

## ΒΡΕΦΟΚΟΜΟΙ, ΒΡΕΦΗ ΚΑΙ ΒΡΕΦΙΚΗ ΣΚΕΥΗ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ



**ABSTRACT:** The present paper examines the dramatic significance and the theatrical function of babies and baby-items in Euripides' plays in which they appear as concrete stage props. More specifically, this paper examines the element of realism inherent in this sort of material (*οικεία πράγματα*), which bears strongly on the everyday and the domestic, and further examines the ways in which realism is transformed in order to serve purely dramatic purposes. In one section, the discussion focuses on the on-stage presence of the baby Opheltes in the opening scenes of *Hypsiphyle* and on the *κρόταλα* with which the protagonist tries to amuse or comfort him while delivering her monody. In another section, the discussion focuses on Ion's birth tokens in the climactic recognition-scene of *Ion*. On both occasions, special emphasis is laid on the subtle ways in which the poet manipulates realism in order to reinforce pathos and generate empathetic effect.

**Ο** ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΜΟΝΟΣ από τους τρεις μεγάλους τραγικούς του πέμπτου αιώνα που δεν διστάζει να παρουσιάσει στην τραγική σκηνή βρέφη, βρεφοκόμους και βρεφικά αντικείμενα. Η σκηνική παρουσία βρεφικών πραγμάτων στην ευριπίδεια τραγωδία (αν υποθέσουμε ότι ακόμα και τα ίδια τα βρέφη παρουσιάζονταν εν είδει σκηηνικού “αντικειμένου”), θα μπορούσε να πει κανείς ότι εκτός από πρωτότυπο φαινόμενο συνιστά ένα απτό παράδειγμα οικείου ρεαλισμού, και ειδικότερα στο παραστασιακό επίπεδο της τραγικής μυθοποιίας.<sup>1</sup> Το φαινόμενο αυτό επιβεβαιώνει *de facto* τον κωμικό ισχυρισμό του Αριστοφάνη ότι ο Ευριπίδης ήταν ο ποιητής που εισήγαγε στην τραγική τέχνη *οικεία πράγματα* (*Βάτραχοι* 959).<sup>2</sup> Περιορίζοντας, χάριν απλουστεύσεως, το σημασιολογικό εύρος της παραπάνω φράσης στο κατά κυριολεξίαν δί-

1. Το θέμα αυτό πραγματεύομαι ευρύτερα στην διατριβή μου με τίτλο “*Οικεία πράγματα*”: *Ο βιοτικός ρεαλισμός στην ευριπίδεια τραγωδία* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 2018).
2. Για νόημα της φράσης στα στενά συμφραζόμενα, βλ. Dover *ad loc.*

σημο νόημά της (τ.ε. “γνώριμα/οικιακά αντικείμενα”) και θεωρώντας την διττή αυτή σημασία στο πλαίσιο της θεατρικής και μόνον εκδοχής, θα έλεγα ότι ομολογουμένως τα βρέφη και τα βρεφικά αντικείμενα ως θεατρικά “σημεία” φέρουν στην συνείδηση του αποδέκτη αναπόφευκτους συσχετισμούς με οικεία βιώματα της πραγματικότητας, δηλαδή με κοινές εμπειρίες και καταστάσεις από τον καθημερινό οικιακό και οικογενειακό βίο.

Τα βιωτικά, μολονότι σημαντικό κεφάλαιο της παρακαταθήκης που κατέλιπε στην τραγωδία η ηρωική εποποιία του Ομήρου (προπάντων η Οδύσεια), δεν φαίνεται να αποτελούν προσφιλή θέματα στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, όπως μαρτυρεί η σπάνια παρουσία τους, η σύντομη και ισχνή πραγμάτευση τους στα αφηγηματικά (και μόνο) μέρη του έργου. Αντίθετα, ο Ευριπίδης φαίνεται να αντλεί χωρίς ενδοιασμούς από την παραδοσιακή αυτή δεξαμενή και να αξιοποιεί την ρεαλιστική θεματολογία σε μείζονα κλίμακα τόσο στην αφηγηματική όσο και στην παραστασιακή πτυχή του τραγικού μύθου.<sup>3</sup> Δεδομένου λοιπόν ότι τα βρεφικά πράγματα απουσιάζουν παντελώς από την θεατρική πράξη της τραγωδίας του Αισχύλου και Σοφοκλή, ενώ στον Ευριπίδη έχουν ιδιαίτερα εμφαντική παρουσία στην σκηνική δράση — και μάλιστα σε σκηνές που χαρακτηρίζονται από υψηλή δραματική εντάση και συναισθηματική φόρτιση — αξίζει μέσα από την παρούσα μελέτη να διερευνηθεί και να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ο δραματουργός συνυφαίνει το ρεαλιστικό στοιχείο (εν προκειμένω τα βρεφικά αντικείμενα) με την “σπουδαία πράξη” προκειμένου να επιτύχει το επιθυμητό προσληπτικό αποτέλεσμα.

Ακολουθώντας, θα εξετάσω την δραματική και σκηνική λειτουργία των βρεφικών αντικειμένων σε δύο τραγωδίες του Ευριπίδη. Σε μία ενότητα θα συζητηθούν τα θεατρικά αντικείμενα που απαντούν στις αποσπασματικές σκηνές του προλόγου της *Υψιπύλης*, ενώ σε άλλη τα αντικείμενα που εμφανίζονται στην σκηνή της αναγνώρισης στον *Ίωνα*. Προτού όμως εισέλθω στην θεώρηση του προκειμένου θέματος, θεωρώ χρήσιμο να προτάξω, δίκην εισαγωγικής ενότητας, έναν περιορισμένης έκτασης σχολιασμό πάνω σε μία (και μοναδική) περίπτωση προγενέστερης πραγμάτευσης του θέματος των βρεφοκομικών θεραπειμάτων από άλλον δραματουργό. Προφανώς αναφέρομαι στον Αισχύλο και στην πολυσυζητημένη σκηνή του μονολόγου της Τροφού στις *Χορηφόρους της Ορέστειας*. Η συνεξέταση της αισχυλικής σκηνής κρίνεται σημαντική για δύο λόγους: πρώτον γιατί προσφέρει ένα ομόθεμο παράλληλο προς σύγκριση,

3. Βλ. Λιγνάδης (2018) 20-26.

και δεύτερον γιατί, κατά την γνώμη μου, θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως δραματικό πρόπλασμα της μεταγενέστερης και μακράν εξελιγμένης θεατρικής τεχνικής του Ευριπίδη.

#### 1. ΤΟ ΝΕΟΓΝΟ ΟΡΕΣΤΗΣ: ΧΟΗΦΟΡΟΙ (στ. 731-761)

Μετά τη σκηνή στην οποία ο Ορέστης, προσποιούμενος τον κήρυκα από τη Φωκίδα, αναγγέλλει στη Κλυταιμήμετρα τα απατηλά νέα για τον θάνατο του παιδιού της, και μια σύντομη λυρική παρεμβολή του χορού, βγαίνει στη σκηνή η τροφός του Ορέστη. Είναι η μοναδική περίπτωση που τροφός στην τραγωδία αναφέρεται ονομαστικά (με το όνομα Κίλισσα), γεγονός που αναβαθμίζει τον ρόλο της στο έργο.<sup>4</sup> Η αναγγελία της αφίξεως από τον χορό και η περιγραφή της συναισθηματικής της κατάστασης (με δάκρυα στα μάτια και βαθιά λυπημένη 731-733), προϊδέάζουν για την συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή που επακολουθεί.<sup>5</sup> Στην αρχή της ρήσης της η γυναίκα αναφέρει τον λόγο που την έφερε έξω από το παλάτι: ενεργώντας κατ' εντολήν της Κλυταιμήμετρας πηγαίνει να καλέσει τον Αίγισθο στο ανάκτορο, για να ακούσει αυτοπροσώπως τα νέα. Το πικρό πρόσταγμα της βασίλισσας της δίνει την ευκαιρία να εκφράσει την αποστροφή της προς τους νέους αφέντες της και να ξεσκεπάσει την υποκρισία τους και τα αληθινά τους αισθήματα (737-743). Στην ενδόμυχη χαρμονή των κυριών της, όπως την αποτυπώνει, αντιπαράθετε την δική της συντριβή, εξομολογούμενη την βαθιά αγάπη που έτρεφε για τον Ορέστη από τότε που τον ανέθρεφε ως βρέφος. Το γνήσιο “μητρικό” φίλτρο της παραμάνας — που τροφοδοτεί το παράφορο ξέσπασμα της οδύνης και την πηγαία εξομολόγηση των προσωπικών αισθημάτων — αναδύεται μέσα από την ανάκληση εικόνων από το βρεφικό παρελθόν του Ορέστη. Παραθέτω σχετικό απόσπασμα του μονολόγου:

4. Η ονομαστική αναφορά δούλων στην τραγωδία είναι πράγματι ασυνήθιστη· βλ. Bain (1981) 46 σημ. 7· Garvie *ad* Αισχ. *Χοηφ.* 730-787· Yoon (2012) 130-133. Εδώ όμως η επωνυμία της τροφού φαίνεται να υπηρετεί μια σκοπιμότητα από πλευράς δραματουργού, καθώς προσδίδει στο χαρακτήρα μια οιοει “ατομική” ταυτότητα, δια της οποίας η υπογραμμίζεται η ιδιαίτερη συμβολική σημασία του προσώπου και η καίρια συμβολή του στην εξέλιξη των πραγμάτων.

5. Βλ. Taplin (1977) 345: “the couplet establishes a tone of confidentiality and domesticity which is essential for the following scene”.

[...]

τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἦντλονν κακά,  
 φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν,  
 ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη  
 καὶ νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων

&lt;

&gt;

καὶ πολλὰ καὶ μοχθήρ' ἀνωφέλητ' ἐμοὶ  
 τλάσῃ· τὸ μὴ οὐ φρονεῖν γὰρ ὡσπερεὶ βοτὸν  
 τρέφειν ἀνάγκη, πῶς γὰρ οὐ; τροπῶ φρενός·  
 οὐ γὰρ τι φωνεῖ παῖς ἔτ' ὄν ἐν σπαργάνοις  
 εἰ λιμὸς ἢ δίρη τις ἢ λιγυροῖα  
 ἔχει· νέα γὰρ νηδὺς ἀυτάρκης τέκνων.  
 τούτων πρόμαντις οὔσα, πολλὰ δ' οἶμαι  
 ψευθεῖσα, παιδὸς σπαργάνων φαιδρύντρια,  
 κναφεύς, τροφεύς τε ταυτὸν εἰχέτην τέλος.  
 ἐγὼ διπλᾶς δὲ τάσδε χειρωναξίας  
 ἔχουσ' Ὀρέστην ἐξεδεξάμην πατρί.

(748-762)

Ο κατάφωρος ρεαλισμός της περιγραφῆς καθιστά το χωρίο το πλέον αντιπροσωπευτικό δείγμα οικείων πραγμάτων στην αισχυλική δραματουργία.<sup>6</sup> Είναι γεγονός ότι πουθενά αλλού στις σωζόμενες τραγωδίες δεν βρίσκουμε τόσο τολμηρή αναφορά σε βιολογικές λειτουργίες, και μάλιστα με λεπτομέρειες που αφορούν στην εκτέλεση των φυσικών αναγκών του νεογνού και στις συνακόλουθες βρεφοκομικές φροντίδες. Μολονότι η γλώσσα της περιγραφῆς διατηρεῖ το αρμόζον τραγικό ύψος, το περιεχόμενο της αναγνωρίζεται ως ατόφιο κομμάτι της ανθρώπινης εμπειρίας. Τα λόγια της γυναίκας, ελαφρώς παραφρασμένα, μεταφέρουν άμεσα το αίσθημα της ανθρώπινης οικειότητας: “βρέφος πάει να πει κλάμματα, ξενύχτια και να ’σαι διαρκώς στο πόδι. Έχει πολύ κόπο και μπελάδες να το αναθρέψεις· γιατί το μωρό δεν έχει μυαλό και γλώσσα παρά μόνον ένστικτο σαν τα ζώα. Δε θα πει πότε πεινάει, πότε διψάει, πότε θέλει να ουρήσει· η κοιλίτσα του λειτουργεῖ αυτόνομα. Έτσι πρέπει να μαντεύεις τις ανάγκες του· και συχνά πέφτουν έξω οι προβλέψεις και καταλήγεις στο τέλος να πλένεις πάνες· τι τροφός, τι πλύστρα, αυτά πάνε πάντα μαζί”.<sup>7</sup>

6. Ούτως Garvie *ad* 730-82: “... Cilissa talks of ordinary things which nowhere else find a place in extant Greek tragedy”· πρβλ. Seidensticker (1982) 74 κ.ε.

7. Δική μου παράφραση.

Δεν αποκλείεται στη σύλληψη της σκηνής ο Αισχύλος να είχε ως πρότυπο την ιλιάδική σκηνή όπου ο Φοίνικας ταΐζει στα γόνατά του τον μικρό Αχιλλέα (I 485-495). Και στις δύο περιπτώσεις στα ευρύτερα συμφραζόμενα η παρελθούσα βρεφική αθωότητα συνθέτει μια ειρωνική αντίθεση με την παρούσα κατάσταση του ενηλίκου ήρωα. Επίσης, σε αμφότερα τα χωρία ανιχνεύεται ένα λεπτό χιούμορ στα σημεία όπου γίνεται αναφορά στα χαριτωμένα απρόβλεπτα του νεαρού πεπτικού συστήματος.<sup>8</sup> Ο Αισχύλος ωστόσο δεν διστάζει να επενδύσει το θέμα με περισσότερη ρεαλιστική λεπτομέρεια, αναφερόμενος στην φυσική λειτουργία της ενούρησης, αν όχι — υπαινικτικά — και στον εκκοπρισμό του βρέφους.

Το χωρίο φέρνει αυτόματα στο νου την φαιδρή αφήγηση των βρεφοκομικών μόχθων του Στρεψιάδη στις αριστοφανικές *Νεφέλες*, όπου ο πατέρας μέμφεται τον γιό για τον αχάριστο τρόπο ανταπόδοσης των τροφείων. Παραθέτω το χωρίο λόγω της θεματικής συνάφειας που παρουσιάζει με το παραπάνω, κρίνοντας ότι η αντιπαραβολή αναδεικνύει ευκρινέστερα τους όρους και τα όρια στα οποία υπόκειται ο ρεαλισμός στην τραγική πραγμάτευση:<sup>9</sup>

*καὶ πῶς δικαίως; ὅστις, ὠναῖσχνντέ, σ' ἐξέθρεψα  
αἰσθανόμενός σου πάντα τραυλίζοντος, ὅ,τι νοοίης.  
εἰ μὲν γε βροῦν εἴποις, ἐγὼ γνοῦς ἄν πιεῖν ἐπέσχον·  
μαμμῶν δ' ἄν αἰτησάντος, ἤκόν σοι φέρων ἄν ἄροτον·  
κακκῶν δ' ἄν οὐκ ἐφθης φράσας, κἀγὼ λαβὼν θύραζε  
ἐξέφερον ἄν καὶ προσσχόμεν σε. σύ δ' ἐμὲ νῦν ἀπάγχων,  
βοῶντα καὶ κεκραγὸθ' ὅτι  
χεζητιώην, οὐκ ἔτλης  
ἔξω ἔξενεγκεῖν, ὦ μιαρέ,  
θύραζε μ', ἀλλὰ πνιγόμενος  
αὐτοῦ ἔποίησα κακκῶν.*

(1380-90)

Η κωμική περιγραφή των βρεφοκομικών αβαριών του πρόθυμου πατέρα, με την τολμηρή και απροκάλυπτη διατύπωση (περιέχουσα λεξιλόγιο που προσιδιάζει στην καθομιλουμένη βρεφική ομιλία)<sup>10</sup> και τις

8. Για τον διαφορούμενο τραγικωμικό τόνο της σκηνής, βλ. Seidensticker (1982) 71-75.

9. Αν και το χωρίο δεν συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο του Rau, δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο της σκόπιμης αναφοράς του Αριστοφάνη στην αξιομνημόνευτη αισχύλεια σκηνή.

10. Βλ. Dover *ad* Αρ. *Νεφ.* 1382-1385.

κοπρολογικές αναφορές, έχει ως μοναδικό στόχο την γελοιογράφηση της κατάστασης και την γελωτοθηρία. Αντίθετα στην τραγική εκδοχή, η λεπτή χιουμοριστική απόχρωση απορρέει από τον γήινο συναισθηματισμό και την αφέλεια που χαρακτηρίζει την παραμύθια, που εκδηλώνεται ως νοσταλγική αμφίθυμη ανάμνηση της αχάριστης διπλής υπηρεσίας της, ως βρεφοκόμου και πλύστρας των λερωμένων βρεφικών σπαργάνων.<sup>11</sup>

Όπως έχει επισημανθεί, ο ρεαλισμός εδώ δεν εξαντλείται στο αίτημα της περιστασιακής ηθογράφησης ενός ελάσσονος χαρακτήρα αλλά εξυπηρετεί απώτερες δραματικές σκοπιμότητες που συμβάλλουν σε έναν διαφορετικό τρόπο πρόσληψης των τραγικών πρωταγωνιστών.<sup>12</sup> Η ανθρώπινη κατάσταση της τροφού μάς παρέχει, φευγαλέα, μια διαφορετική οπτική θέασης του παιδιού-Ορέστη και της μάνας-Κλυταιμίστρας, φωτίζοντας έμμεσα αλλά καθοριστικά την σχέση μητέρας και κυήματος. Στα δύο πρώτα έργα τις τριλογίας το συσκοτισμένο βρεφικό παρελθόν του Ορέστη εικονογραφείται με αλληγορικές και τερατώδεις εικόνες: ο Ορέστης-φίδι που βύζαινε στον κόρφο της η Κλυταιμίστρα (Χο. 548, 928), ο σκύμνος που μεγάλωνε σαν παιδί μες στο παλάτι (Αγ. 717-26, Χο. 949), η προσωποποίηση του οικόσιτου αλάστορα και της αιματοληχού Ερινύας.<sup>13</sup> Οι φυσικές και οικείες εικόνες του βρέφους Ορέστη που ανακαλεί η τροφός, συνθέτουν μια ειρωνική αντίθεση με τις εφιαλτικές εικόνες που παράγει η ένοχη συνείδηση της Κλυταιμνήστρας και που υπογραμμίζουν την ιδέα μιας αφύσικης μητρότητας: η μάνα που γέννησε το φίδι που βύζαινε από τον μαστό της αίμα μαζί και γάλα (Χο. 527-33, 543-46, 928-29).<sup>14</sup>

Η ειρωνική αντίστιξη υπηρετείται παράλληλα από την σκόπιμη επιλογή λέξεων που απηχούν καταστάσεις της τραγικής συστάσεως.<sup>15</sup>

11. Ορθώς, αν και σε απόλυτο βαθμό, ο Kitto (2001) 113-4 αρνείται την ύπαρξη κωμικότητας.

12. Βλ. Garvie *ad* Αισχ. Χοη. 730-82· για ερμηνεία της καθόλου σκηνής βλ. Reinhardt (1949) 131-134· Kitto (1956) 50 κ.ε.· του ίδιου, (1961) 85.

13. Βλ. Lebeck (1971) 50 κ.ε.· Knox (1979) 23.

14. Μολονότι δεν συνάγεται από το κείμενο ότι η τροφός υπήρξε και θηλάστρια (τιθήνη) του Ορέστη, το ενδεχόμενο αυτό δεν μπορεί να αποκλειστεί (για αντίθετη άποψη, βλ. Garvie *ad* 750). Από την άλλη, δεν μπορεί να αφισβητηθεί η ομολογία της Κλυταιμνήστρας ότι η ίδια γαλούχησε το βρέφος (896-8)· πρβλ. Vickers (1973) 404 κ.ε., Devereux (1976) 181 κ.ε. Σε κάθε περίπτωση στον λόγο της τροφού η έμφαση δίδεται στην στοργική φροντίδα της ανατροφής και τη “μητρική” αγάπη προς το νεογνό. Η σοφόκλεια Ηλέκτρα στο φερώνυμο έργο χαρακτηρίζει την Κλυταιμνήστρα *μήτηρ ἀμήτωρ* (1154) και ισχυρίζεται ότι η ίδια ανέθρεψε και στάθηκε ως μάνα στον Ορέστη (1143 κ.ε.), αν και τον θήλασε η Κλυταιμνήστρα (776 με το σχόλιο του J. H. Kells *ad loc.*).

15. Τα στοργικά *νγκτίπλαγκτα* κελεύματα της τροφού, αντιπαραβάλλονται με τις ταραγ-



Προπάντων όμως η εξομολογητική κατάθεση της τροφού λειτουργεί ως πομπός έκφρασης θερμών ανθρώπινων συναισθημάτων που γενικώς απουσιάζουν από την τριλογία, δημιουργώντας ένα ισχυρό φορτίο συμπάθειας για τον Ορέστη — και παράλληλα αντιπάθειας για την Κλυταιμίστρα — εν όψει της επικείμενης μητροκτονίας.<sup>16</sup> Ο αυθορμητισμός και η ανιδιοτέλεια των συναισθημάτων που εκδηλώνει η παραμάνα, η παραχή και η ειλικρινής συγκίνηση για τον υποτιθέμενο θάνατο του θρέμματός της, η θέρμη της μητρικής στοργής, αποτελούν το ανθρώπινο αντίπολο της ψυχρής και άσπλαχνης μητέρας Κλυταιμίστρας.<sup>17</sup>

Ακριβώς αυτή η ανθρώπινη διάθεση θα συντελέσει καταλυτικά στην προώθηση της δράσεως, παρακινώντας την γυναίκα, χωρίς δεύτερη σκέψη, να παρακούσει τα εντεταλμένα και να καταστεί, ανεπίγνωστα, συνεργός στο εξυφανθέν σχέδιο εξόντωσης της στυγεράς βασιλομήτορος. Επίσης, όταν αργότερα η Κλυταιμίστρα θα ικετεύσει τον Ορέστη να της χαρίσει τη ζωή, επικαλούμενη την μητρική ιδιότητα (896-98, 908), η ζωηρή ανάμνηση πως η τροφός ήταν στην πραγματικότητα εκείνη που μόχθησε για την ανατροφή του και εκείνη που τον πόνεσε σαν αληθινή μάνα, θα αναιρέσει το κύρος του αιτήματος.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι τα οικεία αισθήματα, έτσι όπως εκφράζονται δια στόματος της τροφού, ενσωματώνονται οργανικά στην τραγική δράση, φορτίζοντάς την στιγμιαία αλλά καιρία με ένα θερμό κλίμα ανθρώπινης συγκίνησης που ενισχύει την συμπάθεια για τον Ορέστη, υποδαυλίζοντας παράλληλα την ειρωνεία που εμπεριέχεται στην μετεξέλιξη του αθώου και άκακου βοτοῦ σε στυγερό μητροκτόνο θύτη.<sup>18</sup> Η τολμηρή διαχείριση του ρεαλισμού από πλευράς Αισχύλου και η αφομοίωση του

---

μένες αφυπνίσεις της Κλυταιμίστρας ενδεικτικές της διαταραγμένης συνειδήσεως. Η παρομοίωση του Ορέστη με βοτόν χρησιμοποιείται από την Κλυταιμίστρα για την Ιφιγένεια στον *Αγαμέμνονα* 1415 με τη σημασία του θυσιαζόμενου θύματος.

16. Σε αντίθεση με την Ηλέκτρα και τον Χορό, που βλέπουν στο πρόσωπο του Ορέστη τον πράκτορα της Δίκης, τον εκδικητή-σωτήρα, η τροφός νοιάζεται για τον άνθρωπο Ορέστη· ούτως, Petrounias (1976) 211. “Except for the Recognition-scene there has been little love or warm affection in the play” (Garvie, *ad* 730-82). “In the *Oresteia* normal human relationships are seldom present, and mostly have to be deduced from their inversion” (Vickers [1973] 356)· πρβλ. Rosenmeyer (1982) 338.
17. Τα αισθήματα της Κλυταιμίστρας για τον Ορέστη παρουσιάζονται με διαφορεόμενο τρόπο, γεγονός που θέτει σε αμφιβολία την ύπαρξη μητρικής στοργής. Ενώ θρηγεί για την απώλεια του γιού της, ο θρήνος της εκφράζεται με γενικό τρόπο και στο επίκεντρό του βρίσκεται η οικουρός κατάρα. Για το αμφιλεγόμενο θέμα της ύπαρξης ή μη μητρικού φίλτρου στην Κλυταιμίστρα, βλ. Lesky (1966) 105· Taplin (1977) 347· Dawe (1963) 52 κ.ε.· Margon (1982/1983) 297 σημ. 9.
18. Βλ. Herrington (1988) 136-137.

οικείου μέσα στην τραγική πράξη, πιθανόν απετέλεσε ένα χρήσιμο υπόδειγμα δραματουργικής τεχνικής για τον Ευριπίδη, οδηγώντας τον στην τολμηρή επιλογή φέρει τα βρεφοκομικά πράγματα στην σκηνή συνδέοντάς τα αμεσότερα με τις τύχες των τραγικών πρόσωπων.

## 2. Η ΒΡΕΦΟΚΟΜΟΣ ΥΨΙΠΥΛΗ

Τα *νυκτίπλαγκτα* κελεύματα και η βρεφοκομική ρουτίνα αποτελούν μέρος της σκηνικής δράσης στον πρόλογο της αποσπασματικά σωζόμενης *Υψιπύλης*. Σύμφωνα με το μύθο, η Υψιπύλη μετά την επεισοδιακή φυγή της από τη Λήμνο, καταλήγει δούλα στην Νεμέα στον οίκο του ιερέα του Διός Λυκούργου, υπηρετώντας ως τροφός του βρέφους Οφέλτη, γιου της Ευρυδίκης και του Λυκούργου. Σύμφωνα με την πιο πιθανή ανασύνθεση του ευριπίδειου μύθου βάσει των διασωθέντων αποσπασμάτων, οι σκηνές του προλόγου παρουσιάζουν την ακόλουθη διάρθρωση: (α) *Προλογική ρήση* Υψιπύλης· αποχώρησή της στον οίκο (απ. 752, 752a, 752b). (β) *Άφιξη* των γιων της Υψιπύλης, Θόαντα και Εύνεου, τους οποίους είχε εγκαταλείψει στη Λήμνο, όταν ήταν ακόμη βρέφη· κρούση της θύρας από τους τελευταίους (απ. 752c). (γ) *Επανεμφάνιση* της Υψιπύλης· διάλογος με τους επισκέπτες· είσοδος των τελεταίων στον οίκο (απ. 752d-e). (δ) *Μονωδία* της Υψιπύλης και πάροδος του χορού (απ. 752f).<sup>19</sup>

Η αποσπασματικότητα της προλογικής ρήσης, στην οποία η Υψιπύλη εξιστορεί την γενεαλογία, τις περιπέτειες και τα πάθη της, δεν επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια, αν το βρέφος είναι παρόν σε αυτή τη σκηνή του προλόγου.<sup>20</sup> Θεωρώ ωστόσο περισσότερο πιθανή την παρουσία

19. Ως προς την ανασύνθεση των σκηνών του προλόγου, λαμβάνω ως αφετηρία την πρόταση του Cropp στην πιο πρόσφατη έκδοση του Collard (2004) 170-176.

20. Η άποψη του Bond (1963) 7-8 ότι το βρέφος παρίσταται στην σκηνή που η Υψιπύλη εκφωνεί την προλογική ρήση δεν υιοθετείται από τον Cropp, καθώς το επιχείρημα του Bond βασίζεται στο περιεχόμενο του αποσπάσματος F 758f (= *P.Oxy. fr.* 61+82), το οποίο εσφαλμένα τοποθετείται στον πρόλογο του έργου. Ο Bond εικάζει ότι το βρέφος βρίσκεται πιθανότατα εντός λίκνου: "Opheltes is probably in a cradle throughout the rhapsody. He would be an awkward burden for Hypsipyle to hold while delivering it". Η σκηνική παρουσία λίκνου (ἄγγος), αν και μαρτυρείται και σε άλλα ευριπίδεια έργα (π.χ., *Ιων*, *Ιφ. Α.*), δεν κρίνεται απολύτως αναγκαία, εφόσον δεν θα αποτελούσε ιδιαίτερο σκηνικό πρόβλημα να κρατάει η Υψιπύλη το βρέφος στην αγκαλιά της κατά τη διάρκεια της ρήσης. Απεναντίας, η εικόνα της "βρεφοκρατούσας" (*κουροτρόφου*) θα ήταν, από συναισθηματικής απόψεως, πιο εύγλωττη. Πιστεύω ότι, όπως και στην ακόλουθη σκηνή της *μονωδίας*, έτσι και εδώ το βρέφος μπορεί να βρίσκεται στην αγκαλιά της τροφού. Για μεταγενέστερα σκηνικά παράλληλα, βλ. Μενάνδρου *Επιτρέ-*



του βρέφους, καθώς αυτή η επιλογή θα παρείχε εύλογο κίνητρο — πιθανότατα την εκτέλεση κάποιας έκτακτης ...υπηρεσίας — τόσο για την πρώτη σκηηνική εμφάνιση της πρωταγωνίστριας όσο και για την αποχώρησή της.<sup>21</sup> Η Ύψιπύλη επανεμφανίζεται μετά την σκηνή που παρουσιάζει την άφιξη των διδύμων γιών της, Θόαντα και Εύνεου και την κρούση της θύρας.<sup>22</sup> Οι δύο πρώτοι στίχοι του αποσπάσματος 752d 2-3 (= *P. Oxy.* 852) παρουσιάζουν το ομιλούν πρόσωπο να απευθύνεται στο βρέφος με παρηγορητικά λόγια. Οι κριτικοί αποδίδουν τους στίχους αυτούς στην Ύψιπύλη. Είναι σίγουρο πάντως ότι αμέσως μετά την αποστροφή στο βρέφος, η εκτελούσα και χρέη πυλωρού Ύψιπύλη απευθύνεται στους ξένους επισκέπτες.<sup>23</sup> Παραθέτω το χωρίο:

.....  
 γρα[ 24 litt. ]εις  
 ἤξε[ι.....]σπ.[.....ᾶ]θύρμα[τ]α  
 ἃ σὰς [δ]δυμῶν ἐγκαλη[νιεῖ φ]ρένας.  
 ὑμεῖς ἐκρούσατ', ᾧ νεανία[ι, πύλα]ς;

Από το έστω και αβέβαιο περιεχόμενο των πρώτων στίχων μπορούμε να εικάσουμε ότι το βρέφος βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής εφόσον είναι αποδέκτης των λόγων, καθώς και ότι βρίσκεται σε παροξυσμό κλαμάτων, όπως δηλώνει η βέβαια ανάγνωση της λέξης *ὄδυρμων*. Τα παρηγορητικά λόγια που του απευθύνονται περιέχουν κάτι σαν υπόσχεση πως σύντομα θα καταφθάσει κάποιος φέρνοντας παιχνίδια που

---

ποντες στ. 852 κ.ε. (η Αβρότονον βγαίνει στη σκηνή κρατώντας στην αγκαλιά της το βρέφος σε μια προσπάθεια να το κατευνάσει). *Σαμία* στ. 238 κ.ε. (η γηραιά τροφός του Μοσχίωνα παίρνει στην αγκαλιά της το παραμελημένο και κλαίον βρέφος για να το κατευνάσει).

21. Βλ. Cropp στο Collard (2004) 171.

22. Για τη θεατρική χρήση της θύρας, βλ. Mooney (1915) 78-80· για το μοτίβο του *ψόφου της θύρας* στην τραγωδία, βλ. Brown (2000) 5 σημ. 11 και (2008) 349-373. Για τις/τους *πυλωρούς* στην κωμωδία (και την *παρატραγωδία*), βλ. Csapo (1986) 167-188.

23. Για τον συνδυασμό των δύο δουλικών υπηρεσιών (τροφού και πυλωρού), που αποτελεί και νύξη για την προχωρημένη ηλικία της Ύψιπύλης πρβλ. Ευρ. *Τρ.* 503-5, όπου η Εκάβη φαντάζεται το μέλλον της ως δούλα: *τὰν παρὰ προθύροις φυλακὰν κατέχους' ἢ παίδων θρέπτει', ... ἢ θυρῶν λάτρην / κλήδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἔκτορα*. Για τους επιπρόσθετους μόχθους μιας τροφού, πρβλ. Ομηρικός *Ύμνος* 2.142 (*τιθηνοίμηρ και δώματα τηρήσαιμι / ... καὶ κε λέχος στορέσαιμι... καὶ κ' ἔργα διαθρήσαιμι γυναικός*). Δεν αποκλείεται ο συνδυασμός των δύο υπηρεσιών να υπαγορευόταν από πρακτικούς λόγους, αφού οι ποικίλες ανάγκες του βρέφους επέβαλαν εύκολη πρόσβαση στα ισόγεια δώματα και στο υπαίθριο περιβάλλον του οίκου· πρβλ. Μέν. *Σαμία* 238· Λυσίας 1.9-10.

θα κατευνάσουν τη διάθεσή του.<sup>24</sup> Όπως ήδη ανέφερα, οι στίχοι αυτοί, κατά την κρατούσα άποψη, αποδίδονται στην Υψιπύλη, η οποία, προτού απαντήσει στην κλήση των επισκεπτών, επιχειρεί να κατευνάσει τα κλάματα του βρέφους.<sup>25</sup> Αυτή η υπόθεση προϋποθέτει τα εξής: (α) Ότι υποκείμενο του ἤξει είναι ο πατέρας του βρέφους Λυκούργος, και ότι η αναφορά στην επικείμενη άφιξή του γίνεται για να δηλωθεί η απουσία του από τον οίκο.<sup>26</sup> (β) Τα λόγια της Υψιπύλης-τροφού στο βρέφος λέγονται μετά το άνοιγμα της πύλης στους ξένους και, συνεπώς, ενώπιόν τους. Αυτό σημαίνει ότι η ηρωίδα δεν απευθύνεται αμέσως στους επισκέπτες που έκρουσαν την θύρα αλλά με κάποια χρονική καθυστέρηση.<sup>27</sup> Ως προς το πρώτο, η αναφορά στην επιστροφή του πατέρα με την υπόσχεση ότι θα φέρει παιχνίδια κρίνεται, από απόψεως δραματικής οικονομίας, άτοπη, αν λάβει κανείς υπ όψη ότι ο Λυκούργος δεν εμφανίζεται ποτέ στο έργο.<sup>28</sup>

Επί του προκειμένου θεωρώ πιθανότερη μια διαφορετική εκδοχή που θα έδινε εύλογη λύση στην προβληματική θεατρικά ακολουθία των σκηνών. Σύμφωνα με αυτήν, οι εναρκτήριοι στίχοι του εν λόγω αποσπάσματος (752d) ανήκουν στο τελευταίο τμήμα της προηγούμενης σκηνής, το οποίο παρουσιάζει την άφιξη των δύο νεαρών γιων της Υψιπύλης, Θόαντα και Εύνεου, με ομιλητή τον πρώτο (ο οποίος ακολουθώς φαίνεται να διαλέγεται με την ηρωίδα). Η εκδοχή αυτή προϋποθέτει ότι το βρέφος είναι παρόν καθ' όλη την διάρκεια της προλογικής ρήσης της Υψιπύλης, και ότι μετά την ολοκλήρωσή της και την αποχώρησή της στον οίκο (την οποία θα μπορούσε να δικαιολογήσει η εκτέλεση κάποιου θελήματος), το μωρό εγκαταλείπεται, προς στιγμή μόνο, κάπου κοντά στην

24. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη *ἄθυρμα* με τη σημασία του παιδικού παιχνιδιού απαντά μόνον εδώ και στο απόσπασμα 272 του Ευριπίδη: *τίς δ' οὐχὶ χαίρει νηπίοις ἄθυρμασιν*; Το θέμα των παιδικών *ἄθυρμάτων* το απαντά στη κωμωδία: για παράδειγμα, βλ. *Αρ. Νεφ.* 861 κ.ε., 878 κ.ε.

25. Ούτως, Bond και Cropp *ad loc.*: “Hypsipyle has brought the baby with her, calms him as she makes her entrance, and then addresses the young men”. Για το κλάμα του βρέφους, ο Bond παρέχει τις εξής εκδοχές: “(a) because the strangers’ knock and frightened it, or (b) without motive, as babies seem to do. Perhaps Hypsipyle may have said that (c) the baby missed its father, as did the children of Heracles (Eu. *Heracles* 74-76)”.

26. Cropp *ad loc.* Για τα *ἄθυρματα* ο Bond παραθέτει τον Στάτιο (*Θηβαῖς* 6.74 κ.ε.), σύμφωνα με τον οποίο ο Λυκούργος είχε ετοιμάσει για τον γιό του πολεμικά παιχνίδια. Αμφισβητείται ωστόσο το κατά πόσον η ιστορία του Στάτιου αντλεί από τον μύθο του Ευριπίδη (βλ. Cropp, *ό.π.* 174)· πρβλ. Soerink (2014) 171-191.

27. Ο Cropp *ad loc.* υποθέτει: “She must have been speaking for at least three lines before our text begins”.

28. Την παρουσία του Λυκούργου στο έργο δέχονται κάποιοι μελετητές ακολουθώντας τον Στάτιο. Για αντίκρουση των θέσεων βλ. Cropp (στο Collard [2004]) 174, 177.

είσοδο του ανακτόρου.<sup>29</sup> Στην επόμενη σκηνή της άφιξης του Θόαντα και του Ευνέου, κάποια στιγμή το εγκαταλελειμμένο βρέφος προσελκύει την προσοχή των επισκεπτών (πιθανότατα με τους κτύπους της θύρας να ξεσπά εκ νέου σε κλάματα), οι οποίοι επιχειρούν να το κατευνάσουν με τα παρηγορητικά λόγια που διασώζει το απόσπασμα.<sup>30</sup> Πάνω στην ώρα επιστρέφει η Ύψιπύλη, η οποία, παρεμπιπτόντως, απαντά στην κρούση της θύρας.<sup>31</sup> Η υπόθεση αυτή προσφέρει ένα εύλογο κίνητρο για την σκηηνική αποχώρηση και επανεμφάνιση της Ύψιπύλης, που δεν είναι άλλο από την προσκόμιση ενός βρεφικού αντικειμένου που θα βοηθήσει στην εκτόνωση της εξάψεως του βρέφους. Σύμφωνα με την προτεινόμενη εκδοχή (και κατά την εικασία των ξένων), υποκείμενο του ἤξει είναι η τροφός (η Ύψιπύλη) και τα αναφερόμενα ἀθύρματα δεν είναι άλλα από τα κρόταλα που θα διαδραματίσουν εξέχοντα ρόλο στην ακόλουθη σκηνή.<sup>32</sup> Την υπόθεση περί αδιαλείπτου παρουσίας του βρέφους στις σκηνές του προλόγου ενισχύει ο εν γένει σημαντικός ρόλος του στο έργο (σημειωτέον, ο Οφέλτης θα μετονομαστεί Αρχέμορος λόγω του πρόωρου θανάτου του, και εις μνήμην του θα καθιερωθούν τα Νέμεα), και το ενδεχόμενο μιας συνάντησης των διδύμων γιων της Ύψιπύλης με λεκτική επικοινωνία με το βρέφος Οφέλτη θα φόρτιζε ειρωνικά την κατάσταση παρέχοντας ισχυρότερο συναισθηματικό έρεισμα στην συμμετοχή τους στους προς τιμήν του νεκρικού αγώνες, οι οποίοι λαμβάνουν χώρα στο δεύτερο ἡμισυ του έργου.<sup>33</sup>

29. Για παράλληλο προσωρινής εγκατάλειψης βρέφους στην σκηνή βλ. Μενάνδρου *Σαμία* 238-9. Δεν θεωρώ ότι η προσωρινή εγκατάλειψη του βρέφους εδώ δηλώνει αμέλεια εκ μέρους της τροφού, εφόσον βρίσκεται στον χώρο του οίκου.

30. Είναι δελεαστική η εικασία τα τρία πρώτα γράμματα της πρώτης σειράς του χωρίου γρα[.....]εις να διασώζουν τη λέξη γραῖς, αποτελώντας αναφορά στην απόουσα σε αυτή τη φάση τροφός. Επίσης ότι τα ἀθύρματα παραπέμπουν προληπτικά στο κρόταλον με το οποίο η Ύψιπύλη στην επόμενη σκηνή θα επιχειρήσει να διασκεδάσει την ανησυχία του βρέφους. Σύμφωνα με την προτεινόμενη εκδοχή, ο ομιλῶν σ' αυτό το σημείο υποθέτει πως η τροφός του βρέφους βρίσκεται κάπου κοντά και πως θα γυρίσει σύντομα για να το παρηγορήσει.

31. Σημειωτέον ότι στην λύση που προτείνει ο Bond δεν αποφεύγεται μια, κατά την γνώμη μου, περιττή σκηηνική επανάληψη, εφόσον πρέπει να δεχθούμε ότι η Ύψιπύλη εμφανίζεται με το βρέφος εκ νέου, όπως και στην πρώτη σκηνή του προλόγου.

32. Σε ένα χωρίο από τη *Μυθιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου* (1.39 Kroll), το κρόταλο παρουσιάζεται ως προσφιλέσ παιδικό παιχνίδι:...δώσας αὐτῷ κροτάλην καὶ στραγάλους, ὡς οἱ Μακεδόνων <παιῖδες>τελοῦσι παίγνιον.

33. Βλ. Cropp στο Collard (2004) 175-176. Στα Νέμεα του Αισχύλου οι Εύνεος και Θόας είναι αυτοί που σκοτώνουν το φίδι και ιδρύουν τους αγώνες προς τιμήν του Οφέλτη· επίσης, Pache (2004).

Σε κάθε περίπτωση, μετά την είσοδο των δύο ξένων στο παλάτι, η Υψιπύλη μένει μόνη στη σκηνή με το βρέφος. Το τμηματικά διασωθέν χωρίο (απ. 752f) περιλαμβάνει το καταληκτικό τμήμα του προλόγου και ένα μεγαλύτερο τμήμα της παρόδου. Το πρώτο αποτελεί απόσπασμα μονωδίας που εκτελεί η Υψιπύλη, η οποία ακολούθως εκβάλλει στο άσμα της παρόδου.<sup>34</sup> Αν και οι επτά πρώτοι στίχοι είναι ακρωτηριασμένοι στην αριστερή πλευρά, μπορούμε εντούτοις να σχηματίσουμε μια αδρή ιδέα για το περιεχόμενο και τον τόνο του λυρικού χωρίου. Παραθέτω το πρώτο τμήμα:

[.....]ος ιδέσθαι <->  
 [.....]...χον ὡς ἐνόπτρου  
 [.....]οφαῖ τιν' ἀγάν  
 [.....] αὔξημα τὸ σὸν  
 [..] μνήσωμαι, τέκνον, εὖ-  
 ωποῖς ἢ θεραπείαις.

Είναι προφανές ότι στο σημείο αυτό η άδουσα απευθύνεται στο βρέφος, το οποίο δεν αποκλείεται στο σημείο αυτό να βρίσκεται στην αγκαλιά της. Η κατά πρόσωπον απεύθυνση και ο τρυφερός τόνος υποδηλώνουν πως η τροφός, επιστρατεύοντας την σαγήνη του μέλους, επιχειρεί να το κατευνάσει. Με άλλα λόγια, παράλληλα με την εκτέλεση του άσματος έχουμε την σχηματική παράσταση μιας βρεφοκομικής δραστηριότητας. Η συναισθηματική φόρτιση της στιγμής πηγάζει από την αβρή περιγραφή της μορφής του βρεφικού προσώπου (η παρομοίωση με το κάτοπτρο πιθανόν αναφέρεται στο λαμπερό βλέμμα του βρέφους), και από τα τρυφερά λόγια που εκδηλώνουν την στοργική αφοσίωση της παραμάνας προς το θρέμμα της.<sup>35</sup> Το λυρικό πλαίσιο ενισχύει το συναισθηματικό φορτίο υπαγορεύοντας ταυτόχρονα στο *θεράπευμα* της τροφού μια κινησιογραφικά στυλιζαρισμένη έκφραση βρεφοκρατούσας.<sup>36</sup>

Ο αμέσως επόμενος στίχος, που δηλώνει ρητά την χρήση των κροτάλων ως οργάνου που συνοδεύει το τραγούδι, σηματοδοτεί μια αλλαγή

34. Βλ. Schmidt (1971) 11-18· για εφαρμογή ανάλογης τεχνικής πρβλ. Ευρ. *Ηλέκτρα*, *Ιων*, *Ελένη*, *Ανδρομάχη*· επίσης Σοφοκλή *Ηλέκτρα*.

35. Ούτως Bond *ad loc.* Για τη διαύγεια του παιδικού προσώπου-οφθαλμών πρβλ. *Μήδεια* 1043 (*δμμα φαιδρὸν... τέκνων*).

36. Πρβλ. τον εκκοσμηκευμένο τόνο και τον ρεαλιστικό τρόπο πραγμάτευσης των βρεφοκομικών κανακεμάτων στην κωμωδία του Μενάνδρου (π.χ. *Σαμ.* 242-3, *Επιτρ.* 852-3).

στο ύφος, στον τόνο και στην διάθεση, που φαίνεται να αποτυπώνεται και στην μετατροπή του μέτρου σε ιαμβικό:<sup>37</sup>

*ἰδοὺ κτύπος ὄδε κορτάλων.*

Το χτύπημα των κορτάλων και οι ρυθμικές χειρονομίες της εκτέλεσης απευθύνονται σαφώς προς το βρέφος, επιχειρώντας την προσέλκυση της προσοχής του, όχι όμως και το περιεχόμενο του λόγου, η εστίαση του οποίου αλλάζει για να εκφράσει τα προσωπικά πάθη και συναισθήματα της άδουσας. Ο τόνος γίνεται έκδηλα μελαγχολικότερος, καθώς η Ύψιπύλη νοσταλγικά μνημονεύει τα τραγούδια της παρθενικής ηλικίας που συνόδευαν τον αργαλειό στη γενέτειρά της Λήμνο, αντιπαραβάλλοντάς τα με τα “εργατικά” τραγούδια που τώρα είναι αναγκασμένη να τραγουδάει για χάρη του βρέφους:

*οὐ τάδε πήνας, οὐ τάδε κερκίδος  
ἱστοτόνου παραμόθια Λήμνια  
Μοῦσα θέλει με κρέκειν, ὄ,τι δ' εἰς ὕπνον  
ἢ χάριν ἢ θεραπεύματα πρόσφορα  
[π]αιδὶ πρέπει νεαρῶ  
τάδε μελωδὸς ἀδῶ* (752f9-14)

Αξίζει να επισημανθούν δύο σημεία από το παραπάνω απόσπασμα. Το πρώτο σχετίζεται με την αναφορά στα τραγούδια της “παιδικής Μούσας”, το δεύτερο με τη χρήση των κορτάλων. Η Ύψιπύλη αναφέρεται στο *μελωδεῖν* ως μέρος της καθημερινής βρεφοκομικής ρουτίνας, διακρίνοντας μάλιστα τα παιδικά τραγούδια του ρεπερτορίου της σε τρία είδη: (α) τα νανουρίσματα, (β) τα τραγούδια της τέρψης, και (γ) τα τραγούδια που σχετίζονται με άλλες μορφές βρεφικής ψυχαγωγίας. Αυτή η αναφορά, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι παράλληλα με την εκτέλεση του άσματος η ηρωίδα φαίνεται εμπράκτως να εκτελεί ένα *θεράπευμα*, δημιουργεί την πλασματική εντύπωση πως εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα τραγούδι “υπηρεσίας”, όπως αυτά που τραγουδούν οι νταντάδες κατά την εκτέλεση των καθημερινών βρεφοκομικών τους καθηκόντων (*βανκαλήματα* ή *καταβανκαλήσεις*).<sup>38</sup> Η εντύπωση αυτή ενισχύεται με την χρήση του *κορτάλου*, το οποίο, εκτός από εμβληματικό σύνεργο της βρεφοκομικής

37. Για την μετρική ανάλυση των στίχων, βλ. Cropp στο Collard (2004) 230· Kannicht *TrGF* 5.2, σ. 748.

38. Πρβλ. Αθήν. *Δειπν.* 14.10.18: *αἱ δὲ τῶν τιθενουσῶν ῥῆδαι καταβανκαλήσεις ὀνομάζονται.*

υπηρεσίας, παρέχει ένα εντυπωσιακό οπτικοακουστικό εφέ. Ωστόσο, παρά την εξωτερική συνθήκη της εκτελουμένης εργασίας, η εν λόγω μονωδία δεν συνιστά ούτε τυπολογικά ούτε ουσιαστικά “τραγουδι εργασίας”.<sup>39</sup> Εφαρμόζεται και εδώ παρόμοια τεχνική με εκείνη που συναντάμε στις μονωδίες του Ίωνα και της Ηλέκτρας στα φερώνυμα έργα, οι οποίες, αν και έχουν να επιδείξουν ένα αντικείμενο εμβληματικό του χειρωνακτικού μόχθου (σάρωτρο και υδρία αντιστοίχως), και μολονότι συνοδεύουν την εκτέλεση κάποιας δραστηριότητας ρουτίνας (καθαρισμός χώρου και υδροφορία αντιστοίχως), το περιεχόμενό τους σχετίζεται με τα συναισθήματα του άδοντος προσώπου και όχι με το αντικείμενο του καμάτου.<sup>40</sup>

Φυσικά, όπως και σε άλλες περιπτώσεις μονωδιών, έτσι και εδώ, το διαφορούμενο που συνιστά ο συνδυασμός πράξης (κινησιογραφίας) και περιεχομένου του λόγου αποτελεί σκόπιμη επιλογή του δραματουργού. Η θλιμμένη και νοσταλγική διάθεση της λυρικής εξομολογήσεως που εξωτερικεύει την συναισθηματική εσωστρέφεια της μονωδού, συγκροτεί τονική αντίθεση με τη ζωηρή και χαρίεσσα εκτέλεση του βρεφοκομικού θεραπεύματος, που επιτείνει το πάθος της κοινωνικής και ψυχολογικής περιχαράκωσης της πρωταγωνίστριας.<sup>41</sup>

Το διαφορούμενο συνοψίζεται και στην διττή σημειολογία και λειτουργική των κροτάλων. Το κρόταλο αποτελεί ένα όντως αξιοσημείωτο σκηνικό αντικείμενο, το οποίο — σε αντίθεση με τα σύνεργα καθαρισμού του Ίωνα και την υδρία της Ηλέκτρας — λειτουργεί ταυτόχρονα ως οπτικό και ακουστικό ερέθισμα (*ιδού κτύπος ὄδε*).<sup>42</sup> Ως σκηνικό αντικείμενο είναι εμβληματικό των βρεφοκομικών δραστηριοτήτων της Υψιπύλης, εφόσον πιθανότατα φέρει την ιδιότητα του *ἀθύρματος* που προορίζεται για την ψυχαγωγή του βρέφους. Ως τέτοιο ανήκει στο είδος της θεατρικής σκευής που αρέσκεται να εισάγει στις μονωδίες ο Ευριπίδης και που ένεκα της χρήσεώς της μπορεί να χαρακτηριστεί είδος “οικοσκευής”.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζει το γεγονός ότι εδώ τα κρόταλα έχουν διττή σκηνική χρήση, συνδυάζοντας το βρεφικό άθυρμα και το μουσικό όργανο. Ο κρουστός ήχος τους δίνει το ρυθμό στο

39. Chong-Gossard (2003) 219.

40. Ο Wright (2010) 172 επισημαίνει την συνάφεια ως προς το “domestic, feminine setting” των μονωδιών.

41. Για το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας στις γυναικείες μονωδίες του Ευριπίδη, βλ. Chong-Gossard (2003) 218-222.

42. Την εντύπωση της εικόνας ίσως μαρτυρεί και το *incertae sedis* απόσπασμα F 769 (... *τῆς κροταλισίας*), με το σχετικό σχόλιο του Bond.



τραγούδι της πρωταγωνίστριας (τουλάχιστον μέχρι τον στίχο 15 του αποσπάσματος που σηματοδοτεί την είσοδο του γυναικείου χορού), και δεν στερείται βάσης η υπόθεση ότι η μουσική εκτέλεση φέρει την πνοή της 'Νέας Μουσικής', την σκηηνική απόδοση της οποίας συνόδευε ζωνηρή μιμική όρχηση.<sup>43</sup>

Η προκειμένη σκηνή συνιστά την μοναδική περίπτωση όπου η μονωδία συνδυάζει την ωδική εκτέλεση με την ενόργανη συνοδεία (και μάλιστα κρουστού οργάνου), γεγονός που στοιχειοθετεί την υπόθεση της εισαγωγής μουσικών καινοτομιών από πλευράς δραματουργού.<sup>44</sup> Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* σατιρίζει γενικά τις καινοτομίες που εισήγαγε ο Ευριπίδης στο τραγικό μέλος και σε ένα χωρίο παρουσιάζει την "Μούσα του Ευριπίδη" με *δστρακα*.<sup>45</sup> Μολονότι η σάτιρα πιθανότατα αναφέρεται γενικότερα στους μουσικούς νεωτερισμούς του τραγικού, ο συσχετισμός της παρωδουμένης "ευριπίδειας μούσας" με την μονωδία της *Υψιπύλης*, αν και όχι απολύτως ασφαλής, είναι αναπόφευκτος.<sup>46</sup> Αυτό για το οποίο φαίνεται να επικρίνεται ο Ευριπίδης από τον κωμικό είναι ο ευτελισμός του τραγικού μέλους και η εκλαΐκευση της λυρικής αισθητικής, φαινόμενα που επέφερε η εισαγωγή νεωτερικών μουσικών μοτίβων (ανατολίζοντας ρυθμού) αλλά και οργάνων με αγοραίους συσχετισμούς.<sup>47</sup> Αν και ένα τέτοιο νόημα δεν φαίνεται να επαληθεύεται στην παραπάνω σκηνή, ωστόσο μπορούμε να πούμε ότι τα κρόταλα διαπιστώνουν κατά κάποιο τρόπο την ιδέα της *μικροπρέπειας*, καθώς συνδέονται με την κοινωνική υποβάθμιση, τον οικιακό ζωτικό χώρο και τις καθημερινές αγγαρείες της πρωταγωνίστριας.

Αν ευσταθεί η υπόθεση που θέλει τα *ἀθύρματα* του χωρίου (απ. 752d) να ταυτίζονται με τα κρόταλα, ένα επόμενο ερώτημα αφορά στη μορφή που θα είχε το συγκεκριμένο αντικείμενο και στη χροιά του παραγομένου ήχου. Σχετικά με το πρώτο δεν γνωρίζω άλλη άποψη, πλην της διατυπωθείσας από την πλειονότητα των μελετητών, πως πρόκειται για

43. Για την επίδραση που άσκησε στην τραγωδία και ειδικότερα στον Ευριπίδη η *Νέα Μουσική*, όπως αποτυπώνεται σε έργα των τελευταίων δύο δεκαετιών, βλ. Csapo (1999/2000) 399-426.

44. Για την χρήση των κρουστών στην τραγωδία, βλ. Csapo (1999/2000) 419-420.

45. Βλ. *Βατράχοι* 1305-6: *ποῦ' στω ἢ τοῖς δστράκοις / αἴτη κροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου.*

46. Ο Dover (*ad Ap. Βάτρ.* 1305-6) αποδίδει την αναφορά στην *Υψιπύλη*, ακολουθώντας το Σ *Ap. Βάτρ.* 1305: *λέγεται δὲ εἰς τὴν Ὑψιπύλην ταῦτα, ἢ καθόλου τὴν μοῦσαν αὐτοῦ.*

47. Για το συσχετισμό των κρουστών (*δστράκων*) με τα συμποσιακά τραγούδια και τις μικροαστικές μουσικές καταβολές, βλ. Dover *ad Βάτρ.* 1305-6: "It may be that in classical Athens castanets, let alone potsherds and shells, were down-market music, and certainly Hypsipyle's use of them was an innovation inviting satire".

“καστανιέτες” (κύμβαλα).<sup>48</sup> Προσωπικώς θεωρώ περισσότερο πιθανό να πρόκειται για κάποιο άλλο κρουστό όργανο, αν βέβαια δεχτούμε ότι εδώ η λέξη *κρόταλον* είναι δηλωτικός του γένους του μουσικού οργάνου, έχοντας γενικά τη σημασία του μικρού κρουστού οργάνου.<sup>49</sup> Πιο συγκεκριμένα, πιθανολογώ πως πρόκειται για κάποιο είδος *σειστρον* (τύπου *maraca*), κάτι σαν αυτό που σήμερα αποκαλούμε “κουδουνίστρα”, μουσικό παιχνίδι που χρησιμοποιείται για κατευνασμό ή διασκέδαση των βρεφών.<sup>50</sup> Η επιλογή του *σειστρου* (“κουδουνίστρα”) έναντι του κυμβάλου-καστανιέτας οφείλεται αφενός στο γεγονός ότι το πρώτο αποτελεί διαχρονικό εξάρτημα της βρεφικής σκευής (που μάλιστα μπορεί να χρησιμοποιηθεί και από τα ίδια τα βρέφη, σε αντίθεση με τα κύμβαλα), αφετέρου λόγω της χροιάς του παραγομένου ήχου, ο οποίος είναι σαφώς μαλακότερος και, συνεπώς, καταλληλότερος για τον κατευνασμό (όπως υποδεικνύει το *ρήμα ἐκγαληνιῖ*).<sup>51</sup> Επιπλέον, η επιλογή της *κουδουνίστρας* μπορεί να προσφέρει μια εύλογη εξήγηση στην ερώτηση που απευθύνει ο χορός στην ηρωίδα στους αμέσως επόμενους στίχους.

Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι κατά την εκτέλεση της μονωδίας η Υψιπύλη κρατάει το μωρό στην αγκαλιά της και με το άλλο χέρι τού

- 
48. Bond *ad loc.*· πρβλ. Cropp *ad loc.* Η ταύτιση ίσως οφείλεται στην συσχέτισή τους με τα *δοτρακα* που αναφέρει ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*, τα οποία ο Dover (*ad Ar. Βάτρ.* 1305) ταυτίζει με τις “καστανιέτες” (“clappers”), παραπέμποντας μάλιστα σε σχετικές αγγειογραφικές μαρτυρίες.
49. Ο πληθυντικός δεν αποτελεί εμπόδιο στην υπόθεση. Στην λογοτεχνία τα *κρόταλα*/κύμβαλα<sup>4</sup> απαντούν ως επί το πλείστον σε συμφραζόμενα οργανιστικών τελετών, π.χ. της Κυβέλης (*Ομ. Ύμνος* 14.3, Ηρόδοτος 2.60) ή του Διονύσου (*Ευρ. Ελ.* 1308· *Κύκλ.* 205)· πρόκειται για χάλκινα κύμβαλα, που παράγουν ισχυρό ήχο (κρότο) και συνοδεύουν έντονο και ζωνηρό τύπο ορχήσεως· πρβλ. *Ελένη* 1308 (*κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον / ἰέντα κέλαδον*) με σχόλιο των Dale και Kannicht *ad loc.* Μολονότι στο LSJ δεν καταχωρίζεται άλλη σημασία της λέξης *κρόταλον* στον ενικό (εκτός από κάποιες μεταφορικές), εμμένω στην άποψη ότι πρόκειται περί “κουδουνίστρας” (τύπου *μαράκα*), καθώς ο οξύς και διαπεραστικός ήχος του χάλκινου κυμβάλου ή του οστράκου, δεν ταιριάζει στον απαλό τόνο και στην διακριτική χορογραφία της μονωδίας. Για τα κρουστά όργανα στην αρχαία Ελλάδα (με παράθεση πηγών και παραστάσεις από την αγγειογραφία), βλ. Giglio (2009) 31-87· Bundrick (2005) 46-48· για γυναίκες μουσικούς (μεταξύ άλλων και κροτάλων) βλ. Κάουφμαν-Σαμαρά (1997) 285-295.
50. Για το *σειστρον* και τη σχέση του με το *κρόταλο*, αλλά και την χρήση του στην βρεφοκομία, βλ. Πολυδεύκης (4.107 Bethe): *καλείται μὲν γὰρ οὗτω και τὸ κρόταλον και τὸ σεϊστρον ἢ καταβανκαλώσιν αἱ τίθται ψυχαγωγόσαι τὰ δυσπνοῦντα τῶν παιδίων*.
51. Το συγκεκριμένο βρεφικό *κρόταλο* ανήκει πιθανότατα στην κατηγορία των *ἀψύχων* οργάνων· βλ. Ψευδο-Ιουστίνου Μάρτυρος (σ. 462b Morel): *οὐ τὸ ἄσαι ἀπλῶς ἐστὶ τοῖς νηπίοις ἀρμόδιον, ἀλλὰ τὸ μετὰ τῶν ἀψύχων ὀργάνων ἄσαι και μετὰ ὀρχήσεως και κροτάλων· διὸ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις προαιρείται ἐκ τῶν ἁσμάτων ἢ χρήσις τῶν τοιοῦτων ὀργάνων και τῶν ἄλλων τῶν νηπίοις ὄντων ἀρμόδιων, και ὑπολέλειπται τὸ ἄσαι ἀπλῶς*.

παίξει το κρόταλο επιχειρώντας να το αποκοιμίσει ή να το κατευνάσει.<sup>52</sup> Ερειδόμενοι στην πραγματική εμπειρία μπορούμε να εικάσουμε πως το συγκεκριμένο βρεφοκομικό θεράπευμα συνοδεύεται από αντίστοιχη ρυθμική κινησιολογία περιλαμβάνουσα ίσως απαλές λικνιστικές κινήσεις. Σχηματίζοντας νοερά την εικόνα, τα πρώτα λόγια που απευθύνει προς την τροφό ο γυναικείος χορός ακούγονται πράγματι παραδοξά:

τί σοι παρὰ προθύροις, φίλα;  
 πότερα δώματος εἰσόδους  
 σαίρεις, ἢ δρόσον ἐπὶ πέδῳ  
 βάλλεις οἶά τε δούλα; (στ. 15-18)

Οι μελετητές επισημαίνουν την παραδοξότητα της ερωτήσεως που απευθύνει ο χορός σε μία γυναίκα που κρατάει στην αγκαλιά της ένα βρέφος.<sup>53</sup> Μια τέτοια ερώτηση σημαίνει πως, είτε οι γυναίκες του χορού προβαίνουν σε κάποια “τυφλή” εικασία, ή δεν αντιλαμβάνονται αμέσως και επακριβώς το αντικείμενο της ενασχόλησης της βρεφοκρατούσας πρωταγωνίστριας. Σε κάθε περίπτωση πάντως το περιεχόμενο της ερώτησης δίνει έμφαση στον κοινωνικό υποβιβασμό της ηρωίδας μέσα από την ενασχόλησή της με ταπεινωτικά δουλικά έργα. Η εντύπωση που καταλείπεται είναι πως η σάρωση και η περίβρεξη του χώρου ανήκαν στην καθημερινή ρουτίνα της δούλας Υψιπύλης. Όπως μάλιστα έχει η ίδια αναφέρει προηγουμένως, τα λιγότερο μοχθηρά έργα του αργαλειού βρίσκονται εκτός ημερησίου προγράμματος.<sup>54</sup>

Θα μπορούσε ωστόσο να δοθεί μια διαφορετική ερμηνεία στην ερώτηση του χορού, η οποία εδράζεται σε μια καθαρά ρεαλιστική θεατρική βάση: ότι ο χορός κατά την συνάντησή του με την Υψιπύλη παραπλανάται από το θέαμα και το ακρόαμα των πράξεων της. Πιο συγκεκριμένα, βλέποντας οι γυναίκες του χορού στο (υποτιθέμενο) μισοσκόταδο το κινησιογραφικό σχήμα (τις λικνιστικές κινήσεις του κανακέματος) και ακούγοντας τον άψυχο συρριστικό ήχο του κροτάλου-σειστρου (που

52. Ο Bond *ad loc.* υποθέτει ότι η Υψιπύλη δεν κρατάει στα χέρια της το μωρό κατά την είσοδο του χορού.

53. Βλ. Arnim που παραθέτει ο Bond (*ad Eur. Υψ.* 16 f.): “this is an odd question to put to a woman carrying a baby”· και Bond “...we need not believe that Euripides put this silly question to a woman with a baby. Opheltes is plainly not in Hipsipyle’s arms at 16f.”

54. Στην αναφορά στα έργα του αργαλειού λανθάνει η αντιπαραβολή της μουσικής ποιότητας που χαρακτηρίζει τις δύο ενασχολήσεις. Για τις μουσικές νύξεις του ήχου του αργαλειού, πρβλ. Collard (2004) 231.

μοιάζει με τον ήχο της σαρώσεως),<sup>55</sup> παρεξηγούν το αντικείμενο του έργου της και υποθέτουν πως πρόκειται για εκτέλεση της τυπικής — για μια οικιακή δούλα και μάλιστα *πυλωρό* — αγγαρείας της καθαριότητας της εισόδου του οίκου. Η λανθασμένη εκτίμηση εντείνει την ειρωνεία και προθερμαίνει το κλίμα συμπάθειας των γυναικών του χορού προς την μοχθούσα πρωταγωνίστρια. Επίσης, σε θεατρικό επίπεδο, η ρεαλιστική διαχείριση των συνθηκών που δημιουργούν οι σκηνικές αφίξεις ή αναχωρήσεις προσώπων δεν είναι σπάνιο φαινόμενο στον Ευριπίδη, ειδικά στα κομβικά δραματικά μέρη που συναρθρώνουν τον πρόλογο με την *πάροδο*.<sup>56</sup>

Η αποσπασματικότητα του σωζόμενου υλικού μάς στερεί τη δυνατότητα να ερμηνεύσουμε τις βρεφοκομικές ενασχολήσεις της τραγικής ηρωίδας των προλογικών σκηνών στην προοπτική της εξέλιξης του τραγικού μύθου που κορυφώνεται δραματικά στον αδόκητο θάνατο του βρέφους. Μπορούμε ωστόσο βάσιμα να υποθέσουμε ότι τα βρεφοκομικά *θεραπεία* του προλόγου με την έμφαση στην οικειότητα και την στοργική θέρμη που χαρακτηρίζει τη σχέση τροφού-βρέφους, συμβάλλουν στην εδραίωση έντονης συναισθηματικότητας διαχεομένης από το “μητρικό φίλτρο” της ηρωίδας, που αναμφίβολα θα εκμεταλλεύταν ο ποιητής στη συνέχεια προς την ενίσχυση του *παθητικού* αποτελέσματος.

### 3. Η ΒΡΕΦΙΚΗ ΣΚΕΥΗ ΣΤΟΝ *ΙΩΝΑ*

Στον *Ίωνα*, ένα έργο που έχει ως κεντρικό θέμα την βρεφική έκθεση και την ανάκτηση της εκ γενετής απολεσθείσας ταυτότητας του Ίωνα, τα γεγονότα που σχετίζονται με το περιπετειώδες βρεφικό παρελθόν του ήρωα αποτελούν συχνό σημείο αναφοράς.<sup>57</sup> Η εμφιατική αναφορά στα είδη βρεφικής σκευής που συνδέθηκαν με τα πρώτα βήματα της ζωής

55. Ακολούθως ο χορός θα κάνει αναφορά στον ήχο των κυμάτων που ζώνουν την Λήμνο (*κυμοκτύπος άχει*). Και σ' αυτήν την περίπτωση ο ήχος του σείστρου είναι καταλληλότερος για την μουσική απόδοση της εικονοποιίας· ο Csapo (2000) 419 εμμένει στις καστανιέτες.

56. Πρβλ. την ρεαλιστική κινησιογραφία της *παρόδου* στον *Ορέστη* και τα διαμειβόμενα μεταξύ των γυναικών του χορού και της Ηλέκτρας (136-139 με το σχόλιο του C. W. Willink *ad loc.*).

57. Για την πραγμάτευση του κοινού μυθολογικού μοτίβου της βρεφικής εκθέσεως από τον Ευριπίδη, βλ. Huys (1995). Για τη πρακτική της εκθέσεως ανεπιθύμητων βρεφών στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα, βλ. Golden (1981) 35, 316 κ.ε.· επίσης, (1990) 86 κ.ε.· Lacey (1968) 164 κ.ε.

του έκθετου βρέφους, είναι δικαιολογημένη εφόσον σ' αυτά κρύβεται το κλειδί του μυστηρίου σχετικά με την αληθινή ταυτότητά του. Ο σημαίων δραματικός ρόλος των βρεφικών αντικειμένων δικαιολογεί και τη θεατρική παρουσία τους στην κορυφαία δραματική σκηνή του έργου, όπου η απροσδόκητη εμφάνισή τους αποτρέπει έναν συγγενικό φόνο, για να οδηγήσει βαθμιαία στην αποκάλυψη της μητρώας καταγωγής του Ίωνα, στην επανασύνδεσή του με την φυσική μάνα και στην επανάκτηση της αθηναϊκής ταυτότητας.<sup>58</sup>

Στην σκηνή της αναγνώρισης στην έξοδο του έργου, πάνω στην κρίσιμη στιγμή που ο Ίων ετοιμάζεται να σκοτώσει την ικέτισσα Κρέουσα, βγαίνει από το νάο του Απόλλωνα η Προφήτις — η γυναίκα που είχε αναλάβει την τροφή του Ίωνα από βρέφος — για να παραδώσει στον ήρωα το βρεφικό καλάθι και τα περιεχόμενά του (σπάργανα, φυλακτά), που θα τον οδηγήσουν στην ανεύρεση της φυσικής του μητέρας. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην κούνια από τη στιγμή της παρουσιάσεως και, ακολούθως, παραδόσεώς της από την Προφήτιδα στον Ίωνα μέχρι και την αναγνώριση του τελευταίου με την Κρέουσα που επιτυγχάνεται με την αποκάλυψη των περιεχομένων της.<sup>59</sup>

Δεδομένου ότι το βρεφικό λίκνο και τα περιεχόμενά του, αποτελούν στοιχεία οικοσκευής, η σκηνική τους παρουσία — και μάλιστα κατά τρόπο επιδεικτικό — συνιστά ένα ακόμη απτό παράδειγμα εισαγωγής οικείων πραγμάτων στη τραγωδία.<sup>60</sup> Ως οικιακά σκεύη το βρεφικό λίκνο/καλάθι και τα λοιπά αντικείμενα διαθέτουν ένα συναισθηματικό φορτίο λόγω της αναφοράς τους στα βιώματα της βρεφικής ηλικίας και στα βρεφοκομικά έργα. Η πραγματική ωστόσο διάσταση των αντικειμένων,

58. Για την σημασία των αντικειμένων του παρελθόντος γενικά, βλ. Bassi (2005) και Grethlein (2008)· για την συμβολική και σκηνική σημασία των βρεφικών γνωρισμάτων στον Ίωνα, Taplin (1978) 97–98· για την πολυσχιδή συμβολική τους βλ. Mueller (2010) 365–402.

59. Η Mueller (2010) 394 συσχετίζει τα τρία γνωρίσματα της κούνιας με τα τρία αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο Ίων στην σκηνή του προλόγου (σκούπα, τεύχη, τόξο), επισημαίνοντας ότι τα πρώτα υποδηλώνουν την μητρική ταυτότητα, ενώ τα δεύτερα την πατρική.

60. Ο οικιακός χαρακτήρας του βρεφικού λίκνου συνδέεται με τις αναφορές που τοποθετούν τον λαθραίο τοκετό της Κρέουσας στον οίκο (στ. 16, 344, 1595–6· πρβλ. επίσης, στ. 898–9, 1486–7). Το μοτίβο του λαθραίου τοκετού στον οίκο πιθανότατα απαντά και σε άλλα ευριπίδεια δράματα που πραγματεύονται το θέμα των ανοσιών γυναικείων ερώτων, π.χ. *Σκύριοι*, *Κρήτες*, *Λανάη*, *Αλκμήνη*· βλ. Webster (1967) *passim*. Ο Zielinski (1925) 74 κ.ε. υποστηρίζει ότι στην *Κρέουσα* του Σοφοκλή ο τοκετός λαμβάνει χώρα στο άντρο· πρβλ. την ανακολουθία στα λεγόμενα της Κρέουσας στους στ. 949 κ.ε. και τα σχόλια των Owen (1939) και Lee (1997) *Ion ad loc.*

που συνδέεται με τη χρηστική τους λειτουργία, φαίνεται να τίθεται σε δεύτερη μοίρα, καθώς η έμφαση εντοπίζεται κυρίως στον συμβολικό τους ρόλο. Μ' άλλα λόγια, αυτό που ενδιαφέρει εδώ δεν είναι τόσο η βιωματική τους σημασία, αλλά η λειτουργία των ως σημείων (αναγνωριστικών της ταυτότητας και γενέθλιου τόπου), ιερών συμβόλων (πιστοποιητικών της θεϊκής προστασίας) και εμβληματικών αντικειμένων (κειμηλίων της αθηναϊκής βασιλικής δυναστείας).<sup>61</sup> Η ισχυρή συμβολική διάσταση εξουδετερώνει σε μεγάλο βαθμό τον ρεαλισμό, αποξενώνοντας τα σκηνικά αντικείμενα από την εμπειρία του κοινού.

Όταν για πρώτη φορά αντικρύζει την βρεφική κούνια ο Ίων, θα την αποκαλέσει *παλαιὰν ἀντίπηγα* (στ. 1338). Ο ίδιος όρος έχει ήδη χρησιμοποιηθεί δύο φορές από τον Ερμή για την περιγραφή της κούνιας στον πρόλογο (στ. 19, 40), ενώ επαναλαμβάνεται δύο ακόμη φορές από τον Ίωνα (στ. 1380, 1391).<sup>62</sup> Η επιλογή του εξαιρετικά ασυνήθιστου όρου είναι πιθανότατα σκόπιμη καθώς με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται η παλαιότητα και ιδιαιτερότητα του αντικειμένου.<sup>63</sup> Την εντύπωση αυτή ενισχύει και το λεξιλόγιο της περιγραφής που δίνει έμφαση στην δαίδαλη δεξιοτεχνική κατασκευή του: *κοίλης ἐν ἀντίπηγος εὐτρόχῳ κύκλῳ* (στ. 19), *πλεκτὸν... κύτος* (στ. 37), *κύτος ἐλικτὸν ἀντίπηγος* (στ. 40), *περίπτυγμ' ἀντίπηγος εὐκύκλον* (στ. 1391). Η εντύπωση είναι πως πρόκειται για σπάνιο καλλιτέχνημα.<sup>64</sup> Ιδιαίτερο, από καλλιτεχνικής και συναισθηματικής απόψεως, είναι και το νεανικό εργόχειρο της Κρέουσας με το οποίο σπαργάνωσε το νεογέννητο βρέφος. Εδώ τονίζεται η κατασκευαστική ατέλεια του πρωτόλειου υφαντού της (*οὐ τέλεον, οἶον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος* 1419), που εκτός από την νεανική απειρία της δημιουργού και τις επείγουσες συνθήκες που συνδέονται με την συγκυρία της κατασκευής του, ενέχει βαθύτερες συμβολικές προεκτάσεις. Χάρη στην καλλιτεχνική ατέλεια το εργόχειρο καθίσταται ευμνημόνευτο.

61. Mueller (2010) 380 κ.ε.

62. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη χρησιμοποιείται αποκλειστικά από τον Ερμή και τον Ίωνα. Η Κρέουσα και η Προφήτις χρησιμοποιούν τον πιο κοινό όρο ἄγγος (1337, 1398) στο σημασιολογικό εύρος της οποίας περιλαμβάνεται και η σημασία της νεκρικής θήκης· βλ. λ. LSJ και πρβλ. Σοφ. *Ηλέκτρα* 1118, 1142.

63. Ο Owen (*ad Eur. Ίων* 19) παραθέτει τη μαρτυρία του Ευσταθίου, σύμφωνα με την οποία η λέξη έχει λεσβιακή προέλευση και σημαίνει *κιβωτό*. Δεν αποκλείεται ο όρος να έχει θρησκευτικές συνδηλώσεις ή μέσω της ασυνήθιστης επιλογής να επιχειρείται ένας έμμεσος συσχετισμός με την μυθική κιβωτό του Εριχθονίου (βλ. *Ίων* 271). Σε κάθε περίπτωση δεν πρόκειται για τροχόλατη κούνια, όπως αναφέρεται στο LSJ.

64. Για τη κατασκευή του λίκνου, βλ. Young (1941) 138-42. Για την συμβολική του κυκλικού σχήματος, βλ. Wood (2002).



Η κούνια παρουσιάζεται τυλιγμένη με ιερές ταινίες (*ἐν στέμμασιν* 1338, *ᾧ στέμματα ἱερά...1389*). Η σφράγιση και η επί μακρόν φύλαξή της στα άδυτα του ναού, υποδηλώνουν ότι το σκεύος και τα περιεχόμενά του αποτελούν μέρος της θεϊκής περιουσίας.<sup>65</sup> Η πολυτιμότητα και ιερότητα του αντικειμένου επισημαίνεται προτού αποκαλυφθεί το περιεχόμενο που κρύβει. Η πρώτη σκέψη που έρχεται στο νου του Ίωνα, όταν έχει πλέον γίνει κάτοχός του, είναι να το προσφέρει ως αφιέρωμα στο ναό του Απόλλωνα (*ναοῖς ἀνατίθημι τήνδε σοῖς* 1384), ενώ αλλού αναφερόμενος στα βρεφικά αντικείμενα θα τα αποκαλέσει *θησαυρίσματα* (στ.1394).<sup>66</sup> Η ιερότητα της κούνιας θα αναδειχθεί με παραστατικότερο τρόπο, όταν ο Ίων αφαιρώντας τελετουργικά τις ταινίες και αποκαλύπτοντας σε κοινή θέα το αντικείμενο, θα εκδηλώσει την έκπληξή του για την αξιοθαύμαστη διατήρησή του:

*ᾧ στέμμαθ' ἱερά, τί ποτέ μοι κεκέυθατε,  
καὶ σύνδεθ' οἷσι τᾶμ' ἐφρουρήθη φίλα;  
ἰδὸν περίπτουγμ' ἀντίπηγος εὐκύνκλου  
ὡς οὐ γεγήρακ' ἔκ τινος θεηλάτου,  
εὐρώς τ' ἄπεστι πλεγμάτων· ὁ δ' ἐν μέσῳ  
χρόνος πολλὸς τοῖσδε θησαυρίσμασιν.* (1389-94)

Τα παραπάνω λόγια ενισχύουν την εντύπωση πως δεν πρόκειται για κοινή κούνια, εφόσον μια τέτοια θα είχε ορατά σημάδια από τη φθορά του χρόνου· και η εντυπωσιακή ακέραια διατήρησή της αποδίδεται εύλογα σε θεϊκό θαύμα.<sup>67</sup>

65. Ούτως Owen *ad Eur. Ion* 1338. Τα *στέμματα* εδώ συμβολίζουν τη μυστική βούληση του Απόλλωνα για το χρόνο συγκάλυψης και αποκάλυψης της σημασίας που κρύβουν τα αντικείμενα· πρβλ. την ομολογία της *Προφήτιδος* στους στ. 1341-1351· επίσης, την μυστική σχέση Απόλλωνα και Ίωνα· πρβλ. Lee *ad Eur. Ion* 1338.

66. Η λέξη *θησαύρισμα* εδώ έχει σαφείς θρησκευτικές συνδηλώσεις· ο Lee *ad loc.* επισημαίνει τη συναισθηματική φόρτιση του όρου, παραπέμποντας στον στ. 565 της *Ηλέκτρας*. Η Zeitlin (1996) 306 συσχετίζει την *κίστη* με το τελετουργικό των Ελευσινίων Μυστηρίων, ενώ η Loraux (1993) 232 με τις ιεροπραξίες των Αρρηφόρων· πρβλ. Burkert (1983) 269-74.

67. Η αναφορά στην απουσία μούχλας από τα πλέγματα της κούνιας μπορεί να συνιστά ρεαλιστική λεπτομέρεια, η έμφαση όμως τίθεται στον μεταφυσικό παράγοντα· Για ανάλογο ρεαλισμό στην περιγραφή αντικειμένων, πρβλ. στις *Τρωάδες* 1195-97 την εγκωμιαστική αναφορά της Εκάβης στο αποτύπωμα του ιδρώτα του Έκτορα στο εσωτερικό περίβλημα της ασπίδας που φιλοξενεί το νεκρό σώμα του Αστυάνακτα. Το άθικτο από τον χρόνο θεοφύλακτο αντικείμενο, θυμίζει το σκήπτρο του Αγαμέμνονα που είχε κατασκευάσει ο Ήφαιστος (*Ιλιάδα* Β 101-109), όπως επίσης και τα σανδάλια

Επιπλέον, οι όροι της περιγραφής αναδεικνύουν την εμβληματική της σημασία μέσω υπαινικτικών συσχετισμών με τη λατρεία της Αθηνάς Παλλάδας και του Δελφικού Απόλλωνα. Το επίθετο *κοίλης* υπομιμνήσκει έμμεσα την *κοίλη πέτρα* (στ. 31), το άντρο στο οποίο πραγματοποιήθηκε η σύλληψη και έκθεση του Ίωνα, αλλά και τα *δαφνώδη γάλα* (στ.76), τον πατρών τόπο διαμονής του ήρωα.<sup>68</sup> Το κυκλικό σχήμα (*εὐτρόχῳ κύκλῳ, ἀντίπηγος εὐκύκλου*), τα *στέμματα* και οι όροι *πλεκτὸν κύτος* (στ. 37), *πλέγματα* (στ.1393), *σύνδετα* (στ.1390), συνειρμικά ανακαλούν την εικόνα του εγκατεστημένου στα άδύτα του Απολλώνειου χρηστηρίου (και καλυμμένου με *στέμματα*) λατρευτικού *ομφαλού* (στ. 222-3).<sup>69</sup> Επίσης, οι φράσεις *παλαιὰν ἀντίπηγα, περίπτνγμα* (στ.1391), *ἐφρουρήθη* (στ. 1390), *ἐλικτὸν* (στ. 41), έμμεσα υπομιμνήσκουν το μυθικό επεισόδιο της γέννησης του αρχαίου προπάτορα Εριχθονίου, με τους δράκοντες που είχε τοποθετήσει η Αθηνά για να φυλάνε την κιβωτό του έκθετου βρέφους (271 κ.ε., 1429).<sup>70</sup> Οι όροι της περιγραφής υπογραμμίζουν την μυθική συνέχεια, συνδέοντας το μυθικό παρελθόν με το παρόν και την μητρόθεν γενέθλια πατρίδα (Αθήνα) με τον πατρόθεν τρέφοντα τόπο (Δελφοί).

Η θρησκευτική και εμβληματική σημασία προβάλλεται καταφανέστερα στα *θησαυρίσματα* της κούνας. Το παρθενικό υφαντό της Κρέουσας φέρει εν τῷ μέσωσῳ απεικόνιση της κεφαλής της Γοργούς, πλακισιωμένης από φίδια κατ' απομίμησιν της θρυλικής αιγίδας της Αθηνάς (*Γοργῶν μὲν ἐν μέσοισιν ἡτρίοις πέπλων /... κεκρασπέδωται δ' ὄφρασιν αἰγίδος τρόπον* 1421-3). Το χρυσό *δέραιον* που η μητέρα είχε επιθέσει ως φυλακτό στο βρέφος, απεικονίζει σύμπλεγμα δρακόντων κατ' απομίμησιν του Εριχθονίου, μυθικού προπάτορος του γένους των Ερεχθειδών (*δράκοντε μαρμαίροντε πάγχρυσον γένυν, / δώρημα Ἄθνας, οἷς τέκν' ἐντρέφειν λέγει, / Ἐριχθονίου γε τοῦ πάλαι μιμήματα* 1427-29). Στον πρόλογο ο Ερμής εμφαστικά αναφέρει ότι η Κρέουσα προτού εκθέσει το βρέφος το στόλισε (*ἦν εἶχε παρθένος χλιδὴν / τέκνῳ προσάσασ' ἔλιπεν*), ακολουθώντας το πατροπαράδοτο αθηναϊκό

---

του Θησέα στην Έκάλη του Καλλιμάχου (236.3), τα οποία επίσης δεν πιάνουν μούχλα (τά μὴ πύσε νήχυτος εὐρώς).

68. Η λέξη *γάλα* αποτελεί συνώνυμο του *κοίλον*. βλ. λ. LJS s.v.

69. Οι *Γοργόνες* που κοσμούν τον *ομφαλό* (στ. 224) συνδέουν εικονογραφικά τα εμβλήματα του Απόλλωνα και της Αθηνάς. Επιπλέον, οι φράσεις που αναφέρονται στο σχήμα του λίκνου, παραπέμπουν στη κυκλική τροχιά των ουρανίων σωμάτων, ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο (π.χ. στ. 42, 1147, 1155) και στην κυκλικότητα του χρόνου που συνδέει δραματικό παρελθόν και παρόν. βλ. Lee (1996) 85-109 *passim*.

70. Η βρεφική κιβωτός του Εριχθονίου ήταν κλειστού τύπου, όπως υποδηλώνει ο στ. 271· για αναπαραστάσεις της σκηνής του ανοίγματος της κιβωτού, βλ. LIMC s.vv. Aglauros, Herse, Pandrosos εικ. 6-8, 15-22.

έθιμο που ήθελε τα νεογέννητα βρέφη να κοσμούνται με ένα χρυσό περιδέ-  
 ραιο που απεικόνιζε σύμπλεγμα δρακόντων (*προγόνων νόμον σφίζουσα τοῦ  
 τε γηγενοῦς / Ἐριχθονίου [...] θθεν Ἐρεχθεΐδαις ἐκεῖ / νόμος τις ἔστιν ὄφρασιν ἐν  
 χρυσηλάτοις / τρέφειν τέκνα* στ. 20-26). Τέλος, το στεφάνι ελιάς προέρχεται  
 από την ιερή ἀκήρατον ελιά της αθηναϊκής ακροπόλεως, το δῶρο της Αθη-  
 νάς στη πόλη των Αθηνών, της οποίας οι βλαστοί παραμένουν αιθαλαίς,  
 ανέγγιχτοι ἀπ' τη φθορά του χρόνου.<sup>71</sup> Επομένως, και τα τρία αντικείμε-  
 να συνδέονται άμεσα και αιτιολογικά με τον αθηναϊκό υποστασιακό μύθο  
 και τη λατρεία της Αθηνάς, συμβολίζοντας την προστατευτική δύναμη  
 της πολιούχου θεάς και την αυτοχθονία του γένους των Ερεχθεΐδων — και  
 συνακόλουθα των Ιώνων — ἀπ' το οποίο εΐλκε την καταγωγή του ο λαός  
 της Αθήνας.<sup>72</sup> Οι κατάφωροι μυθολογικοί και θρησκευτικοί συσχετισμοί  
 και οι ισχυροί συμβολισμοί που ανακαλούν τα αντικείμενα, εξάΐρουν τη  
 σημασία τους, αναδεικνύοντάς τα ως ιερά οικογενειακά κειμήλια και συ-  
 νάμα εμβλήματα του γενέθλιου τόπου.

Όπως ανέφερα παραπάνω, η εμφατική προβολή της συμβολικής  
 διάστασης της βρεφικής σκευής δεν εξουδετερώνει την πραγματική  
 τους σημασία, η οποία είναι συνυφασμένη με τον οικιακό βίο και τα βρε-  
 φοκομικά θεραπέυματα.<sup>73</sup> Αντιθέτως, ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται πα-  
 ράλληλα και την βιωματική τους λειτουργία για την πρόκληση ισχυρού  
 συναισθήματος. Όταν ο Ίων παίρνει στα χέρια του το βρεφικό λίκνο,  
 εκδηλώνει έντονη συγκίνηση, συνειδητοποιώντας με οδύνη το μητρικό  
 γάλα και τη στοργική φροντίδα που στερήθηκε ως βρέφος (*και μαστόν  
 οὐκ ἐπέσχεν [1372], χρόνον γὰρ ὄν μ' ἐχρῆν ἐν ἀγκάλαις / μητρὸς τρυφήσαι  
 καί τι τερφθῆναι βίου / ἀπεστερήθην φιλάτης μητρὸς τροφῆς [1375-77]*).  
 Αλλά και η Κρέουσα στη θέα των σπαργάνων θα ομολογήσει το οδυνη-  
 ρό τραύμα που της κατέλιπε η εν τη γενέσει της βεβιασμένη ματαίωση  
 της μητρότητας (*σπάργαν' ἀμφίβολά σοι τάδ' ἐνήψα κερ-/κίδος ἐμᾶς πλά-  
 νους. / γάλακτι δ' οὐκ ἐπέσχον οὐδὲ μαστῶ / τροφεΐα ματρὸς οὐδὲ λουτρὰ  
 χεροῖν... 1489-92*). Σε αυτή τη περίπτωση τα βρεφικά αντικείμενα γίνο-  
 νται σύμβολα, αφενός του απορφανισμού που βίωσε ἀπὸ βρέφος ο Ίων,  
 αφετέρου του αποχωρισμού ἀπὸ το κύημα, αλλά και της ἀφύσικης και  
 ατελούς μητρότητας που βίωσε ως παρθένος-μητέρα η Κρέουσα.

71. Για τις θαυματουργικές ιδιότητες της ιερής ελιάς πρβλ. *Τρωάδες* 801· *Παυσανίας* 1.27.2· *Ηρόδοτος* 8.55.

72. Για το μείζον θέμα του υποστασιακού μύθου της αυτοχθονίας στον *Ίωνα*, βλ. *Lorau* (1993) 184-236· *Saxonhouse* (1986) 252-73.

73. Ούτως *Mueller* (2010) 394.

Όσον αφορά στη συμβολική των βρεφικών αντικειμένων και το εξ αυτής προϊόν πάθος, αξίζει να αναφερθεί μια ακόμη πτυχή που σχετίζεται με τις περιπετειώδεις συνθήκες της εκθέσεως του βρέφους αμέσως μετά την γέννησή του. Η ένδυση, η κόσμηση και η εναπόθεση του νεογέννητου μέσα στο βρεφικό λίκνο, ήταν οι μοναδικές βρεφοκομικές φροντίδες που υπό το κράτος της βίας πρόλαβε να εκτελέσει η Κρέουσα.<sup>74</sup> Τα συμφραζόμενα των χωρίων που αναφέρονται σε αυτά τα γεγονότα, αναδεικνύουν το αμφίσημο νόημα αυτών των πράξεων. Τα ληξιαρχικά σύμβολα με τις αλεξικάκες ιδιότητες, προορίζονταν για τη προστασία και επιβίωση του βρέφους, ενώ παράλληλα ως πολύτιμα οικογενειακά κειμήλια εμπεριείχαν την σημασία του νεκρικού στολισμού λειτουργώντας ως *περίσματα*.<sup>75</sup> Συνυφασμένα λοιπόν με τα αντιφατικά ενδεχόμενα του θανάτου και της σωτηρίας, τα βρεφικά αντικείμενα συνδέουν δραματικό παρελθόν και παρόν, και μάλιστα στο τελευταίο (και ειδικά στη σκηνή του *αναγνωρισμού*) με τις τύχες παιδιού και μητέρας ειρωνικά αντεστραμμένες.

Η *έκθεση* του ανεπιθύμητου νεογέννητου (μετά από την λαθραία συνεύρεση και τον τοκετό) και η περιπετειώδης ανάκτηση της ταυτότητάς του μέσω των βρεφικών *συμβόλων* (που συχνά οδηγεί και στην ευτυχή επανασύνδεση των φυσικών γονέων), αποτελεί κοινό μοτίβο στην Νέα Κωμωδία. Στους *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου, ο *κόσμος* που συνόδευε το εκτεθέν βρέφος (*δέραια και τοιοντονί τινα / κόσμον* [29-30]), συνιστά στοιχείο της θεατρικής *σκευής*. Τα αντικείμενα δεν είναι μόνον ορατά, αλλά, όπως και στον *Ίωνα*, κατονομάζονται και περιγράφονται. Ωστόσο, μπορεί να διαπιστωθεί ότι η σημασία τους είναι απολύτως εκκοσμικευμένη και, αν υπάρχει κάποια συμβολική διάσταση, είναι ανεργή. Το ενδιαφέρον της κωμικής πραγμάτευσης εντοπίζεται στην καθαρά πρακτική τους λειτουργία, ως αδιάψευστων τεκμηρίων της οικογενειακής ταυτότητας του “αγνώστου” βρέφους. Πρόκειται απλώς για ατομικά αναγνωριστικά, τα οποία μπορεί να μαρτυρούν το κοινωνικό-οικονομικό υπόβαθρο του κατόχου, και τα οποία ως όργανα της τύχης συντελούν στην λύση μιας περίπλοκης οικογενειακής ιστορίας. Η έλλειψη μυθολογικού και θεολογικού υποβάθρου και η εξουδετερωμένη

74. Το μοτίβο της ένδυσης και κόσμησης των παιδιών στην ευρυπίδεια τραγωδία απαντά σε συμφραζόμενα θανάτου· π.χ. *Ηρακλής* 327 κ.ε., *Τρωάδες* 1212 κ.ε., *Μήδεια* 1020.

75. Τα ενδεχόμενα του θανάτου αλλά και της σωτηρίας του βρέφους περιέχονται στις εκπεφρασμένες προσδοκίες της Κρέουσας (στ. 964-65)· βλ. Huys (1995) 246 κ.ε.· Grif-fiths (2017) 234.

συμβολική τους διαπιστώνει την κοινή και οικεία φύση των αντικειμένων. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι η διαφορά μεταξύ ουσίας και τύπου είναι ενδεικτική της διαφοράς μεταξύ τραγικής και κωμικήςπραγμάτευσης.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bassi, K. (2005), “Things of the Past: Objects and Time in Greek Narrative”, *Archusa* 38, 1-32.
- Bond, G. W. (1963), *Euripides: Hypsipyle*, Οξφόρδη.
- Brown P. (2008), “Scenes at the Door in Aristophanes”, στο: M. Revermann κ.ά., *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Οξφόρδη, 349-373.
- Bundrick, S. D. (2005), *Music and Image in Classical Athens*, Κέιμπριτζ.
- Burkert, W. (1983), *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, μτφρ. P. Bing, Μπέροκλει.
- Chong-Gossard, J. H. K. O. (2003), “Song and the Solitary Self: Euripidean Women Who Resist Comfort”, *Phoenix* 57, 209-231.
- Cockle, W. E. H. (1987), *Euripides: Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri*, Ρώμη.
- Collard, C., Cropp, M.J. & Gibert, J. (2004), *Euripides: Select Fragmentary Plays*, τ. II, Γουόρμινστερ.
- Csapo, E. (1999-2000), “Late Euripidean Music”, στο: Cropp, M. J., K. Lee and D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Ιλλινόι, 399-426.
- Csapo, E. (2004,) “The Politics of the New Music”, στο P. Murray και P. Wilson (επιμ.), *Music and the Muses. The Culture of the Mousike in the Classical Athenian City*, Οξφόρδη, 127-47.
- Dale, A. M. (1967), *Euripides: Helen. Edited with Introduction and Commentary*, Οξφόρδη.
- Dawe, R. D. (1963), “Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus”, *PCPhS* 9, 21-62.
- Devereux, G. (1976), *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psychoanalytical Study*, Οξφόρδη.
- Dover, K. J. (1968), *Aristophanes: Clouds*, Οξφόρδη.
- Dover, K. J. (1993), *Aristophanes: Frogs*, Οξφόρδη.
- Garvie, A. F. (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Οξφόρδη.

- Golden, M. (1990), *Children and Childhood in Classical Athens*, Βαλτιμόρη & Λονδίνο.
- Grethlein, J. (2008), “Memory and Material Objects in the Iliad and the Odyssey”, *JHS* 128, 27–51.
- Herington, J. (1988.), *Αισχύλος*, μτφρ. Μ. Γιούνη, Αθήνα.
- Huys, M. (1995), *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy. A Study of Motifs*, Λουβέν.
- Κάουφμαν-Σαμαρά, Α. (1997), “Γυναίκες μουσικοί στα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ.”, στο: W. D. Coulson, & O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Οξφόρδη, 285-295.
- Kannicht, R. (1969), *Euripides: Helena*, τόμ. I-II, Χαϊδελβέργη.
- Kannicht, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, τομ. V: *Euripides*, Γκέτινγκεν.
- Kells, J. H. (1973), *Sophocles ‘Electra’*, Κέιμπριτζ.
- Kitto, H. D. F. (1961), *Greek Tragedy. A Literary Study*, Λονδίνο.
- Kitto, H. D. F. (2001), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Α. Ζενάκος, Αθήνα.
- Knox, B. M. W. (1979), *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Βαλτιμόρη.
- Lacey, W. K. C. (1968), *The Family in Classical Greece*, Ιθάκα, Νέα Υόρκη.
- Lebeck, A. (1971), *The Oresteia*, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη.
- Lee, K. H. (1997), *Euripides: Ion*, Γουόρμινστερ.
- Lesky, A. (1966), *Gesammelte Schriften*, Βέρνη/Μόναχο.
- Λιγνάδης, Γ. (2018), “Οικεία Πράγματα”: Ο βιοτικός ρεαλισμός στην ευριπίδεια τραγωδία, διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Πατρών.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1981–, Ζυρίχη & Μόναχο.
- Loroux, N. (1993), “Autochthonous Kreousa: Euripides, *Ion*”, στο: *The Children of Athena*, μτφρ. C. Levine, Πρίνστον, 184-236.
- Margon, J. S. (1982/1983), “The Nurse’s View of Clytemnestra’s Grief for Orestes”, *CW* 76, 196–297.
- Mooney, W. W. (1915), *The House-Door on the Ancient Stage*, Λονδίνο.
- Mueller, M. (2010), “Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides’ *Ion*”, *Arethusa* 43, 365-402.
- Owen, A. S. (1939), *Euripides: Ion*, Οξφόρδη.
- Pache, C. O. (2004), *Baby and Child Heroes in Ancient Greece*, Ουρμπάνα.
- Petrounias, E. (1976), *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Γκέτινγκεν.
- Reinhardt, K. (1979), *Sophocles*, μτφρ. H. Harvey και D. Harvey, Οξφόρδη.
- Rosenmeyer, M. (1982), *The Art of Aeschylus*, Καλιφόρνια.
- Saxonhouse, A. (1986), “Myths and the Origins of Cities: Reflections on the Autochthony Theme in Euripides’ *Ion*”, στο: P. Euben (επιμ.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Μπέρεκλεϊ 1986, 252–73.
- Schmidt, H. W. (1971), “Die Struktur des Eingangs”, στο: W. Jens (επιμ.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Μόναχο.
- Seidensticker, B. (1982), *Palintonos Harmonia*, (Hypomnemata 72) Γκέτινγκεν.
- Soerink, J. (2014), “Tragic/Epic: Statius’ Thebaid and Euripides’ *Hypsiphyle*”, στο A.



- Augoustakis (ed.), *Flavian Poetry and Its Greek Past*, (Mnemosyne Suppl. 366) Leiden, 171-91.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Οξφόρδη.
- Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, Μπέρκλεϊ [αναθεωρημένη έκδοση 1985].
- Vickers, B. (1973), *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη.
- Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, Λονδίνο.
- Willink, C. W. (1986), *Euripides: Orestes. With Introduction and Commentary*, Οξφόρδη.
- Wood, H. (2002), “The Treasure-House of Athens: Kreousa’s Womb and the Construction of Athenian Identity”, (Κεφάλαιο αδημοσίευτης διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Καλιφόρνια), Μπέρκλεϊ.
- Wright, M. (2010), “The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics”, *JHS* 130, 165-184.
- Yoon, F. (2012), *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy*, Λάιντεν – Βοστώνη.
- Young, R. S. (1941), “Antipex: A Note on the Ion of Euripides”, *Hesperia* 10, 138-42.
- Zeitlin, F. I. (1996), *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Σικάγο.
- Zeitlin, F. I. (2008), “Intimate Relations. Children, Childbearing, and Parentage on the Euripidean Stage”, στο: M. Revermann & P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Οξφόρδη, 318-332.
- Zielinski, T. (1925), *Tragodumenon libri tres*, Κρακοβία.

UNIVERSITY OF PATRAS

lignades@yahoo.gr