθον]

«... ἐγὼ ἡ δύστηνη ποὺ εἶχα θλιβερὴ γένα κί ἔπαθα ἀξέχαστες συμφορές, θεομὰ παρκαλῶ (ἐσένα) τὸν Γηρῶνη, ἂν ποτε σοῦ ἴδωσα τὸ στῆθος μου...».

Δυστυχῶς τὸ χωρίο εἶναι φθαρμένο, ἀλλὰ τὸ γενικὸ νόημα εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν Ὅμηρο. Ὁ Ἔκτωρ στὴν ἀνάλογη σκηνὴ δὲν ὑπακούει στὰ λόγια τῆς Ἐκάβης καὶ πέφτει νεκρὸς ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Ἄχιλλέα· ἡ ἴδια τύχη περιμένει καὶ τὸν Γηρῶνη. Ἀπὸ ἄποψη δομῆς ἢ προσφώνηση τῆς Καλλιρόης ἐπιβεβαιώνει τὴν τάση τοῦ Στησίχορου νὰ παρεμβάλλει στὶς πρὸ κρίσιμες στιγμὲς ἀναφορὲς στὴν ἐπικὴ παράδοση, τὴν ὁποία διαφοροποιεῖ σημασιολογικὰ ἢ μορφολογικὰ καθὼς τὴ χρωματίζει μὲ διαλεκτικὸς τύπους (ἐ γ ὠ ν, π α θ ο ῖ σ α, Γ α ρ υ ὸ ν α, γ ω ν ἄ ζ ο μ α ι, α ἴ π ο κ' ἐ μ ὸ ν τ ι ν). Κί ἐδῶ τὸ μοναδικὸ ἐπίθετο ἄ λ α σ τ ο τ ὸ κ ο ς προλαβαίνει σημασιολογικὰ τὴν φράση ποὺ ἀκολουθεῖ ἄ λ α σ τ α π α θ ο ῖ σ α. Τὸ ὁμηρικὸ πρότυπο βρῖσκεται στὴν Ἰ λ. X 82-83:

Ἔκτωρ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον  
αὐτήν, εἴ ποτέ σοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον.

Στὸ ἀπ. *S 14* οἱ θεοὶ πραγματοποιοῦν συμβούλιο ὅπου ἀποφασίζουν, ὅπως φαίνεται, γιὰ τὴν τύχη τοῦ Γηρῶνη. Κί ἐδῶ ἡ ἀνάλογη σκηνὴ ὑπάρχει στὸν Ὅμηρο (Ἰ λ. Π 433-38), ὅπου ὁ Δίας διαλογίζεται νὰ σώσει τὸν Σαρπηδόνα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Πατρόκλου, ἀλλὰ τὸν ἀποτρέπει ἡ Ἥρα (439-57). Ὁ Στησίχορος τροποποιεῖ κί ἐδῶ τὴ φρασητικὴ μορφή εἰσάγοντας δωρικὸς τύπους, ὅπως τ ὸ κ α δ ἡ γ λ α ν κ ὠ π ι ς Ἄ θ ἄ ν α καὶ ἄ ν π ε ρ ὕ π ἔ σ τ α ς.

Στὸ ἀπ. *S 15* ὁ Ἡρακλῆς σκοτώνει τὸν Γηρῶνη. Τὸ κείμενο τοῦ κείριον αὐτοῦ ἀποσπάσματος εἶναι ἀκρωτηριασμένο, ἰδιαίτερα στὴν ἀρχή, ὑπάρχουν ὅμως μερικὲς ἐνδείξεις τῆς ἐχθρικής προσέγγισης κάποιου, πιθανῶς τοῦ Ἡρακλῆ, καθὼς διαλογίζεται μὲ ποιὸ τρόπο νὰ ἐπιτεθεῖ ἀποφασίζει λ ἄ θ ρ α π ο λ ε μ ε ῖ ν, δηλ. «νὰ ἐπιτεθεῖ



ξαφνικά χωρίς προειδοποίηση». Ὑστερα περιγράφεται κάποιος — προφανῶς ὁ Γηρυνός — μὲ ἀσπίδα μπροστά στοῦ σώμα του, ἀλλὰ ξαφνικά τοῦ πέφτει στοῦ ἔδαφος ἡ περικεφαλαία πεταμένη ἀπὸ τοὺς [δ α] ἰ μ ο ν α ς ὦ κ υ π ἔ τ α [ς] δηλ. «τοὺς θεοὺς πὸν πετοῦν γρήγορα». Τέλος, περιγράφεται ὁ τρόπος τοῦ θανάτου τοῦ Γηρυνός πὸν δὲν συμβιβάζεται μὲ τὸ ἥρωικὸ πρότυπο, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ μετὰ ἀπάτης ἀρ ισ τ ε ί α ἦταν α ἰ σ χ ρ ἄ. Σὲ μετάφραση τὸ κείμενο πὸν ἔχουμε λέει: «... μολυσμένο μὲ αἷμα... καὶ μὲ δηλητήριο ἀπὸ τὶς ὀδόνες τῆς ἀνθρωποκτόνας παρδαλόλαιμης Ὑδρας· καὶ σιωπηλὰ μὲ δόλο τὸ ἔχωσε στοῦ μέτωπό του καὶ τοῦ ξέσκισε τὴ σάρκα καὶ τὰ κόκκαλα μὲ τὴ θέληση τοῦ θεοῦ καὶ τὸ βέλος διαπέρασε τὸ ἀκρότατο σημεῖο τῆς κεφαλῆς, καὶ μὲ τὸ κόκκινο αἷμα, ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς, λέκασε τὸν θώρακα καὶ τὰ ματωμένα μέλη· κι ὁ Γηρυνός ὅπως ἦταν φυσικὸ ἔκκλιε τὸν ἀσπίδα στὴ μιὰ μεριά, ὅπως ὅταν ἡ παπαρούνα ντροπιάζει τὸ τρυφερό της σώμα εὐθὺς μόλις ἀποβάλλει ξαφνικά τὰ πέταλά της...».

Τὸ ἀπόσπασμα ἀπελπιστικὰ θρυμματισμένο οἰκοδομεῖται μὲ πολλὰ ὁμηρικὰ στοιχεῖα<sup>26</sup> δημιουργώντας ἀρκετὰ προβλήματα στοὺς ἐρμηνευτές του. Ὑπάρχει, ὅμως, ἐξαιτίας κυρίως τῆς φραστικῆς διατύπωσης, ἡ γενικὴ αἴσθησις ὅτι ὁ Στησίχορος ἔχει ἴσως στοῦ νοῦ του τὴν ἀναμέτρηση τοῦ Ὀδυσσεῆ μὲ τὸν Πολύφημο. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρω: στ. 3 κ] ε φ [α λ] ἄ π ἔ ρ ι [π ὅ τ μ ο ν] ἔ χ ω ν, σὲ περίπτωσι πὸν σημαίνει πραγματικὰ “ἔχοντας τὴν τύχη γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι του” καὶ τὸν τύπο ὁ λ ε σ ἄ ν ω ρ (στ. 5) — πὸν ἀπαντᾷ καὶ στοῦ Θεόγνη 399 — κι ὅπως φαίνεται ἔχει ὡς πρότυπο τὸ ὁμηρικὸ ἐπίθετο φ θ ι σ ἦ ν ω ρ. Ἐξάλλου, ἡ χρῆσις τοῦ ρήματος ἐ π ε ρ ε ἰ δ ω (στ. 6-7 ἀντ.) στὴ φράσις σ ι γ ἄ δ' ὄ γ' ἐ π ι κ λ ο π ἄ δ α ν ἐ ν ἑ ρ ε ι σ ε μ ε τ ὠ π ω, δηλ. “ἀθόρυβα (ὁ Ἡρακλῆς) μὲ δόλο ἔχωσε μέσα”, εἶναι ἡ ἴδια πὸν χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Ὀμηρο γιὰ τὸ πυρακτωμένο δοκάρι πὸν ἔχωσε ὁ Ὀδυσσεῆς στοῦ μάτι τοῦ Κύνκωπα (Ὁδ. ι 383: μ ο χ λ ὸ ν ὀ φ θ α λ μ ῶ ἐ ν ἑ ρ ε ι σ α ν) ἀντικείμενο στοῦ κείμενο τοῦ Στησίχορου θὰ εἶναι ὁ ο ἰ σ τ ὄ ς, δηλ. “ἀθόρυβα μὲ δόλο ὁ Ἡρακλῆς ἔχωσε στοῦ μέτωπο τοῦ Γηρυνός τὸ βέλος”. Στὸν ἐπομένον στιχὸν (8-11) περιγράφεται μὲ καθαρὰ ὁμηρικὴ φρασεολογία ἡ πορεία τοῦ βέλους μέσα στοῦ κρανίο τοῦ Γηρυνός, καθὼς αὐτὸ φτάνει στὴν ἀπέναντι πλευρά: δι ἰ ἄ δ' ἔ σ χ ι σ ε σ ἄ ρ κ α καὶ ὀ σ τ ἑ ἄ δ α ἰ μ ο ν ο ς α ἰ σ α. Στὴ φράσις δι ἰ ἄ δ' ἀ ν τ ι κ ρ ὸ ν σ χ ἔ θ ε ν ο ἰ σ τ ὄ ς ἐ π' ἀ κ ρ ο τ ἄ τ α ν κ ο ρ υ φ ἄ ν (στ. 10-11), ἐπειδὴ σιγ' Ἰ λ ι ἄ δ α ἡ λέξις κ ο ρ υ φ ἡ μιὰ φορὰ μόνο (Θ 83) δηλώνει “τὸ κεφάλι”

26. Πρὸν βλ. τὸν Λογγίνο, Περὶ ὑψους 13.3.1, ὅπν ὁ ποιητῆς ἀποκαλεῖται Ὀμηρικότατος· βλ. καὶ τὸν σχολιασμὸ τοῦ Μ. Κοπιδάκη, Διονυσίου Λογγίνου, Περὶ ὑψους, Ἡράκλειο 1990, 233.

τοῦ ἀλόγου τοῦ Νέστορα καὶ σὲ ὅλα τὰ ἄλλα χωρία «τῆ βουνοκορφῆ», ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ ἀκροατήριον αὐτόματα θὰ συσχέτιζε τὸ κεφάλι τοῦ Γηρονόη μὲ βουνοκορφή, θυμίζοντας ἔτσι τὸν Κύκλωπα πὸν στήν Ὀδύσειαν (190 κ.έ.) παρομοιάζεται ὁ ἴφ ὕληεντι|ὕψηλῶν ὀρέων ὅτε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων. Στὴ συνέχεια μὲ τὸν ὁμηρικὸ λογότυπο πορφύρεον αἶμα περιγράφεται ρεαλιστικὰ τὸ λέκασμα τοῦ θώρακα τοῦ πληγωμένου Γηρονόη, ὅπου, ἐνάντια στήν ὁμηρικὴ συνήθεια, ἔχουμε σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἐξέλιξης τῆς δράσης τὰ βροτόεντα μέλεα (= ματωμένα μέλη). Πρωτότερα τὰ νεόκοπα ἐπίθετα αἰολόδειρος καὶ ὀλεσάνωρ προσιωνίζον τὴ συμφορὰ συμπυκνώνοντας τὴ συναισθηματικὴ ἔνταση.

Φτάνουμε ἤδη στήν ἐπιπόδον, ὅπου ἀντικρούζουμε τὸ χτυπημένο κεφάλι τοῦ Γηρονόη νὰ πέφτει :

ἀπέκλινε δ' ἄρ' ἀνχένα Γαρυόνας ἐπικάρσιον.

Ἐδῶ ἔχουμε καὶ πάλι ἐπικὴ φρασεολογία· πρβλ. Ἴλ. Ψ 789 ἀνχέν' ἀπεκρέμασεν (ἢ χτυπημένη περιστερά), Ν 543 ἐκλίνοθη δ' ἐτέρωσε κάρη (τοῦ Ἀφαρέα), Ὀδ. χ 17 ἐκλίνοθη δ' ἐτέρωσε (ὁ Ἀντίνοος στὴ Μνηστηροφορία χτυπημένος μὲ βέλος). Καὶ τὸ ἐπεισόδιον κλείνει μὲ μιὰ ὀνομαστὴ παρομοίωση: ὡς ὄκα μάκων|ἄτε καταισχύνοισ' ἀπαλὸν δέμας|αἶψ' ἀπὸ φύλλα βλοῖσα... Ἡ παρομοίωση αὐτὴ ἀπαντᾷ γιὰ πρώτη φορὰ στήν Ἴλ. Θ 306-8, ἀλλὰ ὑπάρχον διαφορὲς ὡς πρὸς τὸν τρόπο χρησιμοποίησής της ἀνάμεσα στοὺς δύο ποιητές. Ὁ Ὅμηρος χρησιμοποίησε τὴν παρομοίωση αὐτὴ γιὰ νὰ περιγράψει τὸν θάνατο τοῦ γιοῦ τοῦ Πριάμου Γοργυθίωνα πὸν πέφτει χτυπημένος ἀπὸ τὸ βέλος τοῦ Τεύκρου (Θ 306 κ.έ.)

μήκων δ' ὡς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἦ τ' ἐνὶ κήπῳ  
καρπῶ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν,  
ὡς ἐτέρωσ' ἤμυσε κάρη πῆληκι βαρυθέν.

Ὅμως ὁ Στῆσιχορος μετέτρεψε μιὰν ἀπλοϊκὴ σχετικὰ ὁμηρικὴ παρομοίωση<sup>27</sup> σὲ ἓνα πλούσιο εἰκονογραφικὸ σύστημα. Στὸν Ὅμηρο ἡ σύνδεση τοῦ ἀναφορικοῦ καὶ τοῦ δεικτικοῦ μέρους τῆς παρομοίωσης εἶναι χαλαρή· ὁ Γοργυθίων πεθαίνει γέροντας τὸ κεφάλι, ὅπως ἡ παπαρούνα γέρονει τὸ κεφάλι τῆς φορτωμένη καρπὸ κι' ἀνοιξιὰτικη

27. Ὁ Adam Parry, *Yale Class. Studies* 15, 1957, 6, πίστευε ὅτι στήν πρόμην ποιήσῃ ἐπιλεγόταν «μιὰ μόνη ἀναλαμπὴ τῆς φυσικῆς λαμπρότητας».



δροσιά. Στὸν Στησίχορο ὁ Γηρῶνης παρομοιάζεται μὲ παπαρούνα πὸν ξαφνικά ἔχει χάσει τὰ φύλλα της καὶ παρουσιάζει ὅλη τὴν ἀσχήμια της. Γιὰ τὸ φυτὸ αὐτὸ δὲν ὑπάρχει πιὰ ἐλπίδα ζωῆς, ὁ θάνατος εἶναι προδικασμένος, ὅπως προδικασμένος ὁλοκληρωτικὰ εἶναι καὶ ὁ χαμὸς τοῦ Γηρῶνη. Τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς ἐδῶ εἶναι ὁ θάνατος, ἐνῶ στὸν Ὅμηρο ἦταν ἀπλῶς ἡ κλίση τῆς κεφαλῆς. Ὁ Γηρῶνης ταυτίζεται πλήρως μὲ τὴν παπαρούνα, ὅπως δείχνει ἡ συσχέτιση τοῦ ἀ π έ κ λ ι ν ε μὲ τὴ συνέχεια ἀ π ὀ φύ λ λ α β α λ ο ῖ σ α.

*Κυρίες καὶ Κύριοι,*

Ἡ πρόωμη χορική ποίηση τῶν Ἑλλήνων, ὅπως δείχνει ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ σωζόμενο ἔργο τῶν δύο παλαιότερων ἐκπροσώπων της, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀποσπασματικὴ καὶ δὲν ἐπιτρέπει μιὰ ἔγκυρη ἐρμηνεία. Ἡ ἐπισήμανση τῶν λίγων χαρακτηριστικῶν της εἶναι καρπὸς συλλογικῆς προσπάθειας πολλῶν φιλολόγων, οἱ ὅποιοι ἔδωσαν ἰδιαίτερη προσοχὴ στὴν "προφορικότητα" τῆς ἀρχαϊκῆς λογοτεχνίας, ἀφοῦ ὑποδείχτηκε τότε ὅτι αὐτὸ πὸν ἰσχύει γιὰ τὸ ἔπος ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ ὁλόκληρη τὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία ὡς τὸν 5ο αἰ. Ἰδιαίτερα ὁ διδακτικὸς χαρακτήρας τῆς πρόωμης ἑλληνικῆς γραμματείας ἦταν ἀναπόφευκτος, ἀφοῦ μιὰ κοινὴ μὲ προφορικὰ συνθεμένη ποίηση εἶναι ἡ ἴδια ἡ μεγάλη παρακαταθήκη τῆς ἀποθησαυρισμένης σοφίας, καὶ ἡ μετάδοσις μιᾶς τέτοιας λογοτεχνίας μὲ τὴν ἐκτέλεση μπροστὰ στὸ κοινὸ ἀπομάκρυνε ὅπωςδήποτε τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο. Ἡ γενικότερη δυσκολία στὴν κατανόησίν της ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ τὸ ὁμηρικὸ καὶ ἠσιόδειο ἔπος θεματικὰ ἦταν τέτοιο ὥστε νὰ γίνεται ἀντιληπτὸ καὶ νὰ τὸ ἀπολαμβάνουν ὅλοι οἱ Ἕλληνες, ἡ λυρική ποίηση προοριζόταν πάντοτε γιὰ ὀρισμένο τόπο καὶ χρόνον, συχνὰ προὑποθέτοντας τὴ γνώση μύθων, τοπικῶν ἐθίμων καὶ τοπικῆς ἱστορίας, πρᾶγμα πὸν ἀκόμη καὶ στὴν ἀρχαιότητα δυσχέραινε τὴν κατανόησίν της. Πρόκειται γιὰ παροδικὰς στιγμὰς στὴ ζωὴ τῆς ἀρχαϊκῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας καὶ τὰ σπαράγματα πὸν ἔχουμε μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ρίξουμε μιὰ φευγαλέα μόνον ματιὰ στὴ μεγάλη αὐτὴ λογοτεχνία, ἡ ὁποία μὲ τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὴν ἀττικὴ τραγωδία πὸν ἐγκαινίασε τὸν ὑψιστὸ τύπο διδασκαλίας μέσα στὸ σύστημα τῶν δημόσιων γιορτῶν τῆς πόλης.