

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ: ΤΡΟΠΕΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΟΠΕΣ ΣΤΙΣ *ΒΑΚΧΕΣ*



ABSTRACT: Modern reception and interpretation of Euripides' works are heavily conditioned by Aristophanes' and Aristotle's judgments about Euripides, by the biographical tradition about the poet and the *scholia* transmitted with select plays. Following the lead of Aristophanes and Aristotle, Hellenistic and modern scholars found fault with various Euripidean strategies and techniques, especially on the grounds of deviation from proper tragic *decorum*. In this paper I hope to demonstrate that the various strategies and techniques (for example the *deus ex machina*) used by Euripides in *Bacchae* do not confirm the often repeated charges of the defects of his dramaturgy. In substance in this particular play Euripides is moving beyond all the interpretative commonplaces and evaluative comments about faulty dramatic construction by managing all matters well (*εὖ οἰκονομεῖν*).

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ἤδη, και συγκεκριμένα από τα σχόλια λογοτεχνικής κριτικής στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη¹ και στην *Ποιητική*

-
- * Ευχαριστώ πολύ τον Άγι Μαρίνη, διδάσκοντα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, καθώς και τους δύο ανώνυμους κριτές του περιοδικού για τις παρατηρήσεις, τα σχόλια και τις βιβλιογραφικές επισημάνσεις τους.
1. Παρά το ότι ο *ἀγών* των *Βατράχων* κατέχει ουσιαστική θέση στη διαμόρφωση των κριτικών αντιλήψεων για τον Ευριπίδη, πολλά από τα έργα του Αριστοφάνη (*Άχαρνές*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Νεφέλαι*, *Εἰρήνη*) περιέχουν σημαντικές μαρτυρίες για την καταλληλότητα και αποτελεσματικότητα πολλών ευριπίδειων καινοτομιών. Ειδικότερα, οι σκηνές παρωδίας και παρατραγωδίας συμβάλλουν αποφασιστικά στη μελέτη των λειτουργικών μηχανισμών της ευριπίδειας τραγωδίας και επιτρέπουν την εξαγωγή συμπερασμάτων για την πρόσληψή της. Βλ. σχετικά Καραμάνου (2011). Βλ. επίσης Gil (2013) ο οποίος εξετάζει την αμφίσημη αντιμετώπιση του ευριπίδειου έργου από τον Αριστοφάνη, έτσι όπως προκύπτει από την ανάλυση των ονομαστικών αναφορών στον ποιητή, την παρωδία και μίμηση του έργου του και τη χρήση του ως δραματικού προσώπου σε αρκετές κωμωδίες του, και Zuckerberg (2014). Η αριστοφανική κωμωδία, παρά τις υπερβολές και κωμικές στρεβλώσεις, αφενός αποκαλύπτει διάφορες σύγχρονες αντιλήψεις για την τραγωδία και αφετέρου συμβάλλει στη διαμόρφωση των κριτικών προτύπων αξιολόγησης της αισχύλειας και ευριπίδειας τραγωδίας που με τη σειρά τους αναπαράγονται στη βιογραφική παράδοση. Βλ. σχετικά Knobbe (2008) 17-73 για την καθοριστική επίδραση

του Αριστοτέλη,² διαμορφώθηκε μια στερεότυπη ερμηνευτική προσέγγιση του ευριπίδειου έργου που συνέβαλε αποφασιστικά στη συγκρότηση της εικόνας του Ευριπίδη στη βιογραφική παράδοση³ και καθόρισε τις κριτικές αντιλήψεις γι' αυτόν και την τέχνη του.⁴

Συγκεκριμένα, τα ζητήματα που τίθενται σχετικά με την κριτική αποτίμηση της δραματικής τέχνης του Ευριπίδη αφορούν την τυπική δομή των σκηνών *ἀγώνων λόγου* χάριν της ρητορικής επίδειξης,⁵ τον εμβόλιμο

της κωμωδίας σε ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής και 259-304 για το λήμμα στη Σούδα και για τον αρχαίο βίο, το *Γένος Εὐριπίδου*. Για την αποφασιστική συμβολή του Αριστοφάνη στη διαμόρφωση των ερμηνευτικών στερεότυπων για το ευριπίδειο έργο βλ. Hunter (2009) 10-52 και Mastronarde (2010) 2. Τον προβληματισμό του σχετικά με την αξία και αξιοπιστία των *Βατράχων* ως μαρτυρίας για τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής κριτικής της εποχής διατυπώνει ο Halliwell (2010) 553-555 και (2011) 93-154. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση της πρόσληψης του ευριπίδειου έργου και των κριτικών αντιλήψεων γι' αυτό κατά την αρχαιότητα βλ. Mastronarde (2010) 1-9.

2. Πολλές αρνητικές αξιολογικές κρίσεις για τη δραματική τεχνική του Ευριπίδη και τη νεωτερική του τάση σε σχέση με τους ομοτέχνους του ανάγονται στη λογοτεχνική κριτική του Αριστοτέλη. Βλ. σχετικά Mastronarde (2010) 2. Ο Πασχάλης (2014) 62 επισημαίνει μια σημαντική εidoποιό διαφορά ανάμεσα στην αριστοφανική και αριστοτελική λογοτεχνική κριτική. Συγκεκριμένα, ενώ οι διαφορές μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στον Αριστοτέλη εμφανίζονται καλλιτεχνικά νόμιμες και αιτιολογημένες, στο κωμικό πλαίσιο εντάσσονται στις απαιτήσεις ενός *ἀγώνος λόγων* και συνεπώς απονομιμοποιούνται.
3. Οι αρχαίες μαρτυρίες σχετικά με τον Ευριπίδη έχουν συγκεντρωθεί από τον Kannicht (2004) 39-145 και με αγγλική μετάφραση από τον Kovacs (1994). Για τον βαθμό αξιοπιστίας της αρχαίας βιογραφικής παράδοσης βλ. Fairweather (1974) και Lefkowitz (1979) & (1981).
4. Η κωμική παρουσίαση του Αριστοφάνη αποτέλεσε τη βάση των αξιολογήσεων του 19ου αιώνα για τον Ευριπίδη ως παρακμιακό ορθολογιστή (Schlegel, Nietzsche). Η άποψη αυτή επηρεάζει τις κριτικές αντιλήψεις για τον ποιητή ακόμη και σήμερα. Βλ. Gregory (2010) 346-347, 352-353. Στις τραγωδίες του Ευριπίδη ο Friedrich Schlegel εντόπισε τα ίδια στοιχεία που είχαν προκαλέσει την κριτική του Αριστοφάνη (ο ρεαλισμός και ο ορθολογισμός του ποιητή ανέτρεψε την αρμονική σύνδεση των στοιχείων της τραγωδίας που εκπροσωπείται από τον Σοφοκλή / πορεία από τη μεγαλοπρέπεια του Αισχύλου στην παρακμιακή έκφραση του πάθους). Βλ. σχετικά Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 7-9 και Gakorouliou (2012) 163 σημ. 2. Προς το τέλος του 19ου αι. η φιλολογική κριτική στη Γερμανία άρχισε να αντιμετωπίζει θετικά τον Ευριπίδη, καθώς με τις μελέτες του Wilamowitz εκείνα τα στοιχεία που είχαν προκαλέσει την καταδίκη των αδελφών Schlegel (ρεαλισμός, κοινωνικός προβληματισμός, θρησκευτική αμφισβήτηση, ορθολογισμός) προβλήθηκαν ως αξίες του ποιητικού του έργου Βλ. σχετικά Νικολαΐδου-Αραμπατζή (1996) 48.
5. Η μορφική διάρθρωση του *ἀγώνος* συνίσταται σε ένα ζεύγος ισόρροπων λόγων, οι οποίοι δομούνται με βάση τις αρχές της ρητορικής τέχνης, όπως δείχνει ο προσεκτικός προσδιορισμός του θέματος στην αρχή του λόγου και η ανάδειξη των συστατικών μερών του. Για τον *ἀγώνα λόγων* ανάμεσα στους δύο τραγικούς βλ. Dover (1993) 10-37. Στη φαντασμαγορική εισαγωγή του Χορού των Μυστών (*Βάτρ.* 814-829), όπου παρου-

χαρακτήρα των χορικών,⁶ την έμφαση στο παθητικό στοιχείο το οποίο

- σιάζονται οι αντίπαλοι ποιητές, η διεργασία δια της οποίας ο Ευριπίδης παράγει το καλλιτεχνικό του αποτέλεσμα παραπέμπει στον ιδιαίτερο ρόλο της σοφιστικής ρητορικής στο έργο του (814-816 ἤ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει, / ἤνικ' ἂν δ' ἐξύλαον περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα / ἀντιτέχνου), καθώς και στην πολύμοχθη καταλεπτολόγηση σε επίπεδο λεκτικό και θεματικό (826-829 ἔνθεν δὴ στοματορρογὸς ἐπῶν βασανίστρια, λίσπη / γλώσσ', ἀνελισσομένη φθονεροῦς κινούσα χαλινούς, / ῥήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει / πλευμόνων πολὸν πόνον). Για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Ευριπίδης στους στίχους 815 και 826-9, παρά το γεγονός ότι το νόημα των εικόνων είναι αβέβαιο, βλ. Stanford (1993) 244-245 & 248. Κατά τον Αριστοφάνη η αρνητική διάσταση του ορθολογισμού, της κριτικής - συλλογιστικής σκέψης και της ρητορικότητας στο θέατρο του Ευριπίδη σχετίζεται με τη νέα σοφιστική παιδεία και τον σωκρατικό ορθολογισμό. Η διαλεκτική τάση που χαρακτήριζε τις σκηνές ἀγώνων λόγων υποβιβάζεται από τον Αισχύλο στο επίπεδο της φλυαρίας (841) που συναρτάται με ό,τι άλλο φτηνό και ταπεινό εισάγει ο Ευριπίδης στο έργο του. Η *στωμυλία* επαναπροσδιορίζεται θετικά από τον ίδιο τον Ευριπίδη (943) καθώς εντάσσεται στο χωρίο εκείνο όπου δηλώνονται προγραμματικά οι αρχές της ευριπίδειας ποιητικής: ο Ευριπίδης υποβάλλει την τραγωδία σε θεραπεία για να την απαλλάξει από τον αισχύλειο *ὄγκον* εμπλουτίζοντάς την με *περιπάτους* (φιλοσοφικές συζητήσεις), *ἐπύλλια* (λεξιλόγιο απαλλαγμένο από τον αισχύλειο φόρτο), μονωδίες και βιβλιακή σοφία (934-944). Η *στωμυλία* και η *λαλιά* ταυτίζονται με τη ρητορική δεινότητα των ευριπίδειων χαρακτήρων στους αγώνες λόγων και ο Ευριπίδης, υπερτονίζοντας τις διαστάσεις της ρητορικής στο έργο του, αναγνωρίζει τη μεγάλη χρησιμότητά του για τους θεατές στο πλαίσιο ενός πολιτισμού του λόγου (954-958). Οι συγγραφείς εγχειριδίων ρητορικής δανείζονται παραδείγματα από το έργο του Ευριπίδη, αναγνωρίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεγαλύτερη χρησιμότητά του για ένα μελλοντικό ρήτορα (Κοϊντιλιανός *Inst. Or.* X.1.68: ... *uis qui se ad agendum comparant utiliore longe fore Euripiden. Namque is et sermone magis accedit oratorio generi... et dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro disertis comparandus*). Ο δικανικός χαρακτήρας των λόγων του και η προσεκτική τους οργάνωση αναγνωρίζεται και από τον συντάκτη της αρχαίας βιογραφίας του ποιητή: *ῥητορικώτατος δὲ τῆ κατασκευῆ καὶ ποιήλος τῆ φράσει καὶ ἱκανὸς ἀνασκευάσει καὶ εἰρημέναι*. Η χρήση του υπερθετικού βαθμού *ῥητορικώτατος* υποδεικνύει την πληθωρική χρήση της ρητορικής από τον Ευριπίδη, ενώ σύγχρονοι μελετητές όπως ο Collard (1975) 59 επικρίνουν τον *ἀγῶνα λόγων* ως “ναρκισσιστική παρέκβαση χάριν της ρητορικής επίδειξης”. Αντίθετη είναι η άποψη του Halleran (2010) 243 ο οποίος επισημαίνει ότι ο *ἀγών* ποτέ δεν τυποποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό ώστε να χάσει τη δραματική του συνάφεια. Για τη δραματική συνάφεια και την οργανική ενσωμάτωση της ρητορικής στην οικονομία των έργων του Ευριπίδη βλ. Conacher (1981). Βλ. σχετικά Mastronarde (2010) 207-245 το κεφάλαιο που επιγράφεται “Rhetoric and Character”. Για τον *ἀγῶνα* και τη δομική του διάρθρωση, κλασική παραμένει η μελέτη της Duchemin (1968), ενώ για τη λειτουργία του *ἀγῶνος* αποκλειστικά στα δράματα του Ευριπίδη βλ. Lloyd (1992) και Dubischar (2001).
6. Η αρνητική κρίση του Αριστοτέλη για τα χορικά άσματα του Ευριπίδη απορρέει από το κριτήριο που θέτει για την όσο το δυνατόν οργανικότερη ενσωμάτωση του Χορού στα δραματικά συμφραζόμενα (*Ποιητική* 1456a25-27 *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*). Η επαφή του Χορού με τη δράση ποικίλλει στον Ευριπίδη και συχνά του καταλογίζεται η σύνθεση εμβολίων, γιατί τα άσματα του Χορού είναι άσχετα προς τα δραματικά συμφραζόμενα. Ο Mastronarde (2010) 126-127 επισημαίνει

μορφολογικά βρίσκει την έκφρασή του στις μονωδιές⁷ καθώς και τη γενικότερη νεωτερικότητα και κριτική του τάση απέναντι στον μύθο, τη θρησκεία και τα κοινωνικά θέματα.⁸

- την τάση των αρχαίων σχολίων να τονίζουν την έλλειψη δραματικής συνάφειας των ευριπίδειων χορικών με όρους όπως ούτε τὰ ἀκόλουθα, πρὸς οὐδέν, περιττά, αναπαράγοντας την άποψη περί του εμβόλιμου χαρακτήρα τους. Σχετικά με το πώς εξασφαλίζεται αυτή η οργανικότερη ενσωμάτωση του Χορού βλ. Χουρμουζιάδης (1998) 38-40, 41-44. Ο Kitto (1993) 349-357 περιγράφει τις “οχληρές περιπέτειες” του ευριπίδειου Χορού “προτού να προβάλλει στην *Εκάβη* και στις *Τρωάδες* σαν το θεμέλιο του ώριμου τραγικού ύφους του Ευριπίδη” (349).
7. Η δεξιοτεχνία του Ευριπίδη στην πληθωρική παρουσίαση του πάθους δικαιώνει τον χαρακτηρισμό *τραγικώτατος* που του αποδίδει ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* 1453a 22-30 ή *μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστηχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὁρόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ ἀλλὰ τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν φαίνεται), καθώς χρησιμοποιεῖ κάθε μέσο που μπορεί να έχει συναισθηματικό αντίκτυπο στο κοινό (Κοϊντιλιανός *Inst. Or. X.1* 68-69 *in affectibus vero cum omnibus mirus tum iis qui miseratione constant facile praecipuus*). Σε επίπεδο μορφής η μονωδία αποτελεί πρόσφορο μέσο για να εκφράσει ο ήρωας την έντονη συγκίνησή του είτε πρόκειται για εκρήξεις χαράς ή λύπης. Στους *Βατρ.* 1329-30 προαναγγέλλεται το τμήμα εκείνο της κριτικής που αφορά το ύφος των μονωδιών του Ευριπίδη (*βούλομαι δ' ἔτι / τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεῖν τρόπον*). Στους στίχους που ακολουθούν (1331-63) σατιρίζεται ο υπερτροφικός συναισθηματισμός των μονωδιών, η ευτέλεια των συνειρμών, οι μεταπτώσεις στο ύφος και οι αδικαιολόγητα γρήγορες εναλλαγές συναισθημάτων. Βλ. Stanford (1993) 309-310 ad 1330 κ.ε.*
8. Βλ. Gregory (2010) 364 “οι χαρακτήρες του Ευριπίδη έχουν την τάση να αμφισβητούν την τάξη των πραγμάτων ... και αυτή η κριτική επεκτείνεται και στους θεούς”, 365 “Οι ευριπίδειοι ομιλητές υποβάλλουν σε εξονυχιστικό έλεγχο και τους ανθρώπινους θεσμούς [...] Τα κοινωνικά ζητήματα [...] εξετάζονται με οξυδέρκεια από τους ευριπίδειους χαρακτήρες [...] Ο Ευριπίδης μπορεί να φαίνεται μοναδικός στην ανάπτυξη της θεωρητικής ανάλυσης της κατάστασης των γυναικών”. Οι νεωτερικές θρησκευτικές αντιλήψεις του Ευριπίδη και η αμφιλεγόμενη σχέση του με τις παραδοσιακές θρησκευτικές αντιλήψεις φαίνονται από τον προκαταρκτικό όρκο που δίνει ο ποιητής πριν από τον *Άγωνα* με τον Αισχύλο (*Βατρ.* 885-894). Στις *Θεσμ.* 450-451 του καταλογίζεται αθεΐα. Η Sourvinou-Inwood (2003) 294-295 σχολιάζοντας το συγκεκριμένο χωρίο επισημαίνει ότι συνιστά μια κωμική “διαστρέβλωση” των ευριπίδειων απόψεων για τη θρησκεία που οφείλεται στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης παρουσιάζει την πιο σκοτεινή όψη των θεών και έθετε ερωτήματα σχετικά με αυτούς εισάγοντας στοιχεία της σοφιστικής και αναξαγόρειας σκέψης. Για το θέμα της αθεΐας του Ευριπίδη βλ. τις αρχαίες μαρτυρίες Kannicht (2004) T 98-100, 166c, 170-171ab και τις αναλύσεις της Lefkowitz (1987) & (2003). Σχετικά με την κριτική της παραδοσιακής θρησκείας από χαρακτήρες του Ευριπίδη βλ. Guthrie (1989) 278-286. Ο Heath (1987) 49-64 επισημαίνει ότι το ερμηνευτικό στερεότυπο σχήμα περί αθεΐας του Ευριπίδη καθορίζει την ανάγνωση του ευριπίδειου έργου προς αυτήν την κατεύθυνση, παρά το γεγονός ότι τα ίδια τα κείμενα υποδεικνύουν μια διαφορετική προσέγγιση.

Το έργο του μαρτυρεί τη βαθιά αναστάτωση που του δημιουργούν οι νέες ιδέες των σοφιστών⁹ και τον οδηγούν στην αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών. Φορείς της κριτικής των παραδοσιακών αξιών, θεσμών και στάσεων είναι οι ευριπίδειοι χαρακτήρες, στην ηθογραφική παρουσίαση των οποίων ο ποιητής ανατρέπεται τα στερεότυπα¹⁰ και εισάγει έναν ψυχολογικό ρεαλισμό¹¹ που του επιτρέπει να ενσωματώσει στα έργα του τις απλές

-
9. Η πληροφορία που παραδίδεται από το *Γένος* και από τη Σούδα για μαθητεία του Ευριπίδη στους σοφιστές, στους οποίους εκτός από τον Πρωταγόρα και τον Πρόδικο συμπεριλαμβάνονται ο Αναξαγόρας και ο Σωκράτης, επιβεβαιώνει την επίδραση που άσκησαν πάνω του αυτές οι πνευματικές προσωπικότητες. Ο Ευριπίδης, ως σύγχρονος των σοφιστών, ήρθε σε επαφή με το πρωτοποριακό κίνημα της σοφιστικής και τις νέες ανατρεπτικές ιδέες αλλά δεν υπήρξε με κανένα τρόπο το φερέφωνο της σοφιστικής βιοθεωρίας. Ωστόσο δεν στάθηκε αδιάφορος απέναντι σ' αυτήν και το έργο του μαρτυρεί τη βαθιά αναστάτωση που του δημιουργούν οι νέες ιδέες. Βλ. σχετικά Egli (2003) 37-77 για την επίδραση του Αναξαγόρα, 136-154 για την επίδραση του Πρόδικου κυρίως στις θεολογικές του απόψεις, 154-189 για την επίδραση του Σωκράτη και του Πρωταγόρα σε ζητήματα ηθικά. Απηχώντας ιδέες ενός νέου τρόπου σκέψης αμφισβήτησε τα όρια των κοινωνικών τάξεων και συχνά έδειξε το ηθικό μεγαλείο ταπεινών ανθρώπων. Ο ίδιος ο Ευριπίδης σχολιάζοντας το γεγονός ότι έδωσε λόγο στις γυναίκες, είτε νέες είτε γριές, καθώς και στους δούλους χρησιμοποίησε τη φράση *δημοκρατικόν γὰρ αὐτ' ἔδρων* (*Βάτρ.* 949-952), όπου η συμπεριληπτική χρήση του όρου *δημοκρατικόν* (δίνει λόγο στους περιθωριοποιημένους λόγω φύλου ή κοινωνικής θέσης) συναρτάται με μια νέα αντίληψη για την κοινωνία. Σχετικά με τα σοφιστικά θέματα που τίγονται στις τραγωδίες του Ευριπίδη βλ. Conacher (1998) και Egli (2003) 198-216 για την αντίθεση *νόμος - φύσις* και για τη σχέση ανάμεσα στην *φύσιν - εὐγένειαν* και το *ἄνομα - πράγμα*. Για τη σχέση του ποιητή με τη φιλοσοφική παράδοση βλ. Assael (2001). Ο Allan (2010) 112 αναφέρει πως η έντονη τάση για διερεύνηση των φιλοσοφικών προβλημάτων είναι εμφανέστερη στα έργα του Ευριπίδη αλλά "ακόμη και σε αυτόν, όπως στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, οι φιλοσοφικές ιδέες ενσωματώνονται στο δράμα και δεν προβάλλονται ως εξωτερική διανοητική επέμβαση".
10. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη η ηρωική μεγαλοπρέπεια των δραματικών προσώπων του Αισχύλου, που αποτελούν για τους πολίτες πρότυπα ανδρείας και ηθικής, αντιπαράθεται στην ανηθικότητα των γυναικείων χαρακτήρων του Ευριπίδη (*Βάτρ.* 1010-1017, 1039-1051, 1078-1088), γεγονός που αποδεικνύει τον αντισυμβατικό του τρόπο στην ηθογραφική παρουσίαση των προσώπων.
11. Στην ηθογραφική παρουσίαση των ηρώων του κυριαρχεί ο ψυχολογικός ρεαλισμός (*Ποιητική* 1460b 32-35 πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους μὲν ποιεῖν, Ἐυριπίδην δὲ οἶοι εἶναι) που οδηγεί σε μια διαφορετική παρουσίαση του πάθους ανοίγοντας τον δρόμο για το αισθηματικό δράμα. Ο Ευριπίδης χειρίζεται τον χαρακτήρα ως όχημα του πάθους αποδίδοντας με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία τις εκρήξεις της μανίας ή του έρωτα (*Περὶ ὕψους* 15.3 ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Ἐυριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτα, ἐκτραγωδήσαι, κἂν τούτοις ὡς οὐκ οἶδ' εἶ τίς ἔτερος ἐπιτυχέστατος). Η χρήση των δύο υπερθετικών βαθμῶν *φιλοπονώτατος - ἐπιτυχέστατος* λειτουργεί συμπληρωματικά καθώς η πρόθεση του Ευριπίδη στην απεικόνιση του πάθους, που χαρακτηρίζεται από πληθωρικότητα και υπερβολή (*φιλοπονώτατος*), δικαιώνεται απόλυτα στο επίπεδο του αποτελέσματος (*ἐπιτυχέστατος*).

ανησυχίες της καθημερινής ζωής καθώς και τα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα.¹² Η ρεαλιστική τάση εντοπίζεται και στον διάλογο, όπου ο ποιητής υιοθετεί έναν πολύ απλό εκφραστικό τρόπο που προσιδιάζει στη γλώσσα της καθημερινής ομιλίας,¹³ καθώς επίσης και στη χρήση δραματολογικών σκηνών όπως η μηχανορραφία, η αναγνώριση κάποιου συγγενούς χαμένου από καιρό, η διάσωση και η απόδραση. Μ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής προαναγγέλλει τη Νέα Κωμωδία, όχι μόνο γλωσσικά αλλά και θεματικά.¹⁴

Αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, στο οποίο υπόκειται το έργο του Ευριπίδη, συμπληρώνεται από τον στερεοτυπικό χαρακτήρα που αποδίδεται στους ευριπίδειους προλόγους και επιλόγους, όπου η χρήση του από μηχανής θεού είναι ένας τυπικός τρόπος τέλους.¹⁵ Το ερώτημα που τίθεται

-
12. Η ρεαλιστική διάσταση των θεμάτων του (*Βάτρ.* 959-61) αντιπαρατίθεται στη δυσπρόσιτη για τους θεατές θεματική των έργων του Αισχύλου (*Βάτρ.* 961-963). Εκείνο που διακωμωδείται κυρίως από τον Αριστοφάνη είναι η ρεαλιστική απόδοση των ρακένδυντων και ανήμπορων χαρακτήρων του οι οποίοι δεν διαθέτουν το ηρωικό μεγαλείο των αισχύλειων προσώπων. Η Stieber (2011) XVI-XVIII στη μελέτη της αυτή μας δείχνει μια νέα όψη του γνωστού ρεαλισμού του Ευριπίδη και του ενδιαφέροντός του για τα οικεία πράγματα (τα αντικείμενα της καθημερινότητας) δίνοντας έμφαση στα στοιχεία του υλικού πολιτισμού.
 13. Καραμάνου (2011) 727-728. Σε επίπεδο ύφους ο ρεαλισμός του εντοπίζεται στην εισαγωγή ενός λεκτικού οικείου στον μέσο θεατή (*Βάτρ.* 939-943, 1056-1058) που έρχεται σε αντίθεση με το υψηλόν ύφος του Αισχύλου. Πρόκειται για άποψη που επιβεβαιώνεται και από τον Αριστοτέλη, ο οποίος επισημαίνει πως ο Ευριπίδης πρώτος ανέπτυξε για τους χαρακτήρες ένα διαλογικό τόνο που πλησιάζει την καθημερινή γλώσσα (*Ρητ.* Γ2, 1404b 24-25: κλέπεται δ' εἶ, εἴαν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῆ ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρώτος). Αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλεί με τον όρο *εἰωθυία διάλεκτος*, ο συγγραφέας της πραγματείας *Περὶ ὕφους* (40) το ορίζει ως *δημῶδες* και παρατηρεῖ ότι με την αρμονική διάταξη αυτού του ευτελοῦς λεκτικού (*κοινὰ καὶ δημῶδη ὀνόματα*: κοινόχρηστες και λαϊκές λέξεις) και την έντεχνη σύνθεση κατορθώνει να κερδίσει ὄγκον και να εκφράσει το ὑψηλὸν ἦθος. Βλ. σχετικά Lesky (2003) 400-401. Για μια επισκόπηση των απόψεων από την αρχαιότητα έως σήμερα σχετικά με τη χρήση της καθημερινής γλώσσας από τον Ευριπίδη βλ. Cilia (2009-2010) 8-19 (απόψεις αρχαίων), 19-25 (απόψεις συγχρόνων).
 14. Βλ. Gregory (2010) 367. Ο Σάτυρος αναφέρεται στη θεματική των ευριπίδειων τραγωδιών (στήλη VII: *βιασμούς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμούς διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων*) και επισημαίνει ότι αποτελούν βασικά θέματα της Νέας Κωμωδίας (ταῦτα γὰρ ἔστι δῆπου τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμῶδιαν, ἃ πρὸς ἄκρον ἤγαγεν Εὐριπίδης).
 15. Η άποψη ότι οι τραγικοί ποιητές όταν βρίσκονται σε δυσκολία εξεύρεσης λύσης καταφεύγουν στην *μηχανήν* διατυπώνεται στον Κρατύλο 425d (*ὥσπερ οἱ τραγωδοποιοὶ, ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἰροντες*). Επίσης ο κωμικός ποιητής Αντιφάνης (απόσπ. 189, στ. 13-16 από το έργο του *Ποίησις*) αναφέρεται στη δυνατότητα που έχουν οι τραγικοί ποιητές να καταφεύγουν στη λύση του από *μηχανῆς* θεοῦ, όταν βρεθούν σε αδιέξοδο με την εξέλιξη της πλοκής (<ἔπει>θ' ὅταν μηδὲν δύναντ' εἰπεῖν ἔτι, / κομῶδῃ δ' ἀπειρώκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν, / αἰρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν, / καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει). Η Michelinì (1987) 102-103, 105 αναγνωρίζει σ' αυτό το φορμαλιστικό

στην εργασία αυτή είναι εάν η προλογική ρήση των *Βακχών* καθώς και η εμφάνιση του *ἀπό μηχανής* θεού στην έξοδο του έργου ανταποκρίνονται στο στερεότυπο ερμηνευτικό σχήμα που θέτουν οι κριτικές αντιλήψεις για τον ποιητή.¹⁶

Ο ίδιος ο Ευριπίδης ως χαρακτήρας του Αριστοφάνη στους *Βατράχους* 946-947 (*ἀλλ' οὐξίων πρώτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθύς/ τοῦ δράματος*) υποστηρίζει την τεχνική του μονολογικού προλόγου αναδεικνύοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του: ὁ *ἐξίων* (δηλαδή το προλογίζον πρόσωπο) εξηγεί εκ μέρους του ίδιου του ποιητή (*μοι*) τη φύση ή τη γενεαλογία του δράματος (*τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθύς τοῦ δράματος*).¹⁷ Μ' αυτόν τον τρόπο, καθώς απορρίπτει οποιαδήποτε δραματική πρόφαση της εμφάνισης του προλογίζοντος προσώπου,¹⁸ αναδεικνύει τον προγραμμαματικό (*πρώτιστα, μοι*) και αυτοαναφορικό χαρακτήρα των προλόγων του και προβάλλει ως πρωταρχική λειτουργία του την προκαταβολική ενημέρωση του θεατή για το θέμα του δράματος.¹⁹

Και στην περίπτωση του προλόγου των *Βακχών* η έλλειψη προφανούς δραματικού κινήτρου για τη διήγηση του Διονύσου καθώς και η απουσία ενός προφανούς εσωτερικού αποδέκτη δημιουργούν την εντύπωση ενός

σχήμα τη συμπληρωματική λειτουργία προλόγου-επιλόγου και τον εξισοροπητικούς ρόλο, που αναδεικνύει αφενός την εσωτερική τους αναγκαιότητα και αφετέρου την αφηγηματική τους πλαισίωση. Για τους τραγικούς προλόγους βλ. Segal (1992). Για τους ευριπίδειους προλόγους βλ. Erbse (1984), de Jong (2007) 19-28 και (2009-2010), ενώ για τους επιλόγους στον Ευριπίδη πολύ σημαντικό είναι το βιβλίο του Dunn (1996). Ενδιαφέρουσες είναι και οι απόψεις της Sourvinou-Inwood (2003) 414-422, η οποία ασκεί κριτική στη θέση ότι οι ευριπίδειοι επίλογοι λειτουργούν απλώς ως στρατηγική κλεισίματος και σχολιάζει τις αναλύσεις του Dunn. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση της λειτουργίας των προλόγων και επιλόγων στην τραγωδία βλ. Roberts (2010). Για τον *ἀπό μηχανής* θεό βλ. Spira (1960)· Schmidt (1964)· Nicolai (1990). Βλ. επίσης Oranje (1984) 118-121 το υποκεφάλαιο που επιγράφεται “*Gods on the Euripidean Stage*”.

16. Βασικά για τη μελέτη και ερμηνεία του έργου είναι τα ερμηνευτικά υπομνήματα των Roux (1970) και (1972)· Dodds (2004)· Seaford (1996)· Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006). Αξιοσημείωτες είναι οι ακόλουθες αναλυτικές μελέτες του έργου: Winnington-Ingram (²1997=¹1948)· Segal (1982)· Oranje (1984)· Leinieks (1996)· Mills (2006)· Radke (2003)· Thumiger (2007b). Ειδικά για τη μεταθεατρική διάσταση του έργου βλ. Foley (1985) 205-258, Bierl (1991) και Dobrov (2001) 70-85.
17. Βλ. σχετικά Erbse (1984) 3-4, Stanford (1993) 265 ad 946-7 και Dover (1993) 310 ad 946. Για τον εκθετικό μονολογικό πρόλογο και τη λειτουργία του βλ. Erbse (1984) 289, 292-293. Μια συνοπτική παρουσίαση των απόψεων των μελετητών για τους ευριπίδειους προλόγους επιχειρεί ο Χανδριώτης (1996) 97-115.
18. Βλ. σχετικά Segal (1992) 87, 107.
19. Βλ. de Jong (2007) 19. Ο Halleran (2010) 245 αναφέρει: “οι πρόλογοι του Ευριπίδη έχουν συγκριθεί με τις αφίσες που διαφημίζουν τα έργα στο σύγχρονο θέατρο: προσφέρουν τις απαραίτητες πληροφορίες που λειτουργούν ως υπόβαθρο για το δράμα”.

λόγου που απευθύνεται άμεσα στους θεατές,²⁰ τους οποίους ο θεός ως προλογίζον πρόσωπο ενημερώνει για την προϊστορία της δράσης και τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, προσφέροντάς τους μια μερική προοπτική για τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν.

Ωστόσο, η αριστοφανική κριτική που αποδίδει στους ευριπίδειους προλόγους το στοιχείο της μονοτονίας και της προβλέψιμης κατασκευής τους [ο Αισχύλος στους *Βατράχους* με τη στερεότυπη φράση *ληκυθίον ἀπώλεσεν*,²¹ (*Βάτρ.* 1200 ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ) κατακρίνει την *ὁμοείδιαν τῶν εἰσβολῶν* (Σ)], άποψη που αναπαράγεται και στον *Βίον* του Ευριπίδου (*ἐν τοῖς προλόγοις δὲ ὀχληρός*) και επηρέασε έντονα την αρχαία και σύγχρονη φιλολογική παράδοση,²² δεν επιβεβαιώνεται από την ανάλυση του υπό εξέταση θεϊκού προλόγου.

Συγκεκριμένα, η κατατοπιστική προλογική ρήση του θεού δεν έχει μόνο τον ρόλο “θεατρικού προγράμματος”, αλλά εντάσσεται οργανικά στη δραματική οικονομία του έργου, καθώς η πρώτη λέξη του προλόγου (*ἦκω*)²³ δεν σηματοδοτεί μόνο τη σκηνική εμφάνιση του Διονύσου αλλά προοικονομεί και το θέμα της τραγωδίας, που είναι η άφιξη του Διονύσου στη Θήβα.²⁴ Σ’ αυτή την περίπτωση η θεατρική σύμβαση (*ἦκω*: σηματοδοτεί την

20. Βλ. Roberts (2010) 190. Για τη διαφορά ανάμεσα στους αισχύλειους και ευριπίδειους προλόγους (στον Αισχύλο οι πρόλογοι διαθέτουν συγκεκριμένο δραματικό κίνητρο και συχνά, όπως στην περίπτωση του *Αγαμέμνωνος*, αποτελούν ένα μικρόκοσμο της δραματικής κατάστασης / στον Ευριπίδη αποστασιοποιούνται από τη δράση) βλ. Micheliini (1987) 102 σημ. 36. Σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, ο Ευριπίδης δεν επιχειρεί να συγκαλύψει το γεγονός ότι ο ηθοποιός εξηγεί στο κοινό την κατάσταση και τα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτήν και μερικές φορές προλέγει για χάρη του την πορεία της δράσης. Γι’ αυτό βλ. Stevens (2009) 91. Αντίθετα ο Bain (1975) 22 υποστηρίζει πως το προλογίζον πρόσωπο στα έργα του Ευριπίδη ποτέ δεν αποδέχεται την παρουσία ακροατηρίου και δεν κάνει αναφορά σε αυτό. Τη μεταθεατρική λειτουργία των ευριπίδειων προλόγων απορρίπτει και ο Ιακώβ (2004). Ειδικά για τη μετατραγική διάσταση του προλόγου των *Βακχῶν*, όπου ο Διόνυσος λειτουργεί ως σκηνοθέτης της παράστασης βλ. Bierl (1991) 188. Σε αντίθεση με τον Bierl που αναγνωρίζει τη μεταθεατρική διάσταση του έργου η Radke (2003) τάσσεται εναντίον της αναζήτησης μεταθεατρικών στοιχείων τόσο στις *Βάκχες* όσο και στην τραγωδία γενικότερα.

21. Με αυτή τη στερεότυπη φράση ο Αισχύλος ασκεί κριτική σε ζητήματα μέτρου (προτίμηση για τον τρίβραχ), θεματολογίας (εισαγωγή στοιχείων της καθημερινής ζωής) και σύνταξης (υπονοείται ότι οι εναρκτήριες προτάσεις ήταν συντεθειμένες με τον ίδιο μονότονο τρόπο). Βλ. σχετικά Stanford (1993) 292-293 ad 1208. Για τον τύπο της κριτικής που ασκείται στον Ευριπίδη από τον Αισχύλο με τη χρήση αυτής της στερεότυπης φράσης βλ. Dover (1993) 337-339 ad 1200 και Sansone (2016).

22. Βλ. Micheliini (1987) 103 σημ. 45.

23. Όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Ευριπίδη είναι από την έκδοση του Diggle (1994).

24. Στις *Βάκχες* η θεατρική σκηνή είναι ο *locus sacer*, όπου αποκαλύπτεται ο θεός και τα θαύματά του. Βλ. σχετικά Henrichs (1993) 21-22 και Oranje (1984) 120 που τονίζει ότι

άφιξη ενός θεατρικού χαρακτήρα)²⁵ παρουσιάζεται σε άμεση συνάφεια με το θέμα του έργου (στ. 5 *πάρεμι*: μεταφέρει την ουσία της διονυσιακής θρησκείας, παραπέμποντας στον Διόνυσο ως θεό της παρουσίας).

Η τοποθέτηση των όρων *ἦκω* – *πάρεμι* στην εμφατική πρώτη θέση των στίχων 1 και 5 αντίστοιχα δεν συμβάλλει μόνο στον θεματικό προσανατολισμό του έργου αλλά τονίζει και την αποκλίνουσα χρήση του Διονύσου ως προλογίζοντος θεού. Ο ρόλος του δεν περιορίζεται μόνο στην έκθεση της γενεαλογίας του δράματος στο επίπεδο της προϊστορίας (αναληπτικός χαρακτήρας) και στο επίπεδο της εξέλιξης (προληπτικός χαρακτήρας), ούτε ολοκληρώνεται με την αποχώρησή του και τη μη επανεμφάνισή του. Αντίθετα, με εμφατικό τρόπο δηλώνεται η παρέκκλιση από το τυπικό σχήμα θεϊκών προλόγων που ο ίδιος ο ποιητής είχε καθιερώσει, καθώς ο Διόνυσος έχει πάρει ανθρώπινη μορφή (4 *μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν*, 53-54 *ὧν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω / μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν*) και ως πρόσωπο του δράματος (ξένος – ἔξαρχος του Χορού των βακχών) θα έχει συμμετοχή στην εξέλιξη της πλοκής.²⁶ Μάλιστα, ο Ευριπίδης για να επισύρει την προσοχή των θεατών στην παράδοση συμμετοχή του θεού ως προσώπου του δράματος επιλέγει τον περιφραστικό παρακείμενο *ἀλλάξας ἔχω*, ο οποίος, όπως υποστήριξε ο Rouilloux, έχει ήδη καθιερωθεί από τον Σοφοκλή ως σήμα αφύσικων καταστάσεων.²⁷ Επιλέγοντας αυτόν τον εκφραστικό τρόπο ο Ευριπίδης προβάλλει το θεατρικό παράδοξο της

το θέμα του έργου είναι η *ἐπιφάνεια* του Διονύσου. Για τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της εμφάνισης του Διονύσου υπό τη μορφή του ξένου στον πρόλογο βλ. Schwartz (2013) 307-312.

25. Βλ. Seaford (1996) 149 ad 1.

26. Ίσως αποτελεί καινοτομία του Ευριπίδη, καθώς τα σωζόμενα αποσπάσματα από τα διονυσιακά έργα του Αισχύλου δεν μπορούν να επιβεβαιώσουν την άποψη ότι η μεταμφίεση του Διονύσου είναι βασικό μοτίβο σε έργα που αφορούν την αντίσταση στη λατρεία του. Βλ. Oranje (1984) 126 και Mastronarde (2010) 176 σημ. 42. Ο Segal (1992) 95 θεωρεί ότι η παραμονή του Διονύσου ως *dramatis persona* αποτελεί καινοτομία του Ευριπίδη και συνδέεται με το ότι είναι θεός των ψευδαισθήσεων. Ο Oranje (1984) 120 επισημαίνει πως πρόκειται για μοναδικό παράδειγμα σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες. Για την έκταση των καινοτομιών του Ευριπίδη στις *Βάκχες* βλ. Oranje (1984) 124-130.

27. Σχετικά με αυτή τη λειτουργία του περιφραστικού παρακειμένου στον Σοφοκλή βλ. Dawe (1991) 204 ad 577. Εδώ η αφύσικη κατάσταση συνδέεται με το θεατρικό παράδοξο. Ιδιότυπη είναι και η περίπτωση της εμφάνισης του Ποσειδώνα και της Αθηνάς στον πρόλογο των *Τρωάδων*. Στο διάλογο με τον Ποσειδώνα η Αθηνά οργανώνει το σχέδιο τιμωρίας των Ελλήνων νικητών που θα πραγματοποιηθεί μετά το τέλος του έργου. Τέτοιες προσημάνσεις συνήθως εντάσσονται στις επιλογικές ρήσεις του *ἀπὸ μηχανῆς* θεού. Συνεπώς εδώ με την αντικανονική πρόταξη της επιλογικής τροπής της τραγωδίας, ο Ευριπίδης παρέχει στο κοινό μια προνομιακή θέαση του μέλλοντος ανατρέποντας τις θεατρικές συμβάσεις του είδους.

εμφάνισης του Διονύσου στον πρόλογο και της παραμονής του στο έργο. Μ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής, εισάγοντας ένα σχόλιο αυτοαναφορικής απολογίας για την καινοτόμα απόκλιση από τις καθιερωμένες θεατρικές πρακτικές, προλαμβάνει και τα εύλογα ερωτήματα του κοινού σχετικά με τη σκηνοθεσία της εμφάνισης του θεού, καθώς ανατρέπει τη θεατρική σύμβαση της θεοφάνειας σε υπερυψωμένο επίπεδο.²⁸

Παράλληλα, προωθείται και προάγεται η τραγική ειρωνεία εξαιτίας του γνωστικού χάσματος που δημιουργείται ανάμεσα στον θεατή (ο θεατής γνωρίζει την ταυτότητα του Ξένου) και τον δραματικό ήρωα (ο Πενθέας αγνοεί την πραγματική ταυτότητα του Ξένου).²⁹ Πρόκειται για σημαντική παράμετρο που επιτείνει τον προσδιοριστικό ρόλο του προλόγου, επικεντρώνοντας την προσοχή του κοινού στον τρόπο προσέγγισης της διαμάχης Πενθέα – Διονύσου και τη σχέση της με το τραγικό είδος. Ειδικά στον στ. 45, όπου η στάση του Πενθέα απέναντι στον Διόνυσο χαρακτηρίζεται *θεομαχία* (*θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμέ*),³⁰ προδιαγράφεται μια προβλέψιμη πορεία προς τη δυστυχία, γεγονός που αποτελεί μια από τις πιο βασικές ειδολογικές συντεταγμένες της τραγωδίας.³¹ Η χρήση του όρου *θεομαχεῖν*

28. Η σκηνοθεσία της εμφάνισης των θεών προϋποθέτει την κάθετη διάκριση σε σκηνικό επίπεδο (οι θεοί εμφανίζονται πάνω στη στέγη ή με το γερανό / οι θνητοί στο λογείο ή στην ορχήστρα) και, όπως έχει πειστικά αποδείξει ο Mastronarde (1990), περισσότεροι θεοί έχουν εμφανιστεί σε υπερυψωμένο επίπεδο απ' ό,τι έχει υποθέσει η πλειονότητα των μελετητών. Σε αντίθεση με την Αφροδίτη στον *Ίππόλυτο*, όπου εμφανίζεται από *μηχανής* και εμφανικά δηλώνει στην ομόλογη ως προς το περιεχόμενο προλογική της ρήση τη θεϊκή της φύση και τις ταπεινώσεις που υφίσταται, ο Διόνυσος στον πρόλογο βρίσκεται στο επίπεδο της ορχήστρας. Βλ. Hourmouziades (1965) 162-163, Mastronarde (2010) 179. Η Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 315 ad 53-54 επισημαίνει ότι στους στίχους 53-54 με δύο ζεύγη ταυτόσημων εκφράσεων που τοποθετούνται χιαστί τονίζεται η ιδιαίτερη δραματική σημασία του ανθρώπινου προσώπιου.

29. Βλ. Mastronarde (2010) 178, Ιακώβ (2004) 57 και Oranje (1984) 99. Η Goward (2002) 254 παρατηρεί πως οι τραγικοί πρόλογοι “αποκλεισμένοι από την κυρίως δράση δίνουν στους θεατές προνομιακή, ιδιαίτερη γνώση για το πώς μπορεί να γίνει κατανοητή η ακολουθούσα δράση” και αποτελούν “προγεφύρωμα για το υπόλοιπο μέρος του έργου και ουσιαστικό μέρος της στρατηγικής του” (Goward 2002, 256).

30. Βλ. επίσης στ. 325 ΤΕ. *κοῦ θεομαχῆσω σῶν λόγων πεισθεῖς ἔπο*, 635-636 ΔΙ. *πρὸς θεὸν γὰρ ὄν ἀνήρ | ἐς μάχηρ ἔλθειν ἐτόλμησ'*, 1255-1256 ΑΓ. *ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον | οἶός τ' ἐκείνος*. Για την έννοια της λέξης *θεομάχος* στην τραγωδία βλ. Kamerbeek (1948).

31. Πρέπει να επισημάνουμε πως με τη χρήση του υποθετικού λόγου (50-52 *ἦν δὲ Θηβαίων πόλις ... ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν*) και την απουσία κατηγορηματικής δήλωσης εκ μέρους του θεού για την τιμωρία του Πενθέα φαίνεται πως τονίζεται το στοιχείο της “αξιοπρεπούς ευκαιρίας” που προσφέρεται στον θεομάχο (Burnett 1970, 26-27). Μ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύονται η *ἁμαρτία* και *προαίρεσις* του Πενθέα ως βασικές ειδολογικές συντεταγμένες της τραγωδίας που τον καθιστούν ιδανικό τραγικό ήρωα και τις *Βάκχες* ιδανική τραγωδία.

προσδιορίζει την αφετηρία της τραγικής σύγκρουσης στην ακραία μορφή της που δεν επιτρέπει συμβιβασμούς και αποτελεί τυπικό σχήμα της τραγικής πλοκής, έτσι όπως το ορίζει ο Burian (2007:272-273). Συγχρόνως, παρέχοντας στο κοινό τη γνώση του συνολικού σχεδιασμού των γεγονότων απαλλάσσει τον δραματουργό από την υποχρέωση να προκαλέσει αγωνία σε αυτό το επίπεδο της πλοκής (Burian 2007:274-275).

Παράλληλα, η σαφής αναφορά στην μετάβαση προς την δυστυχία φαίνεται πως επικυρώνει τον χαρακτηρισμό *τραγικώτατος* που αποδίδει ο Αριστοτέλης στον Ευριπίδη και που συνίσταται ακριβώς στο ότι *αί πολλαί αὐτοῦ (τραγωδία) εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν (Ποιητική 1453a 25-26)*. Το ερώτημα που προβάλλει είναι αν, πέρα από τις προϋποθέσεις της τραγικότητας, στον πρόλογο τίθενται οι βάσεις της σύνδεσης με το μυθικό πλαίσιο και της αλληλουχίας της διάταξης της ύλης, δηλαδή αν εκπληρώνονται και οι προϋποθέσεις του *εὖ οικονομεῖν*.³² Οι στίχοι 47-52 παρέχουν σημαντικές πληροφορίες ενημερώνοντας προκαταβολικά τους θεατές για το μυθολογικό και λογοτεχνικό πλαίσιο, στο οποίο εντασσόμενη η παρούσα τραγωδία προδιαγράφει και ένα σχήμα δραματολογικής οργάνωσης. Συγκεκριμένα οι στίχοι 50-52 (*ἦν δὲ Θηβαίων πόλις / ὄρη γῆ σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν / ζητῆ, συνάψω μαινάσι στρατηλατῶν*) προεξαγγέλλουν μια στρατιωτική σύγκρουση ανάμεσα στους Θηβαίους και τις βάκχες του Κιθαιρώνα, συνδέοντας την πορεία της πλοκής με την παραδοσιακή κατάληξη του μύθου της αντιπαράθεσης Πενθέα-Διονύσου, καθώς και με την προγενέστερη λογοτεχνική του επεξεργασία από τον Αισχύλο.³³ Το κοινό, εξοικειωμένο με την παράδοση, μυθολογική και λογοτεχνική, θεωρεί ότι η ευριπίδεια εκδοχή θα κινηθεί στη γνωστή κοίτη του μύθου.

Η παραπλανητική προαναγγελία της στρατιωτικής σύγκρουσης Πενθέα-μαινάδων³⁴ αντλεί το επαληθευτικό της κύρος από τις διακειμενικές

32. *Ποιητ.* 1453a 28-30 και ὁ *Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οικονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.*

33. Mastronarde (2010) 179. Η March (1989) 35-36 υποστηρίζει πως τόσο οι λογοτεχνικές όσο και οι εικονογραφικές μαρτυρίες συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι η στρατιωτική σύγκρουση Πενθέα-βάκχων αποτελεί την παραδοσιακή εκδοχή του μύθου πριν από τις ευριπίδειες *Βάκχες*. Συνεπώς η παρενδυσία του Πενθέα, η κατάληψή του από διονυσιακή μανία και τελικά η θανάτωσή του από την ίδια του τη μητέρα αποτελούν καινοτομίες του Ευριπίδη. Επιφυλακτικός είναι ο Seaford (1996) 27.

34. Μια συνοπτική παρουσίαση των απόψεων των μελετητών σχετικά με την ερμηνεία των στίχων 47-52, αν δηλαδή αποτελούν *suggestio falsi* ή ο θεός αλλάζει σχέδια στη συνέχεια βλ. Hamilton (1974) 139-142. Βλ. επίσης March (1989) 38, η οποία θεωρεί πως αυτή η παραπλανητική προαναγγελία καθιστά πιο αποτελεσματική την αποκλίνουσα εκδοχή του θανάτου του Πενθέα στην ευριπίδεια παραλλαγή.

σχέσεις του έργου με τις προηγούμενες εκδοχές του μύθου, από αυτό που ορίζεται ως σύστημα του τραγικού λόγου (Burian 2007: 277). Μάλιστα, η προεξαγγελτική αυτή διακήρυξη περί πολεμικής σύγκρουσης Πενθέα-βακχών³⁵ ενισχύεται και από τον ίδιο τον Πενθέα, ο οποίος στους στίχους 784-785, 809 και 845 εκφράζει την πρόθεσή του να αντιμετωπίσει σε μάχη τις βάκχες. Συγκεκριμένα, με την αναγγελία της επίθεσης των βακχών στα χωριά που βρίσκονται στους πρόποδες του Κιθαιρώνα (752-3 *ὥστε πολέμοιοι / ἐπεσπεσοῦσαι*) και της άτακτης υποχώρησης των οπλισμένων ανδρών μπροστά στις θυρσοφορούσες βάκχες (758-759 *οἱ δ' ὀργῆς ὑπο / ἐς ὄπλ' ἐχώρον φερόμενοι βακχῶν ὑπο*, 761-764 *τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἤμασσε λογχωτὸν βέλος, / κείναι δὲ θύρσους ἐξανειῶσαι χερῶν / ἐτραυμάτιζον κάπενώτιζον φυγῆ / γυναιῖκες ἄνδρας οὐκ ἄνευ θεῶν τινος*) η οργή του Πενθέα κλιμακώνεται και δίνει εντολή στον αγγελιαφόρο να συγκεντρωθεῖ στράτευμα *ὡς ἐπιστρατεύσομεν / βάκχαισιν* (784-785). Η πρόθεσή του αυτή επαναλαμβάνεται ρητά στον στ. 809 (*ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων*), ενώ στους στίχους 845-846 φαίνεται να μην είναι τόσο ισχυρή. Ἡδη ο Πενθέας αρχίζει να σκέφτεται την πρόταση του Διονύσου-Ξένου να μεταβεί στον Κιθαιρώνα για να κατασκοπεύσει τις βάκχες ντυμένος και ο ίδιος βάκχη. Ὅπως σωστά επισημαίνει η Goward (2002: 257), ὅροι ὅπως το *παῦσαι* σηματοδοτοῦν τα σημεία ανάπτυξης “νέων αφηγηματικῶν τροχιῶν”, γεγονός που επικυρώνεται και από το *ᾶ* (810), το οποίο εκφωνεῖται *extra metrum* και προβάλλει εμφαντικά τη νέα τροπή στην εξέλιξη του έργου (Seaford 1996: 213 ad 810).

Η διατύπωση των στίχων 845-846 είναι ενδεικτική της πρόθεσης του ποιητή να αποκαλύψει την αποκλίνουσα τροπή του έργου του σε σχέση με την παράδοση. Η προαναγγελθείσα στον πρόλογο τελική και αποφασιστική για την τύχη του Πενθέα στρατιωτική σύγκρουση Θηβαίων-βακχών υποκαθίσταται από την πολεμική αντιπαράθεση που περιγράφεται από τον αγγελιαφόρο στους στίχους 748-764.³⁶ Μ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής κατευθύνει αποτελεσματικά τις προσδοκίες του κοινού και το διευκολύνει να δεχθεῖ τις δραστηκές κλιμακώσεις στη συνέχεια. Η αμφιταλάντευση του Πενθέα *ἢ γὰρ ὄπλ' ἔχων πορεύσομαι / ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλεύμασιν* (845-846) αντικατοπτρίζει την αντίστοιχη αμηχανία του κοινού που

35. Η March (1989) 37 παραθέτει τους στίχους 25-26 από τις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου (*βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός, / λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράφας μόρον*) όπου ο θάνατος του Πενθέα συντελεῖται στο πλαίσιο μιας συντεταγμένης μάχης με τις βάκχες, των οποίων ηγείται ο ίδιος ο θεός Διόνυσος. Παρά την ἔλλειψη επαρκῶν λογοτεχνικῶν αποδείξεων, η άποψη αυτή μπορεί να επιβεβαιωθεί και από την περίσσεια των εικονογραφικῶν μαρτυριῶν. Βλ. επίσης Oranje (1984) 127-128.

36. Για την εκπλήρωση του προλογικῶν θέματος στην αγγελική ρήση βλ. Buxton (1991).

διατυπώνει εικασίες σχετικά με την επιλογή του ποιητή. Η απάντηση δίνεται από τον Διόνυσο χωρίς περιστροφές: θα ακολουθήσει η μεταμφίεση του Πενθέα – παρενδυσία (851-855 *ὡς φρονῶν μὲν εἶ / οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν, / ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται. | χρῆζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν / γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως*), η μετάβασή του στον Κιθαιρώνα, χώρο τέλεσης των βακχικών τελετών (847 *ἦξει δὲ βάκχας*) και ο θάνατός του από τη μητέρα του, για τον οποίο ο θεός δεν αφήνει καμία αμφιβολία (847 *οἷ θανῶν δώσει δίκη* 858 *μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεῖς*). Σ' αυτό το κομβικό σημείο του δράματος ο Ευριπίδης χρησιμοποιώντας μια προλογική τροπή³⁷ επισημαίνει την ανατροπή που εισάγει στην εξέλιξη του έργου, προσφέροντας στους θεατές μια μερική προοπτική για το τι θα ακολουθήσει. Ωστόσο, το γεγονός ότι το κοινό διαθέτει προκαταβολική γνώση για τη θανάτωση του Πενθέα από την ίδια τη μητέρα του επιτρέπει τόσο τις ελάχιστονες εκπλήξεις όσο και την αγωνία για το πώς και πότε θα επέλθει το αναμενόμενο τέλος.

Από την ανάλυση που έχει προηγηθεί διαπιστώνεται πως η προαναγγελία για την επικείμενη πολεμική σύγκρουση που δηλώνεται με το στρατιωτικό λεξιλόγιο στον πρόλογο (*σὺν ὄπλοις – ξυνάψω (ενν.) μάχην – στρατηλατῶν*), ενισχύεται από τη σαφήνεια της διακήρυξης του Πενθέα (784-5 *ὡς ἐπιστρατεύσομεν / βάκχαισιν* 809 *ὄπλα*) με αντίστοιχο λεξιλόγιο³⁸ που δείχνει ότι η πρόβλεψη ευοδώνεται, καθώς η συμπεριφορά του θνητού αντιπάλου του Διονύσου λειτουργεί συμπληρωματικά.

Ωστόσο, μετά τη σκηνή “πειρασμοῦ” του Πενθέα από τον Διόνυσο στους στ. 843a-843b (ΔΙ. *ἐλθόντ' ἐς οἴκους <-υ-x-υ- / ΠΕ. x-υ-x> ἂν δοκῆ βουλευσομαι*)³⁹ και 845-846 (*στείχοιμ' ἄν' ἢ γὰρ ὄπλ' ἔχων πορεύσομαι / ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλεύμασιν*), ο ποιητής εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες που του προσφέρει η αμφιταλάντευση του Πενθέα και χρησιμοποιεί τους όρους *βουλεύεσθαι* και *βούλευμα* ως αφορμή για ποιητολογικό προβληματισμό, που προειδοποιεί για την αναπροσαρμογή της τραγικής πραγματεύσεως του μύθου. Ο εξωτερικός δέκτης του έργου (θεατής) με βάση τον

37. Για τη λειτουργία των στίχων 846-861 ως ένα είδος δεύτερου ή συμπληρωματικού προλόγου βλ. Bierl (1991) 206 και Goward (2002) 249 που χρησιμοποιεί τον όρο επιπρόλογος.

38. Για την επανάληψη του στρατιωτικού λεξιλογίου βλ. τη λεπτομερή ανάλυση του Hamilton (1974) 143 σημ. 14 και 144 σημ. 16. Η March (1989) 43 αποδίδει τη συχνή χρήση του στρατιωτικού λεξιλογίου σε επίδραση της προεουριπίδειας εκδοχής του μύθου.

39. Ο Jackson υπέθεσε ότι το χάσμα θα μπορούσε να συμπληρωθεί ως εξής *<οἶα χρῆ στείλωμεθα. ΠΕ. ἐπίσχεσ αὐτὸς>*. Ο Dodds (2004) 253 ad 843 αποδίδει τον στίχο 843a-843b στον Πενθέα και θεωρεί ότι η ταραγμένη σύνταξη από τον δυνικό *ἐλθόντ(ε)* στο *ἀ' ενικό* πρόσωπο (*βουλευσομαι*) αντικατοπτρίζει την ταραγμένη κατάσταση του μυαλού του Πενθέα.

ορίζοντα προσδοκιών του (λογοτεχνικών-μυθολογικών) καλείται να ερμηνεύσει το αυτοαναφορικό περιεχόμενο του βουλεύεσθαι ως δείκτη της οργανωτικής βούλησης του ποιητή, ο οποίος οικειοποιούμενος την αμφίθυμη στάση του Πενθέα χρησιμοποιεί το βουλεύεσθαι ως σήμα της αποκλίνουσας ποιητικής του. Πρόκειται για σημαντική προϋπόθεση της επιτυχούς θεατρικής θέασης, καθώς η ορθολογική επίγνωση του θεατή ότι παρακολουθεί θεατρικό έργο του επιτρέπει να μην απορροφηθεί από τη δράση, διατηρώντας ένα βαθμό συναισθηματικής αποστασιοποίησης.

Ο ποιητής και στη συνέχεια φροντίζει να εξασφαλίσει τη σωστή ισορροπία ανάμεσα στις νοητικές και συναισθηματικές διεργασίες κατά την πρόσληψη της σκηνης του τραγικού θανάτου του Πενθέα. Στους στ. 971-976 υπενθυμίζει στο κοινό τον επικείμενο θάνατο του Πενθέα στα χέρια της μητέρας του (971-975 *δεινός σὺ δεινός κάπὶ δειν' ἔρχη πάθῃ, / ... ἔκτειν', Ἄγανή, χεῖρας αἶθ' ὁμόσποροι / Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω / τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν*) και επικυρώνει το τέλος του έργου που ισοδυναμεί με τον θρίαμβο του Διονύσου (975-976 *ὁ νικήσων δ' ἐγὼ / καὶ Βρόμιος ἔσται*).⁴⁰ Με το καταληκτικό σχόλιο *τάλλα δ' αὐτὸ σημαεῖ* (976) ο Διόνυσος παραπέμπει στην τελική διάταξη του υλικού, υποδεικνύοντας την εσωτερική οργάνωση του έργου, την αιτιώδη αλληλουχία και τη λογική σύνδεση των γεγονότων στο ανάπτυγμα της θεατρικής πράξης.

Αυτού του είδους η ενδοδραματική καθοδήγηση της προσληπτικής ευαισθησίας του πραγματικού θεατρικού κοινού κυριαρχεί στην αγγελική ρήση του Ε' επεισοδίου (1024-1152). Στον σύντομο διάλογο του αγγελιαφόρου με τον Χορό (1029-1042) συγκροτείται το συναισθηματικό πλαίσιο πάνω στο οποίο προβάλλεται η αγγελική ρήση, το θέμα της οποίας αποκαλύπτεται στον στ. 1030 (*Πενθεὺς ἄλωλε*).⁴¹ Η αντίθεση των συναισθημάτων αγγέλου-Χορού αναδεικνύει τις γνωστικές, ηθικές και συναισθηματικές παραμέτρους της προσληπτικής διαδικασίας που συναρτώνται με την τραγική μεταβολή *ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν*. Ο αγγελιαφόρος με την προγραμματική αντίθεση *ὦ δῶμ' ὃ πρὶν ποτ' ἠντύχεις ἂν' Ἑλλάδα ... ὡς σε στενάζω* (1024 και 1027) που επιβεβαιώνεται στον στίχο 1033 με τη διατύπωση *κακῶς πράσσοσι δεσπόταις σηματοδοτεῖ την τραγική αντιστροφή καθώς και την αντίδραση που προκαλεί στους δέκτες της (στενάζω)*. Ενώ το σχόλιο του Χορού (1031 *† ὦναξ Βρόμιε, θεὸς φαίνη μέγας*) ερμηνεύει τον θάνατο του Πενθέα ως απτή απόδειξη της δύναμης του θεού επικυρώνοντας με

40. Η Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 547 ad 971-976 επισημαίνει πως ο “Διόνυσος απευθύνεται στο κοινό και [...] περιγράφει την λύση των δραματικών γεγονότων”.

41. Βλ. de Jong (2014) 203.

την αναφορά στον τελετουργικό τύπο βακχικού άσματος, του εδάσματος (1034 *εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάρους*) την εγκαθίδρυση της νέας θρησκείας, η αντίδραση του αγγέλου είναι άκρως συναισθηματική (1032-1033 *πῶς φής; τί τοῦτ' ἔλεξας; ἦ ἔπι τοῖς ἔμοῖς / χαίρεις κακῶς πρᾶσσουσι δεσπότηαι, γύναι; 1039-1040 συγγνωστὰ μὲν σοι, πλὴν ἐπ' ἐξειργασμένοις / κακοῖσι χαίρειν, ὦ γυναῖκες, οὐ καλόν*). Εισάγοντας τη σημαίνουσα αντίθεση *χαίρεις – κακῶς πρᾶσσουσι* (1033) / *ἐπ' ἐξειργασμένοις κακοῖσι χαίρειν* και προσθέτοντας το αξιολογικό σχόλιο *οὐ καλόν* (1040) αίρει το δίλημμα με το οποίο βρίσκειται αντιμέτωπος ο θεατής σχετικά με το ποια πρέπει να είναι η αντίδρασή του στην περιγραφή του θανάτου του θεομάχου Πενθέα. Ενώ οι ηθικές και θρησκευτικές προδιαγραφές της αντιπαράθεσης του Πενθέα με τον θεό παραμένουν αδιαπραγμάτευτες (1042 *ἄδικος ἄδικα τ' ἐκπορίζων ἀνήρ*), ο θεατής κατευθύνεται προς ένα είδος συναισθηματικής ανταπόκρισης παρόμοιο μ' αυτό που βιώνει ο αγγελιαφόρος.

Οι τεχνικές εστίασης που χρησιμοποιούνται στην αγγελική ρήση αποτελούν ένα είδος ενδοδραματικής καθοδήγησης του κοινού προς τον *ἔλεον*. Με τη συσσώρευση λέξεων όπως *τλήμων – δύστηνος, δύσποτος, ἄθλιος, οἴμωγμα, οἰκτίρειν* (1057 *Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων*, 1100 *Πενθέως, στόχον δύστηνον*, 1102 *καθῆσθ' ὁ τλήμων*, 1112-1113 *πίπτει πρὸς οὐδας μυρίοις οἴμωγμασιν / Πενθεύς*, 1117 *τλήμων Ἄγανή*, 1120 *οἴκτιρε δ' ὦ μῆτέρ με*, 1139 *κρᾶτα δ' ἄθλιον*, 1144 *χωρεῖ δὲ θήρα δυσπότημω γαυρουμένη*) ο ποιητής εγγράφει στο κείμενο υποδείγματα συναισθηματικής αντίδρασης του κοινού. Η τραγική αντίθεση *ὁ μὲν στενάζων – αἱ δ' ὠλόλυζον* (1132-1133) σε συνδυασμό με την τραγική πλάνη της *Ἀγαύης θήρα δυσπότημω γαυρουμένη* (1144) ολοκληρώνουν το ανάπτυγμα της μεταβολής από την ευτυχία στη δυστυχία, και αποτελούν το πιο πρόσφορο μέσο για την επίτευξη μεγάλου βαθμού συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού.⁴²

Καθώς το πιθανό πρότυπο συναισθηματικής ανταπόκρισης που παρέχει ο Χορός στους θεατές⁴³ δεν είναι το ενδεδειγμένο ούτε από ηθικής ούτε

42. Για τα ζητήματα ενδοδραματικής καθοδήγησης του κοινού σε συνάρτηση με τις τεχνικές εστίασης στη συγκεκριμένη αγγελική ρήση βλ. de Jong (1992) και de Jong (2014) 203-224 που αποτελεί αναθεωρημένη εκδοχή του προηγούμενου άρθρου του 1992.

43. Μια από τις λειτουργίες που έχει ο Χορός στην τραγωδία είναι να “ενεργεί ως ομάδα ενσωματωμένων αυτοπτών μαρτύρων” βοηθώντας τους θεατές “να εμπλακούν στη διαδικασία με την οποία θα ανταποκριθούν στα μηνύματα της παράστασης” (Easterling 2007, 245-246). Στο συγκεκριμένο έργο η διονυσιακή ταυτότητα του Χορού και η απόλυτη προσκόλλησή του στον έξαρχό του – Ξένο τον φέρνει αντιμέτωπο “με ζητήματα και παρορμήσεις που περιέχουν βαθιές αντιφάσεις” (Easterling 2007, 246) που σχετίζονται με τον διχασμό του ανάμεσα στη δραματική και δραματουργική του λειτουργία. Αυτό συνεπάγεται πως η σύσταση του Χορού δεν του επιτρέπει να επιτελέσει αποτελε-

από αισθητικής απόψεως (οὐ καλόν), η αυτοαναφορική λειτουργία των εισαγωγικών στίχων της αγγελικής ρήσης και η έντεχνη αφηγηματική οργάνωση διασφαλίζει στη διαδικασία της πρόσληψης όχι μόνο τον έλεον και οἶκτον αλλά και την έλλογη στάθμιση των δεδομένων και την ορθολογική αποτίμηση της τραγικής μεταβολής.⁴⁴ Η μεταβολή στην πλοκή ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (περιπέτεια) επικυρώνεται από τον Κάδμο, καθώς η διαταραγμένη ενότητα του οίκου του αποκαθίσταται με την κοινή δυστυχία που πλήττει όλα τα μέλη του (η ενότητα του οίκου σημαίνεται με τη χρήση της συμπλεκτικής παρατακτικής σύνδεσης 1303-1305 *τοιγὰρ σνηῆψε πάντας ἐς μίαν βλάβην, / ὑμᾶς τε τόνδε θ', ὥστε διολέσαι δόμους / κάμ' 1323-1324 νῦν δ' ἄθλιος μὲν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ, / οἶκτρά δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι*).

Συγχρόνως, ἡ περιπέτεια συναρτάται και με αντίστοιχη μεταβολή στη γνώση (δηλ. με την ἀγανώρισιν) που, ενώ είναι τυπικό στοιχείο της πλοκής πολλών ευριπίδειων έργων (Kannicht 2004 T 137, Σάτυρος *Vit. Eur.*: ἀγανωρισμοὺς διὰ τε δακτυλίων και διὰ δεραιών), εδώ προσλαμβάνει μια αντισυμβατική τροπή ολοκληρώνοντας σε συναισθηματικό και ηθικό επίπεδο την *τραγικήν μεταβολήν*. Η αποκατάσταση της πνευματικής διαύγειας της Αγαύης συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για την ἀγανώρισιν του γιου της, του οποίου το κεφάλι κρατά στα χέρια της νομίζοντας ότι είναι κεφάλι λιονταριού (1277-8 ΚΑ. *τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις; ΑΓ. λέοντος, ὡς γ' ἔφασκον αἱ θηρώμεναι*). Η σκηνή αυτή βασίζεται στον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η ὄραση ως γνωσιολογικό μέσο και αναδεικνύει τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητηριακή πρόσληψη της

σματικά τον τεχνικό του ρόλο. Η Swift (2013) εξετάζει αυτόν ακριβώς τον διχασμό του Χορού ανάμεσα στις απαιτήσεις του οίκου ή του φύλου και της πόλεως στον *Ίωνα* και τη *Μήδεια*. Για το εννοιολογικό περιεχόμενο των ὄρων δραματική και δραματουργική λειτουργία βλ. Χουρμουζιάδης (1998) 17. Ειδικότερα, για τον ρόλο του Χορού στο έργο *Βάκχαι* ο Bierl (2013), στο μεταθεατρικό πλαίσιο ερμηνείας του έργου, έχει προτείνει μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση υπό το πρίσμα της “επιτελεστικής χορείας” και της χορικής αυτοαναφορικότητας.

44. Ο Barrett (2002) 128-131 υποστηρίζει ότι η παρουσίαση του αγγελιαφόρου ως αυτόπτη μάρτυρα-θεατή του θανάτου του Πενθέα συμβάλλει στη μεταθεατρική κατασκευή του ρόλου του θεατρικού κοινού. Παρόμοια λειτουργία επιτελεί και ο στίχος 815 (ΔΙ. *ὁμως δ' ἴδοις ἂν ἠδέως ἄ σοι πικρά;*) που αντιπαράθετει τη φύση της θεατρικής εμπειρίας του θεατή, ο οποίος μπορεί να απολαμβάνει (*ἠδέως*) χωρίς κίνδυνο την αναπαράσταση της πράξης, προς την εμπειρία του δραματικού προσώπου, που συνεπάγεται οδυνηρή βίωση των τραγικών συνεπειών της πράξεως (Dobron 2001, 73). Ο Juan Tobías Nápoli (2010) 66-67 θεωρεί πως ο στίχος προσδιορίζει τη σχέση του θεατρικού κοινού με το θέαμα, το οποίο στο έργο αυτό είναι βασικό συστατικό στοιχείο πρόκλησης ελέου και φόβου στη σκηνή της σύνθεσης των μελών του διασπαραγμένου σώματος του Πένθεα. Σχετικά με το αποτέλεσμα που έχει η σκηνή αυτή στον θεατή βλ. Whitehorne (1986) 59.

πραγματικότητας και τη διανοητική λειτουργία.⁴⁵ Συγκεκριμένα, μετά την ανταπόκριση της Αγαύης στην προτροπή του Κάδμου (1264-1265 ΚΑ. *πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθες*. ΑΓ. *ἰδοῦ· τι μοι τόνδ' ἔξυ-πεῖπας εἰσορᾶν*; 1279-80 ΚΑ. *σκέψαι νυν ὀρθῶς, βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν*. ΑΓ. *ἔα, τί λεύσσω*; 1281-82 ΚΑ. *ἄθρησον*, ΑΓ. *ὄρῳ μέγιστον ἄλγος*) η διαδικασία του εἰσορᾶν στην οποία υπόκειται η Αγαυή συνεπιφέρει αποκατάσταση της διανοητικής της λειτουργίας (1269-70 *γίγνομαι δέ πως / ἔννοος, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν*). Η διαδικασία αφύπνισης της Αγαύης (1279 *σκέψαι – εἰσιδεῖν* 1280 *ἔα, τί λεύσσω*; 1281 *ἄθρησον*, 1282 *ὄρῳ μέγιστον ἄλγος*) οδηγεί στην ἀναγνώρισιν του Πενθέα (1283-1284 ΚΑ. *μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι*; ΑΓ. *οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἡ τάλαιν' ἔχω κᾶρα*).

Η ιδιαίτερη αυτεπίγνωση του Ευριπίδη για την υπολογισμένη παραχάραξη των συμβατικών στοιχείων της αναγνώρισεως διατυπώνεται στον στίχο 1285 (ΚΑ. *ὤμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σέ γνωρίζαι*), όπου με τη χρήση του ρήματος *γνωρίζειν* ως θεατρικού μεταγλωσσικού σχολίου⁴⁶ προσδιορίζεται ο τύπος της σκηνής αυτής και παράλληλα επισημαίνεται ο βαθύτερα διδακτικός της χαρακτήρας (1281 ΚΑ. *ἄθρησον αὐτὸ καὶ σάφεστερον μάθε*, 1296 ΑΓ. *Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μαθάνω*).⁴⁷ Η διαδικασία

45. Για την ιδιαίτερη δραματική σημασία της ὄρασης στο ἔργο *Βάκχαι* βλ. Gregory (1985), Thumiger (2007a). Η σκηνή της αφύπνισης της Αγαύης και της αναγνώρισης του γιου της ερμηνεύεται από τον Devereux (1970) ως διαδικασία ψυχοθεραπείας.

46. Ένα παρόμοιο θεατρικό μεταγλωσσικό σχόλιο, με το οποίο ο Ευριπίδης καλεί το κοινό να εντοπίσει τα δομικά στοιχεία της πλοκής, αναγνωρίζει η Torrance (2013) 44-45 και στη χρήση του ὀρου *μεταβολή* στο στίχο 1266 (ΚΑ. *ἔθ' αὐτὸς ἢ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ*).

47. Παρόμοια ενσωματωμένα μεταγλωσσικά σχόλια που προσδιορίζουν την απότομη ἀλλαγὴ στην τροπὴ της πλοκής (*περιπέτεια*) εντοπίζει ο Bierl (1991) 141 στα ἔργα *Ηρακλῆς* (514 *μεταβολή*, 753 *φροῖμιον*) και *Φοῖνισσαι* (1284-1287 *ἔλεος, φρίκη*). Να συμπληρώσουμε πως παρόμοια λειτουργία επιτελεῖ και ο στίχος 1244 (ΚΑ. *ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν*), αν βέβαια οι στίχοι 1244-1245 είναι γνήσιοι, ὅπως ἔχει υποστηρίξει ο Dodds (2004) 334 ad 1245, δίνοντας πειστική ἀπάντηση στις υποψίες που ἔχει προκαλέσει η γενικὴ ἀπόλυτος *ἐξειργασμένων* του στίχου 1245. Συγκεκριμένα, με τη συνάφεια *οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν* του στίχου 1244 προσδιορίζεται μια ἀπὸ τις σταθερότερες θεατρικές συμβάσεις του αρχαίου δράματος, δηλαδή η ἀποφυγὴ ἀνοίκειων ὀπτικῶν στοιχείων (*φόνος, βία*) που θα ἀνατραπεί στη συνέχεια με την ἀνάδειξη του διασπαραγμένου σώματος του Πενθέα σε κεντρομόλο πυρήνα της σκηνικής εικόνας του τέλους. Η ὀργάνωση της σύνθεσης των μελῶν ως θεάματος συμβάλλει στη σκηνογραφικὴ ἀυτονόμησή της και ἐπηρεάζει καθοριστικά τη δεκτικότητα του θεατῆ. Συνεπῶς, ο στίχος 1244 ἀφενὸς σχολιάζει την “ὀπτικὴ ἰδιουτυπία” (Χουρμουζιάδης 1991, 168) της σκηνῆς της ἀναγνώρισεως που προηγήθηκε (το κεφάλι του Πενθέα σίγουρα προκάλεσε δυσφορία στο κοινὸ ἀνατρέποντας τις θεατρικές κανονικότητες) και ἀφετέρου λειτουργεῖ παραπλανητικά ως προς το τι πρέπει να περιμένουν στη συνέχεια οι θεατές. Στην περίπτωση αὐτὴ ο Ευριπίδης ωθεῖ τη ρεαλιστικὴ παρουσίαση στο ἐπίπεδο της ἀισχύλειας *τερατείας*, ὀδηγώντας στα ἔσχατα ὀρια την ἀντοχή του κοινού με τη χρήση

του *μανθάνειν τὰ ἀγνοούμενα*, δηλαδή η *ἀναγνώρισις*, δεν εξαντλείται στο επίπεδο της απλής πληροφόρησης αλλά επεκτείνεται και στην ανθρωπογνωστική λειτουργία της τραγωδίας, καθώς η καθυστερημένη γνώση του τραγικού ήρωα (*ἄρτι μανθάνω*) μετατρέπεται σε όχημα μάθησης για τους θεατές (1325-6 ΚΑ. *εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαιμόνων ὑπερφρονεῖ, / ἔς τοῦδ' ἄθρήσας θάνατον ἠγείσθω θεούς*).⁴⁸ Ο συσχετισμός αυτός γίνεται σαφέστερος στους στίχους 1345-1346 (ΔΙ. *ὄψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς, ὅτε δ' ἔχρη' οὐκ ἤδετε*. ΚΑ. *ἐγνώκαμεν ταῦτ'*), όπου με τη συσσώρευση γνωστικών ρημάτων (*μανθάνειν, εἶδέναι, γινώσκειν*) αναδεικνύεται η διδακτική λειτουργία της τραγωδίας. Παράλληλα, η γνώση της βαθύτερης ουσίας του θεού (*ὄψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς*) περιγράφεται ως διαδικασία αναγνώρισεως (*ἐγνώκαμεν*) επικυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την προγραμματική δήλωση του Διονύσου στους στ. 859-861 (*γνώσεται δὲ τὸν Διὸς / Διόνυσον, ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός, / δεινότητος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος*).

Το σχόλιο του Χορού (1327-1328 *τὸ μὲν σὸν ἀλγῶ, Κάδμε· σὸς δ' ἔχει δίκην / παῖς παιδὸς ἀξίαν μὲν, ἀλγεινὴν δὲ σοί*) εμπεριέχει ένα σχῆμα θεατρικής ανταπόκρισης που ισορροπεί ανάμεσα στην έντονη ψυχολογική εμπειρία του αποδέκτη (*ἀλγῶ*), η οποία εκπηγάζει από τη βίωση της οδυνηρής εμπειρίας (*ἀλγεινὴν*) από το δραματικό πρόσωπο (*σοι*)⁴⁹ και την επιβεβλημένη έκβαση του έργου (τιμωρία Πενθέα) που επιβεβαιώνει τις ηθικές συνέπειες ὅσων προηγήθηκαν (*δίκην ἀξίαν*).

Η ανακεφαλαιωτική λειτουργία αυτού του σχολίου μπορεί να ερμηνευτεί ως διατύπωση ενός προβληματισμού του ποιητή σχετικά με την ίδια την ιδέα του τέλους, που ως *δίκη ἀξία* δεν αφήνει τον θεατή με άλυτα ερωτήματα. Συνεπώς, το νόημα της θεοφάνειας του Διονύσου δεν πρέπει να αναζητηθεί στη συμβατική της χρήση ως τεχνικού μέσου αλλά στην οργανική ενσωμάτωση του ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ στην έξοδο του έργου. Η άποψη που κυριαρχεί στη βιβλιογραφία είναι ότι ο ἀπὸ μηχανῆς θεός αποτελεί μια καθιερωμένη δραματική τεχνική του Ευριπίδη και, καθώς χρησιμοποιείται σε 8 από τις σωζόμενες τραγωδίες του, θεωρείται σύμβαση χαρακτηριστική των έργων του. Συγχρόνως, η αποσύνδεση της πορείας της πλοκής από την λύση που επιβάλλει ο ἀπὸ μηχανῆς θεός καθιστά τη χρήση του προβληματική, καθώς κατά κανόνα δεν ανταποκρίνεται στις

ανοίκειων οπτικών στοιχείων. Με βάση την ερμηνεία που προτείνουμε πιθανότατα αίρονται οι αντιρρήσεις του Seaford (1996) 246 ad 1244-5, ο οποίος υποστηρίζει πως η φράση χαρακτηρίζεται “nonsensical”.

48. Για τη χρήση του αισχύλειου μοτίβου *πάθει μάθος* από τον Ευριπίδη βλ. Hose (2016) 28.

49. *ἀλγῶ* – *ἀλγεινὴν*: με τη σημαίνουσα επανάληψη δηλώνεται ότι η αντίδραση του αποδέκτη ρυθμίζεται σχεδόν αντανακλαστικά.

αρχές της αναγκαιότητας που πρέπει να διέπουν κάθε δράμα (Αριστοτέλης 1454a37-39 φανερόν ὄν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς). Ο Αριστοτέλης δεν απορρίπτει εντελῶς αυτό το τεχνικό μέσο αλλά αναφέρει τις περιπτώσεις στις οποίες η χρήση του είναι ενδεδειγμένη: ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν (Ποιητική 1454b2-6).

Από τη ρήση του Διονύσου στις Βάκχες σώζονται οι τελευταίοι 14 στίχοι που περιέχουν την πρόβλεψη της τύχης του Κάδμου, δηλαδή εποπτεύουν το μέλλον (ὅσα ὕστερον).⁵⁰ Η τελική αποκατάσταση του Κάδμου ανήκει σαφῶς στα ἔξω τοῦ δράματος, ενώ η προαγορεύσεις και ἀγγελία της αντλεί το επαληθευτικό της κύρος από την τροπή της δραματικής πορείας προς την επιβεβαίωση της θεϊκής φύσης και του μεγαλείου του Διονύσου (1340-1341: ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγῶς λέγω / Διόνυσος ἀλλὰ Ζηρός).⁵¹

Στη συνοχή της σύνθεσης συμβάλλει ιδιαίτερα και η αρμονική συμπλοκή της εξόδου με τον πρόλογο του έργου, όπου στους δύο πρώτους στίχους δηλώνεται η θεϊκή καταγωγή του Διονύσου (1-2 ἦκω Διὸς παῖς ... Διόνυσος). Αυτή η αξιοσημείωτη ανταπόκριση αρχής και τέλους προβάλλει τον πυρήνα του έργου που είναι η επιβεβαίωση της θεϊκής φύσης του Διονύσου και η καθιέρωση της λατρείας του στη Θήβα.⁵² Ειδικότερα, στους στίχους 47-48 (ὦν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι / πᾶσιν τε Θηβαίοισιν) και 50 (48-50 ἐς δ' ἄλλην χθόνα, / τὰνθένδε θέμενος εἶδ', μεταστήσω πόδα, / δεικνὺς ἐμαυτόν) η διπλή επανάληψη του ρήματος δεικνύμαι (ἐνδείξομαι, δεικνὺς) υπογραμμίζει το ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον που συγκεκριμένα η διαδικασία απόδειξης της θεϊκής φύσης του Διονύσου.⁵³

50. Ὑπόθεσις Βακχῶν: Διόνυσος δὲ ἐπιφανεῖς < > μὲν πᾶσι παρήγγειλεν, ἐκάστῳ δὲ ἃ συμβήσεται διεσάφησεν. Η μελλοντική έκφραση ἃ συμβήσεται αντιστοιχεί στην αριστοτελική ὅσα ὕστερον.

51. Για την παράξενη προφητεία βλ. Dodds (2004) 345-347 ad 1330-39. Ο Winnington-Ingram (1997) 145-147 εντάσσει τα παράδοξα της προφητείας στη συνήθη πρακτική των προφητειῶν των ἀπὸ μηχανῆς θεῶν.

52. Στην ὑπόθεσιν του Αριστοφάνους του Γραμματικού το στοιχείο αυτό προβάλλει εμφαντικά ως ο πυρήνας και η γενεσιουργός αιτία του έργου: Διόνυσος ἀποθεωθεὶς μὴ βουλομένου Πενθέως τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφὰς ἠνάγκασε Πενθέα διασπάσαι. Προτάσσοντας το βασικό χαρακτηριστικό της τραγικής σύγκρουσης θεοῦ-ανθρώπου διαγράφει και τα ὅρια των δυνατοτήτων ὅλης της δράσης που οδηγούν αναπόφευκτα στην τραγική πτώση του Πενθέα, καθὼς η ακραία μορφή της σύγκρουσης (μὴ βουλομένου Πενθέως = θεομαχία) δεν επιτρέπει συμβιβασμούς.

53. Ο Winnington-Ingram (1997) 18 σωστά επισημαίνει πως ο πρόλογος δίνει ἔμφαση στην ιδέα της επιφάνειας-φανέρωσης της θεϊκής φύσης του Διονύσου (στ. 22 ἴν' εἶην ἐμφανῆς

Η τελική διάταξη του υλικού υπόκειται στην ηγεμονική κυριαρχία του Διονύσου ως προλογίζοντος προσώπου, ο οποίος σ' αυτή την αυτοαναφορική τροπή του λόγου του και αναλαμβάνοντας σκηνοθετικό ρόλο⁵⁴ επιστράτη την προσοχή τού θεατή στην τελική επικύρωση της θείκης του ταυτότητας με καθαρά θεατρικά μέσα, όπως αυτό του *ἀπό μηχανῆς θεοῦ*.⁵⁵ Μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η λειτουργική ενσωμάτωση του *ἀπό μηχανῆς θεοῦ* στην οικονομία του έργου⁵⁶ και συγχρόνως δίνεται λύση στο πρόβλημα του νοήματος της θεοφάνειας.

Η χρήση του μέλλοντος *ἐνδείξομαι* προοικονομεί τη δράση καθιερώνοντας μια σχέση αιτιώδους συνάφειας στο θεατρικό επίπεδο και συγχρόνως είναι καθησυχαστική γιατί επικυρώνει την αντίληψη ότι η θεολογική πραγματικότητα έχει νόημα και διέπεται από τάξη.⁵⁷ Η έξοδος του έργου

δαίμων βροτοῖς) και όχι στην εκδίκηση, σε αντίθεση με τον *Ἰππόλυτο* όπου κυριαρχεί αυτό το θέμα (21 *τιμωρήσομαι*, 50 *δίκη*). Με βάση την ανάλυση του Rosen (1990) 102 σημ. 13 από τη συμπλοκή της έννοιας της σοφίας ως ποιητικής επίνοιας με το ρήμα *δεικνύει* στον *Θέογονη* 769-772 συνάγεται ότι συναρτάται με το ποιητικό πρόγραμμα και μπορεί να θεωρηθεί αυτοαναφορικός δείκτης. Το ποιητικό πρόγραμμα που μεταφέρουν οι όροι *ἐνδείξομαι* και *δεικνύει* πραγματώνεται αφενός με τους διαδοχικούς τρόπους επιφάνειας του Διονύσου (απελευθέρωση των φυλακισμένων βακχών 443-448, θαύμα του παλατιού 575-637, 1η αγγελική ρήση 677-774, 2η αγγελική ρήση 1023-1152) και αφετέρου με την τελική επιφάνεια (1330-1351), όπου επικυρώνεται με θεατρικά μέσα και όχι με αφηγηματικά (αγγελικές ρήσεις) η θείκη υπόσταση του θεού. Η Otero (2013) 336-346 θεωρεί ότι το έργο συνιστά ένα είδος επιφάνειας του θεού και αναλύει τους διάφορους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται. Ειδικά για τους όρους *ἐνδείξομαι* και *δεικνύει* βλ. Otero (2013) 336-337. Ο Verdenius (1980) 11 θεωρεί πως η πρόθεση *ἐν* στον τύπο *ἐνδείξομαι* παραπέμπει στο ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον της διαδικασίας του *δεικνύει*. Στην περίπτωση των *Βακχῶν*, είναι θεμιτό να συνδέσουμε τη χρήση του ρήματος με το εντυπωσιακό οπτικό/σκηνικό αποτέλεσμα της θείκης επιφάνειας του τέλους για την επίτευξη της θεατρικότητας, που αποτελεί πάγιο στόχο του Ευριπίδη. Βλ. επίσης Gounaridou (1998) 76-77, όπου παραθέτει τις απόψεις των Bates, Gant, Erich Segal σχετικά με το ενδιαφέρον του ποιητή για τη θεατρική/σκηνική αποτελεσματικότητα του τέλους.

54. Η Easterling (2007) 260 επισημαίνει ότι, όταν εμφανίζονται θεοί επί σκηνής, αναλαμβάνουν πάντοτε ένα σκηνοθετικό ρόλο, γιατί θέτουν την επικοινωνία με το κοινό σε διαφορετικό επίπεδο από εκείνο των ανθρώπινων χαρακτήρων, εισάγοντας ειρωνικές οπτικές μέσω των αναφορών τους στη συνέχεια της δράσης. Για τον Διονύσο ως σκηνοθέτη που οργανώνει προκαταβολικά την πλοκή στον πρόλογο και κατευθύνει τις εξελίξεις στη σκηνή παρενδυσίας του Πενθέα βλ. Segal (1982) 223-232.
55. Αντίθετα ο Hamilton (1974) 145 θεωρεί ότι η ανακοίνωση της επικείμενης επιφάνειας του θεού παραπέμπει στο θαύμα του παλατιού, που αποτελεί την κορύφωση του δραματικού θεάματος σε όλο το έργο.
56. Βλ. Mastronarde (2010) 182 όπου αναφέρει πως η συνήθης κατηγορία που αποδίδεται στον Ευριπίδη είναι ότι "the *deus* is a solution for poor plot construction".
57. Για τους μελλοντικούς χρόνους που χρησιμοποιεί η Αφροδίτη στον πρόλογο του *Ἰππολύτου* βλ. Mastronarde (2010) 178.

δείχνει ότι ο κόσμος διαθέτει όντως τάξη και νόημα και λειτουργεί βάσει του σχεδίου του Δία (1349 πάλοι τάδε Ζεύς ούμους έπένευσε πατήρ).⁵⁸ Σύμφωνα με τα ανθρώπινα δεδομένα, όπως φαίνεται από τα σχόλια του Κάδμου στους στ. 1346 (άλλ' έπεξέρχη λίαν) και 1348 (όργας πρέπει θεούς ούχ όμοιούσθαι βροτοίς), “η τάξη και το σχέδιο είναι συχνά ανελέητα και σίγουρα δεν αποτελούν το σημάδι μιας φιλόανθρωπης θεϊκής οικονομίας” (Sourvinou-Inwood 2008: 146). Και ενώ δίνεται η εντύπωση ότι αμφισβητούνται οι θεοί, σε τελική ανάλυση ενισχύεται η αντίληψη ότι, παρόλο που το θείο είναι στην ουσία ακατανόητο, υπάρχουν κανόνες που διασφαλίζουν σε κάποιο βαθμό την εύνοιά του (1341-1343 ΔΙ. *εί δέ σωφρονεϊν | έγνωθ' ότ' ούκ ήθέλετε, τόν Διός γόνον | ηδδαιμονεϊτ' άν σύμμαχον κεκτημένοι*: η χρήση του ρήματος *εύδαιμονεϊν* δηλώνει ακριβώς αυτή την εύνοια του θεού που εξασφαλίζεται με την *σωφροσύνη*), ενώ το ζήτημα της ευθύνης για τις τυχόν καταστροφές που πλήττουν τον άνθρωπο τίθεται με τρόπο κατηγορηματικό από τους δραματικούς χαρακτήρες (στ. 1344 ΚΑ. *Διόνυσε, λισσόμεθά σ', ήδικήκαμεν*, στ. 1347 ΔΙ. *και γάρ πρός ύμών θεός γεγώς ύβριζόμην*). Το πλέγμα *άδικία-ύβρις* είναι συναφές με τον τρόπο με τον οποίο το κοινό αντιλαμβάνεται την κριτική που οι δραματικοί χαρακτήρες ασκούν στον θεό και παράλληλα θέτει το πλαίσιο ερμηνείας και κατανόησης του θεολογικού συστήματος.⁵⁹

Η ζοφερότητα της ανθρώπινης κατάστασης (1352-1353 ΚΑ. *ώς ές δεινόν ήλθομεν κακόν | <πάντες> 1369 ΑΓ. έκλείπω σ' επί δυστυχία 1374-1376 ΑΓ. †δεινώς γάρ τάνδ' αίκίαν | Διόνυσος άναξ | τούς σούς εις οίκους έφερε†*), που αναγνωρίζεται από τα θύματα της θεϊκής εκδίκησης⁶⁰ στο τέλος του έργου και συγκεκριμενοποιείται με την επανάληψη όρων, όπως *τλήμων*

58. Ο Dunn (1996) 32 θεωρεί ότι οι διαβεβαιώσεις πως ο *deus ex machina* επικυρώνει το σχέδιο του Δία δεν είναι ουσιαστικές αλλά σχεδόν λογοτυπικές και συμβατικές. Η Sourvinou-Inwood (2003) 417 διαφωνεί και επισημαίνει πως οι διαβεβαιώσεις αυτές βασίζονται σε πολιτιστικά προσδιορισμένες κρίσεις.

59. Ο θρησκευτικός χαρακτήρας του έργου βασίζεται στα λατρευτικά βιώματα του κοινού αλλά δεν συναρτάται ούτε απηχεί υποχρεωτικά τις θρησκευτικές αντιλήψεις του ποιητή. Βλ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006) 113-114. Σχετικά με τις ερμηνείες του έργου βλ. Dodds (2004) LXXXII-LCVII. Οι βιογραφικού τύπου ερμηνείες των *Βακχών* που αντιμετωπίζουν το έργο ως ανείρεση του αθεϊσμού και ομολογία μεταστροφής του ποιητή προς την παραδοσιακή θρησκεία ή οι εντελώς αντίθετες που θεωρούν ότι το βασικό δίδαγμα του έργου συμπυκνώνεται στη φράση *tantum religio potuit suadere malorum* είναι εξίσου ανεπαρκείς.

60. Η Roisman (2016) επιχειρεί να δείξει πως ο Ευριπίδης προβάλλει τη φρίκη και τη σκληρότητα της εκδίκησης του Διονύσου εις βάρος του Πενθέα και της οικογένειάς του μ' έναν τρόπο που ωθεί τους θεατές να επανεξετάσουν την πίστη τους στο θεό, στη λατρεία του οποίου συμμετέχουν με την παρακολούθηση των δραματικών αγώνων.

(1350 *τλήμονες φουγαί*, 1354 *ἐγώ θ' ὁ τλήμων*, 1361 *ὁ τλήμων*), *τάλαινα* (1353 *σύ θ' ἡ τάλαινα σύγγονοί τε σαί*, 1364 *ᾧ τάλαινα παῖ*), *μέλεος* (1379-80 *χαῖρ' ᾧ μελέα / θύγατερ*) και *οἰκτρός* (1381-2 *ἄγετ' ᾧ πομποί με κασιγνήτας / ἵνα συμφουγάδας ληψόμεθ' οἰκτράς*), δεν υπονομεύει τον θεολογικό λόγο της πόλεως αλλά επικυρώνει την αντίληψη ότι η θείκη οικονομία συμβαδίζει με τη δραματική, οδηγώντας το κοινό στο αποκορύφωμα της συγκίνησης. Η έντονη συγκινησιακή φόρτιση της αναπαιστικής σκηνής που ολοκληρώνει το δράμα οδηγεί την Αγαυή στην παράφορη απόρριψη των λατρευτικών πρακτικών που συνδέονται με τον Βάκχο (1383-1386 *ἔλθοιμι δ' ὅπου / μήτε Κιθαιρών <ου> μαιρός / μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ, / μήδ' ὄθι θύρσου μῆμ' ἀνάκειται*) η οποία δεν συνεπάγεται και τη γενικότερη αμφισβήτηση του ευρύτερου τελετουργικού πλαισίου (1387 *βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν*).

Η χορική κατακλείδα του έργου, που χρησιμοποιείται στην *Ἄλκηστη*, στην *Ἄνδρομάχη*, στην *Ἑλένη* και ελαφρά παραλλαγμένη στη *Μήδεια*, σηματοδοτεί το τέλος του δράματος. Αυτοί οι ακροτελεύτιοι στίχοι αντιμετωπίζονται από τους μελετητές ως τυπικοί και ανούσιοι και συχνά οβελίζονται ως μεταγενέστερες προσθήκες.⁶¹ Ο J.A. Hartung επισημαίνει σχολιάζοντας το τέλος της *Ἄλκηστης* ότι “ένας ποιητής σαν τον Ευριπίδη σίγουρα θα ήταν ικανός να βάλει στο στόμα του Χορού κάτι πολύ πιο πρωτότυπο και προσωπικό” (Dunn 1996: 24 & 206 σημ. 34). Ο Diggle, στην τελευταία έκδοση της Οξφόρδης, τοποθετεί σε ορθογώνιες αγκύλες τους στίχους αυτούς θεωρώντας τους εμβόλιμους, ενώ γενικότερα η τάση του είναι να οβελίζει τους ακροτελεύτιους στίχους αρκετών ευριπίδειων έργων (*Μήδεια*, *IT*, *Ἑλένη*, *Φοίνισσαι*, *Ὀρέστης*) και εκφράζει αμφιβολίες για εκείνους που βρίσκονται στο τέλος των *Ηρακλειδῶν*, *Ἰππολύτου* και *Ἡλέκτρας*. Ωστόσο, η άποψη ότι οι στίχοι είναι νόθοι δεν έχει ισχυρή βάση στη χειρόγραφη παράδοση και μόνο στην περίπτωση του *Ἰππολύτου*

61. Συχνά θεωρούν ότι οι κατακλείδες αυτές έχουν μικρή σημασία αφού διέτρεχαν τον κίνδυνο να πνιγούν από τον θόρυβο των αποχωρούντων θεατών. Βλ. σχετικά Dunn (1996) 24. Πρόκειται για άποψη που απορρίπτει κατηγορηματικά η Sourvinou-Inwood (2003) 414, η οποία θεωρεί ότι αυτές οι κατακλείδες περιέχουν ένα σημαντικό μήνυμα για το κοινό και προσλαμβάνουν την ιδιαίτερη σημασία τους ανάλογα με τα δραματικά συμφραζόμενα κάθε έργου (Sourvinou-Inwood 2003, 416). Ο Seaford (1996) 257-258 ad 1388-92 συνοψίζοντας τα επιχειρήματα υπέρ της άποψης ότι οι στίχοι είναι παρέμβλητοι αναφέρει 1) το γεγονός της επανάληψής τους στο τέλος αρκετών έργων του Ευριπίδη, 2) το κοινότοπο περιεχόμενό τους που σχεδόν ταιριάζει σε κάθε έργο, 3) τις ιδιαίτερες συνθήκες κάθε παράστασης, που συχνά οδηγούν στην προσθήκη κάποιας παρεμβολής ή στην αλλοίωση του αυθεντικού επιλόγου. Όμως ακόμη κι αν η κατακλείδα αυτή αποτελεί προσθήκη (*interpolatio*) και δεν οφείλεται στην πρόθεση του ποιητή, απορρέει από την ανάγκη των ερμηνευτών του να επικυρώσουν τη θεατρική-σκηνική αποτελεσματικότητα του τέλους, σχολιάζοντας εν είδει παράβασης τον έντεχνο προσωπικό χειρισμό του μύθου.

υπάρχει βásiμη αμφιβολία (Dunn 1996: 206 σημ. 37). Ο οβελισμός τους δεν εδράζεται σε παλαιογραφικά κριτήρια, αλλά κυρίως στην κρίση του εκδότη του κειμένου σχετικά με το αν αυτές οι επαναλαμβανόμενες κατακλείδες εντάσσονται στη δραματική οικονομία του έργου.

Παρά το ότι οι ιδέες της κατακλείδας έχουν γενική ισχύ και θα μπορούσαν να θεωρηθούν στερεότυπα επιμύθια, η επανάληψή τους σε αρκετά έργα του Ευριπίδη φαίνεται να συνιστά ένα είδος επικύρωσης του κοσμοειδώλου του προσδίδοντας σ' αυτούς τους στίχους τον χαρακτήρα προσωπικής σφραγίδος.⁶² Ωστόσο, στο συγκεκριμένο έργο λειτουργούν ως σχόλιο αυτοαναφορικής απολογίας και ποιητικής που συμπληρώνουν το ανάπτυγμα του ποιητολογικού προβληματισμού.⁶³ Η τελική αναπαιστική σκηνή ανάμεσα στην Αγαθή και τον Κάδμο αποτελεί σαφώς ιδιωτική τους υπόθεση και κυριαρχείται από την επικείμενη εξορία τους, που συνιστά επαρκή αιτιολογία για την αναχώρησή τους.⁶⁴ Οι ενδοκειμενικοί δείκτες εξόδου των δραματικών προσώπων (1350 *δέδοκται ... τλήμονες φυγαί*, 1363 *φεύξομαι*, 1366 *ποῖ γὰρ τράπωμαι πατρίδος ἐκβεβλημένη*; 1368-9 *χαῖρ'... χαῖρ' ὦ πατρία πόλις*, 1369-1370 *ἐκλείπω... φυγάς*, 1371 *στείχέ νυν*, 1379 ΑΓ. *χαῖρε πάτερ μοι*. ΚΑ. *χαῖρ' / ὦ μελέα*, 1381 *ἄγετ' ὦ πομποί*) σηματοδοτούν το τέλος του έργου καθώς η αποχώρηση των ηθοποιών και η άδεια σκηνή δείχνει ότι η δράση ολοκληρώθηκε.⁶⁵ Συνεπώς, με την επανάληψη αυτής της κατακλείδας του Χορού, ο Ευριπίδης επιχειρεί παρεκβατικά και σχεδόν “παραβατικά” να σχολιάσει τον έντεχνο προσωπικό χειρισμό που επιφύλαξε στον μύθο υπαινισσόμενος τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της νεωτερικής του προσέγγισης.⁶⁶ Η επαναλαμβανόμενη κατακλείδα προσλαμβάνει ένα τυπικό χαρακτήρα και ως τυπικό μορφολογικό

62. Πρόκειται για άποψη του J. Mewaldt που παρατίθεται από τον Dunn (1996) 24.

63. Ο Νικολακάκης (1993) 119-120 υποστηρίζει πως η επανάληψη της κατακλείδας μεταφέρει την πεποίθηση του ποιητή για το πώς αντιλαμβάνεται τη λειτουργία του από μηχανής θεού.

64. Βλ. Segal (1997) 69.

65. Η χρήση του αναπαιστικού μέτρου αποτελεί σήμα του επικείμενου τέλους. Βλ. Dunn (1996) 136. Η επανάληψη μιας κατακλείδας που είχε χρησιμοποιηθεί και σε άλλα έργα του Ευριπίδη προσδίδει στους στίχους αυτούς σχεδόν εξωδραματικό χαρακτήρα αυλαίας. Βλ. Dunn (1996) 14, 17-18.

66. Η Roberts (1987) 51 και 56 θεωρεί ότι οι ακροτελεύτιοι στίχοι φέρουν τα χαρακτηριστικά του λογότυπου που υιοθετείται από τον ποιητή εν είδει αυλαίας μετά το τέλος του έργου και απευθύνεται στο κοινό που αποχωρούσε προβληματισμένο. Ο Ευριπίδης παριστάνει την επέμβαση του από μηχανής θεού ως συνειδητά σχηματοποιημένο και διαφανές στις προθέσεις του θεατρικό τέχνασμα (Blume 1989, 89-90).

σήμα επιτελεί μια μεταθεατρική λειτουργία που επιτείνει την “παραβατική” της λειτουργία.

Η τριπλή αναφορά στις θεϊκές δυνάμεις (1388-1389 *πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων*, / *πολλὰ δ’ ἀέλπτως κραίνουσι θεοί*, 1391 *τῶν δ’ ἀδοκῆτων πόρον ἦδρε θεός*; *δαιμονίων*, *θεοί*, *θεός*) επικυρώνει τη ρυθμιστική παρέμβαση του Διονύσου,⁶⁷ ο οποίος χρησιμοποιείται ως υποκατάστατο του ποιητή στον προγραμματικό σχεδιασμό του έργου και δίνει το απαιτούμενο κύρος στην ανατρεπτική πλοκή (1389-1391 *πολλὰ δ’ ἀέλπτως κραίνουσι θεοί* / *καὶ τὰ δοκηθέντ’ οὐκ ἐκτελέσθη* / *τῶν δ’ ἀδοκῆτων πόρον ἦδρε θεός*). Ο Ευριπίδης κατανοώντας την “έντονη δεσμευτικότητα και τη δεοντολογική νομοτέλεια της παράδοσης” (Ζερβού 2003: 27), που συνεπάγεται την οικείωση του ακροατή με τις κανονικότητές της (*δοκηθέντα*), απολογείται για τη νεωτερική τροπή της πλοκής (*ἀδοκῆτων*, *ἀέλπτως*). Η θεματική πρωτοτυπία⁶⁸ ορίζεται ως αντικανονικότητα (*ἀδοκῆτων*) και συναρτάται αφενός με τον τρόπο της σύνταξης των διαδοχικών επεισοδίων και της αφηγηματικής επίνοιας του ποιητή στην αναδιοργάνωση του μύθου (*πόρον ἦδρε*) και αφετέρου με την έκπληξη του θεατή (*ἀέλπτως*).⁶⁹

-
67. Ο Dunn (1996) 135 τονίζει τη συνάφεια της κατακλείδας αυτής με το συγκεκριμένο έργο τόσο σε επίπεδο ηθικού μηνύματος όσο και σε επίπεδο πλοκής: καθώς ο θεός Διόνυσος μεταμφιεσμένος σε άνθρωπο “clearly manipulates the outcome (thus finding a way or *πόρος* for the unexpected)”. Ο Winnington-Ingram (1997) 149 επισημαίνει την ιδιαίτερη συνάφεια του στίχου 1338 (*πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων*) με την πρωτεύουσα φύση του θεού Διονύσου που εμφανίζεται στο έργο με τόσες ποικίλες μορφές. Συνεπώς, ο θρησκευτικός προβληματισμός του έργου και η αναφορά σε θρησκευτικές πρακτικές της διονυσιακής λατρείας προσδίδουν στην *ἀπὸ μηχανῆς* εμφάνιση του Διονύσου ένα ιδιαίτερο νόημα και δεν την υποβιβάζουν σε απλό θεατρικό τέχνασμα και ρητορική χειρονομία κλεισίματος του έργου. Η Lefkowitz (2003) 119 ερμηνεύει αυτούς τους στίχους ως ενδεικτικούς της άγνοιας που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κατάσταση σε αντίθεση με την παντογνωσία των θεών, γεγονός που τους προσδίδει μια ιδιαίτερη θεολογική αξία. Η Sourvinou-Inwood (2003) 416 θεωρεί ότι η επανάληψη των *codae* αποσκοπεί στο να μεταφέρει την πολύ βασική αντίληψη στη θρησκευτική σκέψη ότι η θεϊκή βούληση δεν συλλαμβάνεται εύκολα από τους θνητούς. Στο έργο *Βάκχαι* η κατακλείδα επικυρώνει την ανθρώπινη αδυναμία γνώσης του θεϊκού κόσμου.
68. Η Torrance (2013) 218-245 θεωρεί ότι το επίθετο *καινός* χρησιμοποιείται ως αυτοαναφορικός όρος που προσδιορίζει τη νεωτερική τάση των έργων του Ευριπίδη. Ειδικά για το έργο *Βάκχαι* αναφέρει πως η χρήση του στους στίχους 353-354 και 650 συνιστά μεταποιητικό σχόλιο της νεωτερικής προσέγγισης του μύθου της άφιξης του Διόνυσου (Torrance 2013, 227).
69. Ο F. Mayerhoefer υποστηρίζει ότι το *ἀέλπτως* δεν αναφέρεται μόνο σε γεγονότα που εκπλήσσουν τους χαρακτήρες αλλά και σε καινοτομίες που εκπλήσσουν το ακροατήριο. Την άποψή του παραθέτει ο Dunn (1996) 25 και 207 σημ. 42. Ο Dodds (2004) 356 σχολιάζει πως οι στίχοι αυτοί ταιριάζουν σε κάθε έργο που έχει έντονη περιπέτεια και παραθέτει το Αρχαίο Σχόλιο στην *Άνθρ.* 1284 *ταῦτα εἴωθεν ὁ ποιητῆς λέγειν διὰ*

Η θεολογική βουλή συμβάλλεται με την ποιητική οργανωτική βούληση (κραινουνσι) και ο ρόλος της είναι ρυθμιστικός και επιτελεστικός (1390 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, 1392 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πράγμα). Η ομολογία ποιητικής αυτογνωσίας επικυρώνεται από τον στίχο 1392, όπου ο αναγνωρίσιμος ποιητολογικός όρος *πράγμα* αναδεικνύει την αιτιακή σύνδεση των περιστατικών και την ενότητα της πλοκής, καθώς η νεωτερική τροπή υπακούει στην προσεκτικά σχεδιασμένη αρχιτεκτονική λογική της πράξεως και το τελικό αποτέλεσμα, κυρίως στο επίπεδο της παράστασης (*πράγμα*),⁷⁰ διαθέτει τέτοια δομική συνοχή, που δεν δικαιολογεί τις κατηγορίες σε βάρος του ποιητή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W. (2010), “Η τραγωδία και η πρώιμη ελληνική φιλοσοφική παράδοση”, στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 98-114.
- Assael, J. (2001), *Euripide, philosophe et poète tragique*, Louvain.
- Bain, D. (1975), “Audience Address in Greek Tragedy”, *CQ* 25, 13-25.
- Barrett, J. (2002), *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley & Los Angeles.
- Bierl, A. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‘metatheatralische’ Aspekte im Text*, Tübingen.
- Bierl, A. (2013), “Maenadism as Self-referential Choralitv in Euripides’ *Bacchae*”, στο R. Gagné & M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 211-226.
- Blume, H.-D. (1989), *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, 2η έκδ., Αθήνα.
- Burian, P. (2007), “Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής”, στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Παν/μιο του Καίμπριτζ*, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, 267-314.

τὰ ἐν τοῖς δράμασιν ἐκ παραδόξου συμβαίοντα. Το Αρχαίο Σχόλιο, νομίζω πως μπορεί να ενισχύσει και την ανάγνωση που προτείνουμε εδώ, καθώς το ἐκ παραδόξου μπορεί να προσδιορίσει και την όποια νεωτερική αντικανονικότητα προκαλεί τη συνακόλουθη έκπληξη του ακροατηρίου.

70. Η ανάλυσή μας βασίζεται στον τρόπο που ορίζει η Rorty (2006) 27-32 την *πράξη*.

- Burnett, Anne Pippin (1970), "Pentheus and Dionysus: Host and Guest", *CPh* 65, 15-29.
- Buxton, R. (1991), "News from Cithaeron: Narrator and Narratives in the *Bacchae*", *Pallas* 37, 39-48.
- Cilia, D. (2009-2010), *Ricerche sui colloquialismi in Euripide*, (dottorato di ricerca in filologia greca e latina), Univ. degli Studi di Catania.
- Collard, C. (1975), "Formal Debates in Euripides' Drama", *G&R* 22, 58-71.
- Conacher, D.J. (1981), "Rhetoric & Relevance in Euripidean Drama", *AJPh* 102, 3-25.
- Conacher, D.J. (1998), *Euripides and the Sophists*, London.
- Dawe, R.R. (1991), *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Γ.Α. Χριστοδούλου, Αθήνα.
- de Jong, I.J.F. (1992), "Récit et Drame: Le deuxième récit de messenger dans les *Bacchantes*", *REG* 105, 572-583.
- de Jong, I.J.F. (2007), "Sophocles *Trachiniae* 1-48, Euripidean Prologues and their Audiences", στο R.J. Allan & M. Buijs (eds.), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden, 7-28.
- de Jong, I.J.F. (2009-2010), "Euripides and his Prologues. A Reappraisal", *Pharos* 17.1, 21-34.
- de Jong, I.J.F. (2014), *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford.
- Devereux, G. (1970), "The psychotherapy scene in Euripides' *Bacchae*", *JHS* 90, 35-48.
- Diggle, J. (1994), *Euripidis Fabulae. Tomus III*, Oxford.
- Dobrov, G. (2001), *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford.
- Dodds, E.R. (2004), *Ευριπίδων Βάκχαι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Δ.Γ. Σπαθάρας-Γ. Πετρίδου, Αθήνα.
- Dover, K. (1993), *Aristophanes Frogs*, Oxford.
- Dubischar, M. (2001), *Die Agonszenen bei Euripides: Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart & Weimar.
- Duchemin, J. (1968), *L'agôn dans la tragédie grecque*, Paris.
- Dunn, F.M. (1996), *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, N. York.
- Easterling, P.E. (2007), "Μορφολογία και παράσταση", στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Παν/μο του Καίμπριτζ*, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, 225-266.
- Egli, F. (2003), *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, München/Leipzig.
- Erbse, H. (1984), *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin.
- Fairweather, J.A. (1974), "Fiction in the Biographies of Ancient Writers", *Ancient Society* 5, 231-275.
- Foley, H. (1985), *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/London.
- Gakopoulou, K. (2012), "Euripides' *Bacchae*: The End of an Era or the Beginning of a New One?"; στο A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, (Trends in Classics – Suppl. vol. 13), Berlin, 163-180.
- Gil, Luis (2013), "Aristófanes y Eurípides", *CFC(g)* 23, 83-110.

- Goward, B. (2002), *Αφήγηση και τραγωδία: Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφρ. Ν.Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα.
- Gounaridou, Kiki (1998), *Euripides & Alcestis. Speculations, Simulations and Stories of Love in Athenian Culture*, Univ. Pr. of America.
- Gregory, J. (1985), "Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae*", *G&R* 32, 23-31.
- Gregory, J. (2010), "Η τραγωδία του Ευριπίδη", στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 346-373.
- Guthrie, W.K.C. (1989), *Οι Σοφιστές*, μτφρ. Δ. Τσεκουράκης, Αθήνα.
- Halleran, M. (1985), *Stagecraft in Euripides*, London.
- Halleran, M. (2010), "Επεισόδια", στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 230-252.
- Halliwell, S. (2010), "Μαθαίνοντας μέσα από τον πόνο: Οι αρχαίες αντιδράσεις στην τραγωδία", στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 548-575.
- Halliwell, S. (2011), *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford.
- Hamilton, R. (1974), "*Bacchae* 47-52: Dionysus' Plan", *TAPhA* 104, 139-149.
- Heath, M. (1987), *The Poetics of Greek Tragedy*, London.
- Henrichs, A. (1993), "'He has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus", στο Th. A. Carpenter & Chr. A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 13-43.
- Hose, M. (2016), "Euripides—Poet of Irritations", στο P. Kyriakou—A. Rengakos (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides, Trends in Classics* vol. 31, Berlin/Boston, 21-35.
- Hourmouziades, N. (1965), *Production & Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens (Greek Society for Humanistic Studies, Essays and Researches, No. 5).
- Hunter, R. (2009), *Critical Moments in Classical Literature: Studies in the Ancient View of Literature & its Uses*, Cambridge.
- Ιακώβ, Δ. (2004), "Είναι οι Βάκχες του Ευριπίδη μετατραγωδία;", στο Δ. Ιακώβ—Ε. Παπαζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο, 49-62.
- Kamerbeek, J.C. (1948), "On the conception of ΘΕΟΜΑΧΟΣ in relation with Greek Tragedy", *Mn.* 1, 271-283.
- Kannicht, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5: *Euripides*, Göttingen.
- Καραμάνου, Ι. (2011), "Ευριπιδιστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη από την Αρχαία Κωμωδία", στο Α. Μαρκαντωνάτος—Θ. Παππάς (επιμ.), *Αττική κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα, 675-737.
- Kitto, H.D.F. (1993), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Α. Ζενάκος, 5η έκδ., Αθήνα.
- Knoble, R. (2008), *Biographical Representations of Euripides. Some examples of their development from classical Antiquity to Byzantium*, (Ph.D.) Durham Univ. (<http://etheses.dur.ac.uk/2190>).

- Kovacs, D. (1994), *Euripidea*, (Mnemosyne Suppl. 132), Leiden.
- Leinieks, V. (1996), *The City of Dionysos: A Study of Euripides' Bakchai*, Leipzig.
- Lefkowitz, M.R. (1979), "The Euripides Vita", *GRBS* 20, 187-210.
- Lefkowitz, M.R. (1981), *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, Md.
- Lefkowitz, M.R. (1987), "Was Euripides an atheist?", *SIFC* III 5, 149-166.
- Lefkowitz, M.R. (2003), "Impiety & Atheism in Euripides' Dramas", στο J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford, 102-121.
- Lesky, A. (2003), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τ. Β': Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα.
- Lloyd, M. (1992), *The Agon in Euripides*, Oxford.
- March, J. (1989), "Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings", *BICS* 36, 33-69.
- Mastronarde, D. (1990), "Actors on High: the *skene* Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Cl. Ant.* 9, 247-294.
- Mastronarde, D. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.
- Michellini, A.N. (1987), *Euripides and the Tragic Tradition*, Univ. of Wisconsin.
- Mills, S. (2006), *Euripides: Bacchae*, London.
- Nápoli, Juan Tobías (2010), "Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Euripides", *Humanitas* 62, 57-81.
- Nicolai, W. (1990), *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ. (1996), *Η υποδοχή των Βακχών κατά τον 19ο & 20ό αι. Ένας μεταθεωρητικός κριτικός απολογισμός*, (Διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ. (2006), *Ευριπίδης. Βάκχαι. Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια*, Θεσσαλονίκη.
- Νικολακάκης, Η.Δ. (1993), *Η ιδέα περί θεού στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Συμβολή στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής θρησκείας*, Θεσσαλονίκη.
- Oranje, H. (1984), *Euripides' Bacchae: The Play and its Audience*, Leiden.
- Otero, Sara Macías (2013), "The Image of Dionysus in Euripides' *Bacchae*: The God and his Epiphanies", στο A. Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, Raquel Martín Hernández (eds.), *Redefining Dionysos. Mythos Eikon Poiesis*, Bd.5, Berlin/Boston, 329-348.
- Πασχάλης, Μ. (2014), "«Ο περί τῆς Φαίδρας λόγος»: οι Βάτραχοι του Αριστοφάνη και η Ποιητική του Αριστοτέλη", στο Μελίνα Ταμιωλάκη (εκδ.), *Κωμικός Στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν/μίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 61-71.
- Radke, G. (2003), *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literatur-wissenschaft*, Berlin.
- Roberts, D.H. (1987), "Parting Words: Final Lines in Sophocles and Euripides", *CQ* 37, 51-64.
- Roberts, D.H. (2010), "Πρόλογοι και Επίλογοι", στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 187-205.

- Roisman, H.M. (2016), "Euripides' *Bacchae* – A Revenge Play", στο D. Stuttard (ed.), *Looking at Bacchae*, London–N.York, 121-131.
- Rorty, A.O. (2006), "Η ψυχολογία της αριστοτελικής τραγωδίας", στο A.O. Rorty (επιμ.), *6+1 Δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, μτφρ. Κατερίνα Χατζοπούλου, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, Θεσσαλονίκη, 19-52.
- Rosen, R.M. (1990), "Poetry and Sailing in Hesiod's *Works & Days*", *Cl.Ant.* 9, 99-113.
- Roux, J. (1970), *Euripide, Les Bacchantes, I: Introduction, texte et traduction*, Paris.
- Roux, J. (1972), *Euripide, Les Bacchantes, II: Commentaire*, Paris.
- Sansone, D. (2016), "Whatever Happened to Euripides' *Lekythion* (*Frogs* 1198-1247)?" in P. Kyriakou–A. Rengakos (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides, Trends in Classics* vol. 31, Berlin/Boston, 319-333.
- Schmidt, H.W. (1964), *Der Deus ex machina bei Euripides*, Diss. Tübingen.
- Schwartz, N. (2013), "Under the Spell of the Dionysian: Some Meta-tragic Aspects of the *Xenos* Attributes in Euripides' *Bacchae*", στο A. Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, Raquel Martín Hernández (eds.), *Redefining Dionysos. Mythos Eikon Poiesis*, Bd.5, Berlin/Boston, 301-328.
- Seaford, R. (1996), *Euripides Bacchae*, Warminster.
- Segal, Ch. (1982), *Dionysiac Poetics & Euripides' Bacchae*, Princeton.
- Segal, Ch. (1992) "Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama", στο F.M. Dunn, & T. Cole (επιμ.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge (YCS 29), 85-112.
- Segal, Ch. (1997), "Chorus and Community in Euripides' *Bacchae*", στο L. Edmunds & R.W. Wallace (eds.), *Poet, Public & Performance in Ancient Greece*, John Hopkins U.Pr., 65-86.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2008), "Αθηναϊκή θρησκεία και αρχαία ελληνική τραγωδία", στο Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, 117-147.
- Spira, A. (1960), *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz: Lassleben.
- Stanford, W.B. (1993), *Αριστοφάνους Βάτραχοι. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*, μτφρ. Μ. Μπλέτας, Αθήνα.
- Stevens, R.T. (2009), *Ευριπίδη Ανδρομάχη. Κριτική και Ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Κ. Καρβουνίδου, Αθήνα.
- Stieber, M. (2011), *Euripides and the Language of Craft*, (Mnemosyne Suppl. 327), Leiden/Boston.
- Swift, L. (2013), "Conflicting Identities in the Euripidean Chorus", στο R. Gagné & M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 130-154.
- Thumiger, C. (2007a), "Visione e identità nelle *Baccanti* di Euripide", *Acme* 60, 3-29.
- Thumiger, C. (2007b), *Hidden Paths. Self Characterization in Greek Tragedy. Euripides' Bacchae*, (BICS Suppl. 99), London.
- Torrance, I. (2013), *Metapoetry in Euripides*, Oxford.
- Verdenius, W.J. (1980), "Notes on the Prologue of Euripides' *Bacchae*", *Mn.* 33, 1-16.

- Whitehorne, J. (1986), "The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* & *Supplices*", *Hermes* 114, 59-72.
- Winnington-Ingram, R.P. (²1997), *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Bristol (= Cambridge ¹1948).
- Χανδριώτης, Ε.Δ. (1996), *Η προσφώνηση των θεατών στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, (διδ. διατρ.), Λευκωσία/Κύπρος.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. (1991), *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, 2η έκδ., Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. (1998), *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Αθήνα.
- Ζεββού, Α. (2003), *Το παιχνίδι της ποιητικής δημιουργίας στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια. Για μια θεωρία της ομηρικής ποιητικής*, Αθήνα.
- Zuckerberg, Donna G. (2014), *The Over-subtle Maxim Chasers: Aristophanes, Euripides, and their Reciprocal Pursuit of the Poetic Identity*, (Ph.D) Princeton University.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

egasti@cc.uoi.gr