

*Βάκχες*: Μια απόπειρα ανασύστασης της αρχαίας «όνυξως» και σκηνοθεσίας<sup>1</sup>  
Αγγελική (Γιούλη) Χρονοπούλου, δ.φ., Σχολική Σύμβουλος Δ.Ε.

### Εισαγωγή

Το αρχαίο θέατρο, όπως και το σύγχρονο άλλωστε, ήταν κυρίως μια τέχνη του λόγου. Ψυχή της τραγωδίας ήταν τα τμήματα του έργου που σχετίζονταν με τον λόγο, δηλαδή ο μύθος, το ήθος, η διάνοια, η λέξις, τουλάχιστον σύμφωνα με τον Αριστοτέλη,<sup>2</sup> ο οποίος μάλλον υποτιμούσε την *ὄψιν*. Με άλλα λόγια, η τραγωδία δεν ήταν ένα είδος όπερας, μολονότι περιλάμβανε τραγούδι και χορό. Ο τραγικός ποιητής ήταν πρωτίστως ποιητής και όχι μουσικός ή χορογράφος, αν και κατά κανόνα συνέθετε τη μουσική για τα χορικά άσματα και έδινε οδηγίες κίνησης στο Χορό. Οι συγκινήσεις που γεννούσε η τραγωδία προέρχονταν κατά βάση από τη δράση καθαυτήν και όχι από κάποια εξωτερική διακόσμηση, παρότι η σκηνογραφία είχε ήδη σ' έναν βαθμό αναπτυχθεί, όπως και πολλές σχετικές τεχνικές. Από την άλλη, ο τραγικός ποιητής έγραφε το έργο του για να παρασταθεί.<sup>3</sup> Η παράσταση, δηλαδή η σκηνική πραγμάτωση του κειμένου, είναι εξ ορισμού ένα ουσιώδες στοιχείο του θεατρικού έργου. Θέατρο, άλλωστε, σημαίνει θέαμα. Ωστόσο, ειδικά για το αρχαίο δράμα είμαστε υποχρεωμένοι να στηριζόμαστε στο κείμενο, αφού η όψις έχει χαθεί, μολονότι αυτή η απώλεια δεν περιορίζει τη δυνατότητά μας να εκτιμήσουμε τις πραγματικές αξίες του έργου. Εξάλλου, στους στίχους διακρίνουμε αρκετές σκηνικές οδηγίες, ενώ οι εισόδοι και οι εξόδοι των προσώπων αποτελούν έναν βασικό οδηγό για τη σκηνοθεσία του έργου<sup>4</sup> και για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την πρώτη παράστασή του.

Στο πλαίσιο αυτών των περιορισμών, οι *Βάκχες* του Ευριπίδη είναι το έργο που κατεξοχήν προσφέρει ποικίλα δεδομένα της παράστασής του, στοιχεία για τα κοστούμια, τα μουσικά όργανα, τις μάσκες, τα σκηνικά αντικείμενα και τις κινήσεις των ηθοποιών. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο έργο αυτή η γνώση είναι πολύ ουσιώδης, καθότι το θέαμα στις *Βάκχες* είναι υψηλής βαρύτητας, όπως θα φανεί και στην απόπειρα ανασύστασης της αρχικής σκηνοθεσίας,<sup>5</sup> που ακολουθεί, καθώς η επί σκηνής δράση και η τραγικότητα είναι στενά συνυφασμένες.

Ο σκηνικός χώρος<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Το παρόν άρθρο βασίζεται σε εργασία που εκπόνησε η γράφουσα κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού της στο UCL του Παν/μίου του Λονδίνου υπό την εποπτεία της Pat Easterling ήδη από το 1992. Η απόφαση της επανεπεξεργασίας, εμπλουτισμού με νέα βιβλιογραφία και δημοσίευσης μοιραία συνάντησε την αντιμετώπιση ανάλογων θεμάτων και από άλλους, όπως την πολύ συγγενική, αν και διαφορετικού εύρους, μεταπτυχιακή διατριβή της Μ. Ρενιέρη «Σκηνοθετικές ενδείξεις και σκηνικά προβλήματα στις *Βάκχες*» (2007), στην οποίαν γίνονται και κάποιες παραπομπές.

<sup>2</sup> Στην *Ποιητική* (14, 1) δηλώνει ότι ο φόβος και ο έλεος είναι προτιμότερο να προκύπτουν από την εξέλιξη της πλοκής (*ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων*) παρά από το θέαμα (*ἐκ τῆς ὄψεως*).

<sup>3</sup> Το ίδιο ισχύει και για τον σύγχρονο δραματουργό, που πάντως δεν καταπιάνεται με τα αντίστοιχα στοιχεία της παράστασης (κοστούμια, μουσική, σκηνικά, σκηνοθεσία...). Ωστόσο, θεωρείται – και σωστά – ο βασικός παράγων αυτής.

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Oliver Taplin, που με τα εμβληματικά βιβλία του *The stagecraft of Aeschylus* (1977) και *Greek tragedy in action* (1979) έστρεψε το ενδιαφέρον στα στοιχεία που συναπαρτίζουν την παράσταση του αρχαίου δράματος, η οπτική διάσταση των έργων καθορίζεται από τις εισόδους και εξόδους των προσώπων, τις χειρονομίες, τα σκηνικά αντικείμενα, τη σκηνική ακολουθία, τις σκηνές – καθρέφτες, τις σιωπές, κ.ά.

<sup>5</sup> Οι *Βάκχες* γράφτηκαν το 407 π.Χ. στην αυλή του Αρχέλαου στην Πέλλα, όπου βρισκόταν ο Ευριπίδης, πιθανότατα για να παρασταθεί εκεί. Διδάχθηκε, πάντως, μετά τον θάνατό του από τον ομόνυμο γιο (ή ανιψιό) του πιθανόν το 405 στην Αθήνα.

<sup>6</sup> Ο σκηνικός χώρος (ό,τι βλέπει στη σκηνή ο θεατής) δεν ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τον δραματικό, ο οποίος σχετίζεται και με αναφορές σε άλλους χώρους της δράσης (στην προκειμένη περίπτωση τον Κιθαιρώνα, την πόλη της Θήβας ή το εσωτερικό του παλατιού), όπου ο θεατής μεταβαίνει νοερά μέσα από τις περιγραφές και αφηγήσεις των προσώπων.

Η σκηνή αναπαριστά την πρόσοψη του ανακτόρου των Θηβών,<sup>7</sup> όπως προσδιορίζεται από τους πρώτους στίχους.<sup>8</sup> Η αριστερή πάροδος οδηγεί στο όρος Κιθαιρώνα, ενώ η δεξιά στην πόλη (σύμφωνα με τη συνήθη, αν και ίσως μεταγενέστερη, σύμβαση), εφόσον και οι δυο αυτοί χώροι αποτελούν σημεία αναφοράς, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο και οι δύο πάροδοι να οδηγούν στον Κιθαιρώνα, η μια μέσω της πόλης και η άλλη μέσω έρημης οδού, όπως υπονοείται από κάποια σημεία της τραγωδίας.<sup>9</sup> Στη σκηνή υπάρχει ο βωμός/τάφος της Σεμέλης, μητέρας του Διονύσου,<sup>10</sup> απ' όπου βγαίνει καπνός από θυμίαμα,<sup>11</sup> ενώ είναι «ζωσμένος με χλωρά αμπελιού βλαστάρια», σύμβολα του θεού, τοποθετημένα από τον ίδιον.<sup>12</sup> Επιπλέον, βρίσκεται δίπλα στα ερείπια του παλιού οίκου, που επίσης πρέπει να είναι μ' έναν τρόπο ορατά από τους θεατές. Όλα αυτά τα στοιχεία, άλλωστε, συνδέονται με τη γενεαλογία του Διονύσου,<sup>13</sup> συνεπώς αποτελούν μια διαρκή υπενθύμιση της θεϊκής του καταγωγής,<sup>14</sup> πράγμα σημαντικό για το έργο. Γενικότερα, πρέπει να θεωρήσουμε ότι η παράσταση τέτοιων στοιχείων ήταν όχι απλώς δυνατή αλλά και επιθυμητή, λαμβάνοντας υπόψη την ανάπτυξη της σκηνογραφίας και τη συνακόλουθη τάση για όσο το δυνατόν πιο πειστικές αναπαραστάσεις. Το μήμα της Σεμέλης, σημαντικό στο έργο μόνον ως σύμβολο, πρέπει να θεωρηθεί ως άβατον (10-11) συμβολικά.

Τα δραματικά πρόσωπα - Οι υποκριτές

Τα πρόσωπα του έργου είναι: Διόνυσος, Τειρεσίας, Κάδμος, Πενθέας, Θεράπων, Άγγελος 1, Άγγελος 2, Αγαύη, Χορός. Η πιθανότερη διανομή με βάση τον κανόνα των τριών υποκριτών είναι η εξής: Πρωταγωνιστής: Διόνυσος, Τειρεσίας και Άγγελος 2, δευτεραγωνιστής: Πενθέας και Αγαύη, τριταγωνιστής: Κάδμος, Θεράπων και Άγγελος 1.<sup>15</sup>

Το δράμα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ (Διόνυσος)

Είσοδος Διονύσου

Ο θεός Διόνυσος εισέρχεται στη σκηνή από την πάροδο<sup>16</sup> και απαγγέλλει τον θεϊκό πρόλογο, καθιστώντας σαφή δύο καίρια σημεία: α) Είναι ο θεός Διόνυσος, β) Υποδύεται έναν ρόλο: είναι μεταμφιεσμένος σε κοινό θνητό (4, 53-4), που ηγείται ενός βακχικού

<sup>7</sup> Εδώ διευκρινίζουμε ότι δεν υπάρχει βεβαιότητα σχετικά με τις σκηνικές δυνατότητες και διαμορφώσεις της εποχής (αν υπήρχε λογείο, ποια ήταν η σχέση της σκηνής με την ορχήστρα, κλπ.).

<sup>8</sup> Η αναφορά στο παλάτι γίνεται επανειλημμένα στην τραγωδία με τους όρους (βασιλεία/ Πενθέως) δώματα, οίκος/οἶκος, μέλαθρον/ μέλαθρα και δόμος/δόμοι, ενώ ως επιμέρους στοιχεία του αναφέρονται οι πύλες (170), οι κίονες (591) και τα τρίγλυφα (1214). Πιθανότατα η πρόσοψη του ανακτόρου παρίστανε αρχιτεκτονικά την πύλη και τους κίονες, ενώ τα τρίγλυφα θα μπορούσαν να είναι επιζωγραφισμένα.

<sup>9</sup> Βλ. στ. 352-2, 434-5, 840-1, 855-6, 961. Η σύγχυση αυτή, σύμφωνα με τη Μ. Ρενιέρη ««Σκηνοθετικές ενδείξεις και σκηνικά προβλήματα στις Βάκχες» (2007), σχετίζεται πιθανώς με ερμηνευτικά στοιχεία, καθώς η απόλυτη αντίθεση ανάμεσα στο χώρο της πόλης, όπου κυριαρχεί ο Πενθέας, και στον Κιθαιρώνα, όπου κυριαρχεί ο Διόνυσος, αίρεται με την τελική καθολική επικράτηση του θεού.

<sup>10</sup> Η Σεμέλη, κόρη του ιδρυτή της Θήβας, Κάδμου, σκοτώθηκε, μετά από δόλο της Ήρας, κεραυνοβολημένη από τον Δία, του οποίου τον καρπό, τον Διόνυσο, έφερε στην κοιλιά της. Ο Δίας πήρε τον αγέννητο Διόνυσο και τον έραψε στον μηρό του, ώστε να τρέφεται από εκείνον μέχρι να γεννηθεί.

<sup>11</sup> Η ύπαρξη του καπνού επισημαίνεται σε αρκετά σημεία του έργου (ΔΙ 8, ΧΟ 598-99, ΔΙ 623-24)

<sup>12</sup> 11-12, ΔΙ: *ἀμπέλου δέ νιν/ πέριξ ἐγώ ' κάλυπα βοτρυνώδη χλόη.*

<sup>13</sup> Η γενεαλογία του Διονύσου τραγουδιέται από τον Χορό σε πολλά χορικά (την πάροδο, στο πρώτο, δεύτερο στάσιμο).

<sup>14</sup> Το παλάτι, όπου βρίσκονταν τα δώματα της Σεμέλης, κήκε από τον κεραυνό του Δία, όπως αναφέρεται και στους στίχους 6-9.

<sup>15</sup> Σύμφωνα με τον David Wiles (*Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*, ΜΙΕΤ, 2009, σ.279-80), η σύμβαση της διπλής διανομής έφθασε να επηρεάζει ακόμη και τη δομή και τη σκηνική ενότητα των τραγωδιών, αλλά και να οδηγεί στην πρόκληση ερμηνείας αντιθετικών ρόλων, όπως στην περίπτωση των *Βακχών*, όπου ο υποκριτής που υποδύεται τον Πενθέα, μετά τον θάνατο του ήρωα, απελευθερώνεται ώστε να υποδυθεί τη μητέρα του, Αγαύη, που καταφθάνει στη σκηνή με το κεφάλι του γιου της.

<sup>16</sup> Ο θεός λογικά δεν εισέρχεται από το παλάτι (όπως υποστηρίζει ο R. Seaford, «Pentheus' vision: Ba 918-22», C.Q. 1987, σ. 149) ούτε εμφανίζεται στο θεολογείο, εφόσον εμφανίζεται ως άνθρωπος.

θιάσου. Έτσι, η έναρξη της τραγωδίας παίζει με τη θεατρική ψευδαίσθηση, ένα παιχνίδι που θα συνεχιστεί καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος. Ο Διόνυσος, ο θεός του θεάτρου και των γιορτών στη διάρκεια των οποίων λαμβάνει χώρα αυτή η παράσταση, εμφανίζεται ως ηθοποιός, ως μεταμφιεσμένος άνθρωπος που πρόκειται να παίξει έναν συγκεκριμένο ρόλο. Την ίδια ώρα, ενώ εντός του έργου η λατρεία του δεν έχει ακόμη καθιερωθεί, στο κέντρο της ορχήστρας βρίσκεται ο βωμός προς τιμήν του (θυμέλη).

Ο Διόνυσος φορά βακχικό κοστούμι (κροκωτό ποδήρη χιτώνα <sup>17</sup> - με ανατολίτικα στοιχεία, εφόσον εμφανίζεται ως ακόλουθος του θεού με συνοδεία Λυδών γυναικών), κρατά τον θύρσο (495), τυπικό σύμβολο της διονυσιακής λατρείας, <sup>18</sup> έχει μακριά ξανθά σγουρά μαλλιά (235, 455, 493) και φέρει αγένεια, νεανική, ανοιχτόχρωμου δέρματος (457) γελαστή μάσκα (439, 1021), <sup>19</sup> πιθανότατα και στεφάνι (που αναφέρεται για όλους τους οπαδούς του: 81, 109-110, 341, 703) αλλά όχι, καθώς φαίνεται, τη μίτρα, που δεν αναφέρεται.<sup>20</sup> Η εμφάνισή του έχει θηλυκά στοιχεία (353: ΠΕ: *τὸν θηλύμορφον ξένον*) μεταξύ αυτών και το λευκό δέρμα (που οι γυναίκες διατηρούσαν λόγω της γενικά περιορισμένης κατ' οίκον ζωής τους), αλλά και η ομορφιά, που ακριβώς επισημαίνεται ως τέτοια (453-4, ΠΕ: *τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε, ὡς ἐς γυναῖκας*). Η μάσκα οπτικοποιεί τη θεϊκή καταγωγή του, την οποίαν ο ίδιος επανειλημμένα τονίζει. Φυσικά, αυτό είναι ένα στοιχείο αντιληπτό μόνο από το κοινό, αφού για όλους τους χαρακτήρες του έργου ο Διόνυσος υποτίθεται ότι είναι άνθρωπος. Το κοινό, αντίθετα, πρέπει να γνωρίζει ότι αυτός ο άνθρωπος είναι ο θεός Διόνυσος, ώστε να διαχωρίζει τους ρόλους στη διάρκεια της επικείμενης σύγκρουσης με τον Πενθέα. Στην πραγματικότητα, τόσο η εμφάνιση όσο και ο «ρόλος» του ορίζουν τον Διόνυσο ως ένα ον ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο, το αρσενικό και το θηλυκό, το ελληνικό (Θήβα) και το βαρβαρικό (Λυδία). Τα βακχικά κοστούμια και εξαρτήματα είναι μεγάλης σπουδαιότητας στο όλο έργο ως σύμβολα της λατρείας του Διονύσου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Διόνυσος στον πρόλογο του ορίζει την αποδοχή του από τις γυναίκες της Θήβας μέσω της αποδοχής της ενδυμασίας του (34).

Η χρήση θεϊκού προλόγου είναι συνήθης τεχνική στα έργα του Ευριπίδη, αλλά εν προκειμένω παρουσιάζονται κάποιες διαφοροποιήσεις, εφόσον όχι απλώς ο θεός εμφανίζεται ως θνητός αλλά επιπλέον δεν αποσύρεται μετά την εκφορά του λόγου του, μα συνεχίζει να εμπλέκεται στη δράση ως πρωταγωνιστής. Η πρώτη λέξη του Διονύσου (*ἦκω*) υπογραμμίζει την άφιξή του ως θεού, ως ανθρώπου, ως λατρείας.

Στ. 55: Ο Διόνυσος απευθύνεται στις γυναίκες της Λυδίας, που τον ακολουθούσαν ως θιάσος.

---

<sup>17</sup> Πρόταση Seaford (ό.π.). Ο ποδήρης χιτώνας ήταν στοιχείο της γυναικείας ενδυμασίας (οι άντρες φορούσαν κοντό χιτώνα), μολονότι αυτός ο κανόνας δεν ακολουθείται στο δράμα.

<sup>18</sup> Ο θύρσος, ένα φυσικό ραβδί/ κλαρί με φουντωτό άκρος από κισσό, αμπελόφυλλα ή κουκουνάρι στην κορυφή του, συχνά δεμένο με κορδέλα, αναφέρεται από τον Διόνυσο στο έργο ως όπλο (*«κίσινον βέλος»*, 25), με το οποίο έχει προμηθεύσει τις γυναίκες οπαδούς του. Την ίδια ώρα παραμένει σύμβολο ιερό, ενσωματώνοντας έτσι μίαν αμφιθυμία. Ο θύρσος στις *Βάκχες* αναφέρεται και ως *νάρθηξ*.

<sup>19</sup> Μολονότι το γελαστό προσωπίο παραμένει εντελώς ασυνήθιστο για την τραγωδία γενικά, εδώ δεν φαίνεται να αμφισβητείται, δεδομένης και της καθολικά ειρωνικής λειτουργίας που πρέπει να επιτελεί, ένα είδος υπεροψίας απέναντι στα ανθρώπινα. Μάλιστα, ακριβώς αυτή η διαφοροποίηση από τα συνήθη μπορεί να αποτελεί διαρκή υπενθύμιση προς τους θεατές της θεϊκής υπόστασης του προσώπου - σύμφωνα με τη Foley (*«The masque of Dionysos»*, TAPhA CX 1980), το «φαιδρό» προσωπίο υποδηλώνει θεότητα. Άλλωστε, και η παραδοσιακή εικόνα του Διονύσου είναι μειδιώσα αλλά και θηλυπρεπής, αν και συχνά απεικονιζόταν ως γενειοφόρος, χωρίς να λείπει η αγένεια απεικόνιση. Επίσης στις απεικονίσεις του άλλοτε εμφανίζεται ώριμος και άλλοτε νεανικός, μάλιστα κισσοστεφής και μιτροφόρος, δηλαδή με ταινία στο μέτωπο.

<sup>20</sup> Η μίτρα, η κορδέλα/ταινία στο μέτωπο ήταν σύμβολο του Διονύσου από τον 5<sup>ο</sup> αι. σε απεικονίσεις μόνο νεανικές. Τη μίτρα τη φορούσαν και οι οπαδοί του ίσως λόγω του πονοκεφάλου που προκαλούσε το κρασί. Στο έργο αναφέρεται μόνο σε σχέση με τον Πενθέα.

Δεν είναι βέβαια ασύνηθες να δικαιολογείται και να αναγγέλλεται η αναπόφευκτη είσοδος του Χορού, ωστόσο, το μοτίβο εδώ διαφοροποιείται. Ο Διόνυσος στρέφεται προς την πάροδο που έρχεται από την πόλη και καλεί τις ακολούθους του να έρθουν, να μείνουν έξω από το παλάτι και να χτυπούν τα τύμπανά τους (59-61). Τους απευθύνεται όχι ως θεός (όπως μέχρι τώρα παρουσιαζόταν) αλλά ως άνθρωπος, ως ο αρχηγός τους. Ο Διόνυσος γίνεται έτσι, κατά κάποιο τρόπο, ο σκηνοθέτης που τοποθετεί τον Χορό επί σκηνής, ο χοροδιδάσκαλος που καθοδηγεί το χορό και τη μουσική του. Οργανώνει τη σκηνική δράση πριν καταστεί ο θεός του θεάτρου.

Στ. 63: Έξοδος Διονύσου (αριστερή πάροδος προς τον Κιθαιρώνα).

ΠΑΡΟΔΟΣ (Χορός Βακχών)

Στ. 64: Είσοδος Χορού 15 γυναικών (δεξιά πάροδος από την πόλη).

Δεν είναι απαραίτητο να έχουν δει οι γυναίκες του Χορού τον Διόνυσο (άλλωστε μη αναγνωρίσιμο από αυτές), αφού ο στ. 68 (*τίς ὁδῶ*) προδίδει ότι βρίσκονται ακόμη στην πάροδό τους (είσοδο). Υποτίθεται ότι απλώς τον έχουν ακούσει. Και το θέατρο εν θεάτρω συνεχίζεται όταν οι Ασιάτισσες γυναίκες παίρνουν τη θέση τους στην ορχήστρα ως οπαδοί του Διονύσου τόσο στο έργο (Βάκχες) όσο και στη γιορτή (τραγικός Χορός).

Η εμφάνιση του Χορού είναι εμφατικά εξωτική και διαφορετική από τη συνήθη εμφάνιση των Χορών στην τραγωδία. Φορούν ανατολίτικες ποδήρεις φορεσιές και κρατούν βακχικά παραφερνάλια, είναι πιθανόν κισσοστεφανωμένες (106) και στολισμένες με παρδαλά/μυριόπλομα ελαφοτόμαρα (*νεβρίδες*, 111) και ασπροπλέξουδα μαλλιά, μάλλινες φούντες (112-13), τουλάχιστον σύμφωνα με την περιγραφή που οι ίδιες κάνουν για τις βακχεύουσες γυναίκες, όταν καλούν τις ντόπιες να ενωθούν με το θίασο του θεού (105-119). Επίσης χτυπούν τα τύμπανά τους και κινούνται σε ιωνικά μέτρα, που συνδέονται με τα διονυσιακά λατρευτικά άσματα. Άλλωστε, η πάροδος είναι άσμα προς τιμήν του Διονύσου, που δημιουργεί μαζί με τις κινήσεις τελετουργική ατμόσφαιρα. Κινούν τους θύρσους τους (80, 113-14), εκφέρουν τελετουργικές απευθύνσεις (83: *ἴτε Βάκχαι*) και κάνουν τελετουργικές κινήσεις ενόσω τις περιγράφουν (136: *πέση πεδόσε*). Πιθανότατα άλλοτε κτυπούν τα τύμπανα κι άλλοτε κινούν τους θύρσους ή λειτουργούν αντιστοίχως κατά ημιχόρια, δεδομένου ότι μοιάζει δύσκολο να κρατούν και τα δυο ταυτόχρονα.<sup>21</sup>

Γενικά πρόκειται για εκστατικό Χορό, αλλά η όρχησή του στη διάρκεια του έργου δεν είναι πάντοτε φρενήρης – εξαρτάται από την ατμόσφαιρα της εκάστοτε ωδής (ήρεμη ή βίαη). Η παρουσία τους πάντως μεταφέρει επί σκηνής σε μεγάλο βαθμό ό,τι κάνουν οι μαινάδες στα βουνά<sup>22</sup>, π.χ. το τίναγμα των μαλλιών (150).

Σχετικά, βέβαια, με τη μουσική δεν υπάρχουν δεδομένα, μπορούμε μόνο να προβούμε σε κάποιες εικασίες αναφορικά με τα όργανα και τον θόρυβο που προκαλούσαν (156: *βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων*). Εκτός από τα τύμπανα, εικάζουμε την ύπαρξη αυλητή που συνοδεύει τον Χορό, σύμφωνα με την πάγια συνήθεια, αφού μάλιστα ο αυλός συνδέεται επίσης με τις βακχικές τελετές. Στα δύο αυτά όργανα, εξάλλου, αναφέρεται η δεύτερη αντιστροφή της παρόδου (η εφεύρεση των τυμπάνων από τους Κουρήτες και το συνταίριασμά τους με τους φρυγικούς αυλούς). Φαίνεται πως κυριαρχεί η φρυγική αρμονία, που οδηγεί σε ενθουσιασμό.<sup>23</sup>

Α΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (Τειρεσίας, Κάδμος, Πενθέας)

Στ. 170: Είσοδος Τειρεσία (από τη δεξιά πάροδο).

<sup>21</sup> Όπως παρατηρεί και η Μ. Ρενιέρη (ό.π., σ. 25, υποσημ. 89).

<sup>22</sup> Υπάρχει διαφορετική άποψη από κάποιους σχολιαστές (π.χ. Δεδούση, *Ο ρόλος του χορού στις Βάκχες*, Ιωάννινα, 1975).

<sup>23</sup> Όπως αναφέρει ο Γρ. Σηφάκης («Μέτρο, Μέλος, Όψις», *Λογείον* 1, 2011), η αρχαία μουσική λειτουργούσε και παραστατικά υποδηλώνοντας το ήθος μιας δραματικής περιστασης. Ο ίδιος καταχωρεί απόσπασμα του Αριστοτέλη από τα Πολιτικά, όπου συνδέεται η φρυγική αρμονία με τον ενθουσιασμό, η δωρική με τη μέση διάθεση και η μιξολύδιος με τον θρήνο.

Η είσοδος του Τειρεσία δεν είναι αναμενόμενη, όχι μόνον επειδή δεν αναγγέλλεται (άλλωστε, συνήθως οι είσοδοι που ακολουθούν αμέσως μετά από ένα χορικό δεν ανακοινώνονται), αλλά επειδή το πρόσωπο που περιμένει το κοινό μετά την πάροδο είναι ένα από τα κεντρικά δραματικά πρόσωπα (εδώ, ο Πενθέας).

Ο Τειρεσίας, ο τυφλός και γέρος μάντης της Θήβας, έρχεται στη σκηνή φορώντας βακχική ενδυμασία (ως Μαινάδα), τυλιγμένος με ελαφοτόμαρο, στεφανωμένος με κισσό (σύμβολο ζωτικότητας) και κρατώντας θύρσο, όπως αναλυτικά ο ίδιος περιγράφει (176-7). Η καθόλου συνάδουσα με την ηλικία και το φύλο του ενδυμασία δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως κωμικό στοιχείο (αν και στην αρχαία κωμωδία εμφανίζονταν συχνά άντρες ντυμένοι ως γυναίκες – πέρα φυσικά από τη σύμβαση του αρχαίου θεάτρου).<sup>24</sup> Αντίθετα, το παρουσιαστικό και η στάση του Τειρεσία «εικονογραφούν» τη δύναμη του Διονύσου. Φανταζόμαστε ότι ο Τειρεσίας, αν και τυφλός, φθάνει μπροστά στο παλάτι χωρίς ακολούθους (αντίθετα με άλλες τραγωδίες)<sup>25</sup> και ότι χρησιμοποιεί τον θύρσο του ως μπαστούνι – οδηγό (363: *κισσίνου βάκτρον*), ένα είδος θαύματος, που επιτρέπει στον Τειρεσία να βρίσκει το δρόμο του χωρίς καμιά βοήθεια.

Στ. 177: Είσοδος Κάδμου (από το παλάτι).

Έχει προταθεί<sup>26</sup> ότι περί τον στίχο 173 ανοίγουν οι πύλες του παλατιού και εμφανίζεται ένας υπηρέτης. Μέσα από τις ανοιχτές πύλες ο Κάδμος, πριν γίνει αντιληπτός από τον υπηρέτη, ακούει τη φωνή του Τειρεσία και βγαίνει στη σκηνή. Ωστόσο, η παρουσία του υπηρέτη δεν είναι απαραίτητη. Ο Κάδμος θα μπορούσε να έχει ακούσει τη φωνή του Τειρεσία και μέσα από την κλειστή πόρτα, καθώς ο Τειρεσίας, όντας τυφλός, θα μπορούσε να δίνει οδηγίες σ' έναν υπηρέτη που στην πραγματικότητα δεν είναι παρών. Κι αυτό δεν είναι απίθανο, αφού υπογραμμίζει την τυφλότητά του.

Ο Κάδμος φορά επίσης το βακχικό ένδυμα (στεφάνι κισσού, θύρσο, νεβρίδα: 180, ΚΑ: *τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ*). Η σκηνή με τους δύο γέρους άντρες (οι μάσκες τους έχουν γκρίζα/άσπρα μαλλιά και ρυτίδες – πιθανότατα ξεχωρίζουν επειδή η μάσκα του μάντη δηλώνει την τυφλότητα) που είναι ντυμένοι γυναικεία και είναι κυριευμένοι από νεανικό βακχικό ενθουσιασμό (που βασίζεται στη σεξουαλική ζωτικότητα) αγγίζει το όριο του κωμικού. Αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι καθόλου κωμική. Δεν προκαλεί το γέλιο στο κοινό ή τουλάχιστον το κοινό δεν ωθείται μόνο να γελάσει, μα και να πάρει το όλο πράγμα στα σοβαρά, αφού γνωρίζει πως η επιλογή τους καθορίστηκε από την επιθυμία του θεού. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο σκηνοθεσίας προκύπτει κατά τη στιγμή που οι δύο γέροι άνδρες πιάνονται από τα χέρια προκειμένου να αλληλοστηριχθούν στην πορεία τους. Προφανώς, το διονυσιακό θαύμα που τους κάνει να ξαναγιώνουν δεν επηρεάζει και την κίνησή τους, που παραμένει γεροντική, κρίνοντας και από την αναφορά στο μπαστούνι, αλλά και από τον διάλογο των στίχων 197-8 με σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες του ποιητή (ΚΑ: *Έλα πιάσε το χέρι μου*. ΤΕΙ: *Να, πάρε εσύ το χέρι μου μες στο δικό σου*.)

Στ. 212: Είσοδος Πενθέα (από τη δεξιά πάροδο, από την πόλη).

<sup>24</sup> Σύμφωνα με τη μυθολογική εκδοχή που παραδίδει ο Ησίοδος, πάντως, ο Τειρεσίας συνδέεται με το ερμαφρόδιτο στοιχείο, αφού μεταμορφώθηκε σε γυναίκα και έζησε 7 χρόνια με αυτό το φύλο, όταν είδε στο όρος Κυλλήνη δυο φίδια να ζευγαρώνουν και χτύπησε το θηλυκό, ενώ ξανάγινε άντρας όταν ξαναείδε τα φίδια να ερωτοτροπούν και σκότωσε το αρσενικό. Σε άλλες εκδοχές τα χώρισε ή τα πλήγωσε.

<sup>25</sup> Αν ήταν παρών κάποιος ακόλουθος, αυτό με κάποιον τρόπο θα αναφερόταν. Εξάλλου σύντομα θα καθίστατο ανέφελο, όταν οι δυο γέροι άντρες (Τειρεσίας και Κάδμος) κρατούν ο ένας τον άλλον. Γενικά, η σκηνή με τον Κάδμο υποδηλώνει ότι δεν υπάρχει κάποιος άλλος ακόλουθος (στ. 363-65: *Με το κίσσινο ακολούθα με ραβδί σου και κοίταξε να στηρίζεις το σώμα σου στο δικό μου, τι είναι ντροπή δυο γέροντες να πέσουν χάμω*).

<sup>26</sup> Hourmouziades, N., *Production and imagination in Euripides*, Athens, 1965.

Ο Πενθέας αναγγέλλεται από τον Κάδμο, που περιγράφει τη φρενήρη είσοδό του (212). Συνοδεύεται από ομάδα ακολούθων<sup>27</sup> πιθανότατα οπλισμένων, καθώς πρέπει να δηλώνεται η θέση και η εξουσία του. Η εμφάνισή του, σε έντονη αντίθεση προς αυτή των δύο ανδρών (νέος – γέροι, χωρίς – με βακχικά στοιχεία, έξαλλος - ήρεμοι, με – χωρίς ακολουθία), προϊδεάζει για την επερχόμενη σύγκρουση μεταξύ τους. Πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση του βασιλιά, που δεν είναι τυχαία καθυστερημένη. Ήδη έχουμε δει επί σκηνής τον ίδιο τον θεό, όπως και τους κάθε λογής οπαδούς του (συναισθηματικό: Χορό, λογικό: Τειρεσία, πρακτικό: Κάδμο), ενώ έχουμε ακούσει για τη δράση των γυναικών στο βουνό. Μ' αυτήν την έννοια, ο Πενθέας παρουσιάζεται ως ένας απομονωμένος, ίσως και νικημένος άντρας. Στην πραγματικότητα, βέβαια, ανήκει στην πλειοψηφία (ο Χορός είναι βαρβαρικός, οι γυναίκες εμπλέκονται αθέλητα, ο Τειρεσίας και ο Κάδμος είναι οι μόνοι άντρες που υποστηρίζουν τη λατρεία του Διονύσου), ωστόσο, αυτό δεν απεικονίζεται στη θεατρική σκηνή.

Στ. 215: Ο Πενθέας ξεκινά την εκφορά του μονολόγου του.

Από θεατρική σύμβαση απαγγέλλει 32 στίχους χωρίς να έχει δει τον Τειρεσία και τον Κάδμο. Πρακτικά ο Πενθέας μπορεί να βγει στην ορχήστρα αντικρίζοντας το κοινό και έχοντας γυρισμένη την πλάτη στη σκηνή, όπου στέκονται οι δυο άνδρες, και μόνον όταν στρέφεται για να μπει στο παλάτι αντιλαμβάνεται την παρουσία τους. Μα παρά την εκτεταμένη χρονικά παρουσία του στην ορχήστρα μοιάζει να μην έχει αντιληφθεί ούτε τον Χορό.

Στ. 248: Ο Πενθέας καταλαβαίνει ότι ο Τειρεσίας και ο Κάδμος στέκονται μπροστά στο παλάτι και τους απευθύνει το λόγο. Οι δύο γέροντες είναι οι πρώτοι μέθυσοι (βακχεύοντες) που βλέπει. Η εμφάνισή τους του προκαλεί το γέλιο. Για κείνον (σε αντίθεση με τους θεατές) είναι γελοίιοι. Τα σκηνικά εξαρτήματα της βακχείας γίνονται αντικείμενο σχολιασμού, επίθεσης και κοροϊδίας στον λόγο του Πενθέα. Ζητά μάλιστα από τον Κάδμο να τα αποχωριστεί (253-4).

Σ' αυτή τη σκηνή εμπλέκονται σε διάλογο ο Πενθέας, ο Τειρεσίας, ο Κάδμος και η Κορυφαία του Χορού. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για δύο μακρές ρήσεις (ένα είδος αγώνα λόγων σχετικά με τη νέα λατρεία) Πενθέα και Τειρεσία με σχόλια του Χορού και από τρεις πιο σύντομες ρήσεις των τριών προσώπων. Ο Κάδμος στο τέλος του λόγου του πλησιάζει τον Πενθέα και αποπειράται να τοποθετήσει στο κεφάλι του εγγονού του ένα στέμμα από κισσό. Ο Πενθέας οπισθοχωρεί με αηδία. Αυτή η κίνηση είναι εξαιρετικά σημαδιακή και ενδεικτική της όλης στάσης του. Δεν θέλει να «μολυνθεί». Αρνείται οποιαδήποτε φυσική επαφή με τα σύμβολα της διονυσιακής λατρείας. Αμέσως εξαγγέλλει εκδίκηση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι ήδη από την εναρκτήρια ρήση του δηλώνει την επιθυμία του να αποκεφαλιστεί ο Ξένος (241), κάτι που, ενώ εδώ οπτικοποιείται μόνον φαντασιακά από τους θεατές, στο τέλος του έργου θα αντιστραφεί κατά φυσικό τρόπο, όταν το κεφάλι του Πενθέα θα περιφέρεται στη σκηνή.

Στ. 346: Ο Πενθέας στρέφεται στους ακολούθους του και διατάζει έναν από αυτούς να καταστρέψει οτιδήποτε συνδέεται με τους θρόνους οiwονσκοπείας του Τειρεσία, που φυσικά βρίσκονται εκτός σκηνής.

Στ. 352: Έξοδος ακολούθου. Ο Πενθέας στρέφεται στους υπόλοιπους και διατάζει τη σύλληψη του Ξένου.

Στ. 357: Έξοδος ακολούθων.

Στο σημείο αυτό ανακύπτει ένα πρόβλημα: Ο Πενθέας μπαίνει στο παλάτι μετά την εκφορά των διαταγών ή παραμένει στη σκηνή στη διάρκεια του χορικού; Έχει υποστηριχθεί<sup>28</sup> ότι

<sup>27</sup> Η ακολουθία αποτελείται από περισσότερα των δύο ατόμων, όπως προκύπτει από τις διαταγές που ο Πενθέας εκφέρει στους στίχους 346 (όπου στέλνει έναν ακόλουθο ενάντια στα οiwονσκοπεία του Τειρεσία) και 352 (όπου απευθύνεται σε πληθυντικό για όσους στέλνει να συλλάβουν τον ξένο).

<sup>28</sup> Dodds, E.R., Euripides' Bacchae: commentary, Oxford, 1960, σ. 130

ο Πενθέας παραμένει στη σκηνή, αφού στην επόμενη σκηνή είναι παρών από την αρχή και μάλιστα ο θεράπων ξεκινά το λόγο του απευθυνόμενος σ' εκείνον. Εξάλλου, η παρουσία του μπορεί να δικαιολογηθεί και από το ότι περιμένει με ανυπομονησία τη σύλληψη του Ξένου. Όμως, μοιάζει πιθανότερο ο Πενθέας να έχει μπει στο παλάτι μετά την εκφώνηση των διαταγών του (357-358). Την ίδια ώρα ο Τειρεσίας τού απευθύνεται μόνο για δυο στίχους και εν συνεχεία μιλά στον Κάδμο. Ο Τειρεσίας, αν και τυφλός, μπορεί να αντιληφθεί ότι ο Πενθέας αποχωρεί, αφού αμέσως πριν βρισκόταν πλάι του. Αν συνέχιζε να είναι παρών, λογικά θα απαντούσε στις κατηγορίες και τις προειδοποιήσεις του μάντη. Άλλωστε, η φρενήρης είσοδος συνεπάγεται τρόπον τινά και φρενήρη έξοδο.

Στ. 365κ.ε.: Ο Τειρεσίας και ο Κάδμος στηρίζοντας ο ένας τον άλλον και με τη βοήθεια των θύρσων τους ως μαστουριών προχωρούν με αργό, γεροντικό βήμα (όπως δηλώνουν με σαφήνεια οι στίχοι 363-5 – σκηνοθετικές οδηγίες) προς την πάροδο που οδηγεί στον Κιθαιρώνα, για να λάβουν μέρος στα βακχικά όργια.

Τα τελευταία λόγια του Τειρεσία είναι άκρως απειλητικά και προφητικά. Αυτή είναι η πρώτη φορά που το όνομα *Πενθέας* συνδέεται με το πένθος (367). Όπως συνήθως συμβαίνει με τις τελευταίες λέξεις, είναι χαρακτηριστικές και αξιομνημόνευτες. Μολονότι, λοιπόν, ο ίδιος δεν μνημονεύεται ξανά, οι λέξεις του παραμένουν και το κοινό τις θυμάται, αφού το παιχνίδι με τα ονόματα επανέρχεται.

#### Α' ΣΤΑΣΙΜΟ

Στ.369: Η σκηνή είναι τώρα άδεια και ο Χορός στην ορχήστρα τραγουδά το πρώτο στάσιμο προς τιμήν του Διονύσου. Οι ρυθμοί της ωδής και τα χορευτικά βήματα του Χορού είναι ήρεμα, αφού το όλο άσμα εξυμνεί την ευγενή όψη του θεού.

#### Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (Θεράπων, Διόνυσος, Πενθέας)

Στ. 433-4 (κατά το τέλος του χορικού άσματος): Είσοδος Πενθέα (από το παλάτι).

Την ίδια ώρα στην αριστερή πάροδο εμφανίζονται φρουροί που κρατούν τον Ξένο. Η είσοδός τους δεν ανακοινώνεται (όπως συνήθως έπειτα από το χορικό). Η επιλογή της εκ νέου εισόδου του Πενθέα παράλληλα με αυτήν του Διονύσου είναι πιο ενδιαφέρουσα από το να βρίσκεται ήδη ο Πενθέας στο λογέιον/σκηνή για τους εξής λόγους: α) Μ' αυτόν τον τρόπο, η παρούσα σκηνή δεν είναι η επέκταση της προηγούμενης. Και, καθώς αυτή είναι η πρώτη φορά που οι δυο αντίπαλοι συναντώνται, η εν λόγω σκηνή πρέπει να ορίζει μια νέα κατάσταση. β) Ο Πενθέας βγαίνει από το παλάτι ως ένας ισχυρός άρχοντας, ενώ ο Διόνυσος εισέρχεται στη σκηνή με δεμένα τα χέρια, ένας νικημένος άνθρωπος. Πρόκειται για μια εικόνα που θα αντιστραφεί με την εξέλιξη της πλοκής. γ) Η είσοδος του Πενθέα μπορεί να δικαιολογηθεί από την ανυπομονησία του να μάθει τι έγινε με τον Ξένο. δ) Αν είχε παραμείνει στη διάρκεια του στάσιμου, θα δημιουργείτο η αίσθηση του φυσικού χρόνου, ενώ ο χρόνος κατά το χορικό υποτίθεται ότι δεν είναι πραγματικός.

Στ. 434: Ένας θεράπων από τους ακολούθους, στρατιώτες – φρουρούς, απευθύνεται στον Πενθέα. Περιγράφει την ευκολία με την οποίαν συνελήφθη ο Ξένος. Το χαμόγελο του Διονύσου (μάσκα) είναι το χαμόγελο ενός μάρτυρα. Είναι μια ειρωνεία. Αυτή είναι η πρώτη σκηνή στην οποίαν ο Πενθέας και ο Διόνυσος έρχονται κατ' ενώπιον.

Στ. 451: Ο Πενθέας λέει στους στρατιώτες: «*αφήστε του τα χέρια, λύστε τον*», διαταγή που εκτελείται αμέσως. Στη διάρκεια της στιχομυθίας τους οι φρουροί δεν κρατούν τον Ξένο. Μόνο στο τέλος του διαλόγου ο Πενθέας διατάζει να τον δέσουν (503). Όπως μπορούμε να φανταστούμε, στον στίχο 504 δεν είναι ακόμη δεμένος (ΔΙ: «*μη με δέσετε*») - πιθανόν οι στρατιώτες επιχειρούν να τον δέσουν, αλλά ταυτόχρονα είναι φοβισμένοι και συνεπώς οι κινήσεις τους είναι σπασμωδικές. Έτσι, ο Πενθέας επαναλαμβάνει τη διαταγή (505: «*κι εγώ σας λέω, δέστε τον*»). Τελικά, ο Ξένος οδηγείται στους στάβλους ως κρατούμενος, πιθανότατα δεμένος, έτσι ώστε η κατοπινή απελευθέρωσή του παίρνει για το κοινό τον χαρακτήρα καθαρού θαύματος.

Στη διάρκεια του διαλόγου τους, ο Πενθέας επανειλημμένα αναφέρεται στην εξωτερική (θηλυκή) εμφάνιση του Ξένου (οι στίχοι 453-59 μοιάζουν πολύ με σκηνικές οδηγίες, καθώς αναφέρονται στα μακριά μαλλιά,<sup>29</sup> τη θηλυκή ομορφιά, τη λευκή επιδερμίδα), που έτσι κι αλλιώς τονίζεται εξαιρετικά στο έργο. Μ' αυτόν τον τρόπο μάλιστα θα υπογραμμιστεί εμφαντικά η αντίστιξη με την κατοπινή σκηνή της «παρενδυσίας» του Πενθέα, όταν θα αποκτήσει τη θηλυπρεπή εμφάνιση που εδώ ειρωνεύεται. Στους στίχους 493-5 ο Πενθέας εστιάζει στα εξωτερικά σύμβολα της διονυσιακής δύναμης. Διατυπώνει τρεις ευχές: α) να κόψει τις μπούκλες του Διονύσου, β) να πάρει τον θύρσο, γ) να φυλακίσει τον Ξένο. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή τη φορά επιθυμεί να αγγίξει και να αποκτήσει αυτά τα σύμβολα, ενώ στην προηγούμενη σκηνή απέφευγε κάθε φυσική επαφή μαζί τους. Μοιάζει να πιστεύει ότι έτσι περιορίζει τη δύναμη του αντιπάλου του.

Έχει υποστηριχθεί<sup>30</sup> ότι σ' αυτό το σημείο η απειλή του Πενθέα δεν ακολουθείται από την υλοποίησή της, καθότι δεν υπάρχει σαφής ένδειξη στο κείμενο. Αντίθετα, ο Πενθέας υπαναχωρεί στον στίχο 497 από την πρόκληση του θεϊκού αντιπάλου του και απλώς απειλεί με μελλοντική δράση. Αλλά τι είδους ένδειξη θα μπορούσε να υπάρχει στο κείμενο; Ο Ξένος είναι εξαιρετικά ήρεμος και με αίσθηση αυτοπεποίθησης ώστε να αντιδράσει. Αντίθετα, θα απαιτείτο μια ένδειξη ότι ο Πενθέας αισθάνεται φοβισμένος και οπισθοχωρεί, αν κάτι τέτοιο συνέβαινε. Και πώς θα δικαιολογείτο μια τέτοια ασυνέπεια από την πλευρά του; Απεναντίας, ο Πενθέας φαίνεται να διατηρεί την ψυχραιμία του και διατάζει την εκτέλεση της τρίτης επιθυμίας: της φυλάκισης του Ξένου. Είναι, συνεπώς, εξαιρετικά πιθανό ότι θα έκοψε επίσης τα μαλλιά και θα πήρε τον θύρσο. Εξάλλου, μ' αυτόν τρόπο η ύβρις του Πενθέα φθάνει σε κορύφωση (με έντονη οπτική έκφραση), έτσι ώστε να ξεκινά η αντιστροφή και να «δικαιολογείται» η τελική τιμωρία του.

Στ. 518: Έξοδος Ξένου/Διονύσου (οδηγείται από τους φρουρούς στους στάβλους). Από τον στ. 515 ο Ξένος εκφέρει τα τελευταία λόγια δηλώνοντας μάλιστα την, κατά τα φαινόμενα ήρεμη (*στείχιμ' ἄν*) και την ίδια ώρα βεβιασμένη (518: *εἰς δεσμοὺς ἄγεις*), αναχώρησή του, με αναφορά μάλιστα στον Διόνυσο ως εκδικητή.

Στ. 518: Έξοδος Πενθέα (στο παλάτι). Έχει προταθεί<sup>31</sup> ότι ο Πενθέας μπαίνει στο παλάτι πριν ο Διόνυσος πει τα τελευταία λόγια, γι' αυτό και δεν τα σχολιάζει. Ωστόσο, παρότι πράγματι φαίνεται περίεργο να έχει άλλος τον τελευταίο λόγο, ο Πενθέας λογικά πρέπει να παρακολουθήσει την έξοδο του Ξένου, ενώ η απουσία σχολιασμού ίσως οφείλεται αφενός στην έλλειψη νοήματος προς τούτο, εφόσον είναι εμφαντικά (οπτικά) ο κυρίαρχος (ο Ξένος είναι αιχμάλωτός του, δεν μπορεί να τον απειλεί), αφετέρου στο ότι όσα εκείνος λέει δεν γίνονται επί της ουσίας αντιληπτά.

Δεν είναι υποχρεωτικό να υποθέσουμε την ύπαρξη δύο θυρών. Ο Διόνυσος, μολονότι έχει συλληφθεί, εκφέρει τα τελευταία λόγια της σκηνής. Πριν την αναχώρησή του (508), ο Ξένος λέει ότι το όνομα «Πενθεύς» φέρνει συμφορά (*ένδυστυχήσαι τούνομ*). Έτσι, το τέλος αυτής της σκηνής είναι ανάλογο με αυτό της προηγούμενης και εξίσου χαρακτηριστικό, αξιοσημείωτο και απειλητικό. Πιθανόν από τον στίχο 508 ο Χορός αρχίζει να χτυπά τα τύμπανα, ώστε να υπογραμμίσει την απειλή του Διονύσου, αφού ο Πενθέας απειλεί να πάψει ο ίδιος τους κρότους των τυμπάνων (513-14), απειλή που όμως δεν πρόκειται να υλοποιηθεί με βάση τις σκηνικές συμβάσεις.

## Β' ΣΤΑΣΙΜΟ

Στ. 519: Η σκηνή είναι άδεια και ο Χορός άδει το δεύτερο στάσιμο. Το τραγούδι παίρνει τη μορφή ενός κλητικού ύμνου στον Διόνυσο. Προς το τέλος του στάσιμου ακούγεται από

<sup>29</sup> Στην Αθήνα της κλασικής εποχής οι άντρες συνήθιζαν να έχουν κοντά μαλλιά. Τα μακριά μαλλιά ήταν χαρακτηριστικό των γυναικών, αλλά και των αριστοκρατών ανδρών, που αντιμετωπιζόνταν καχύποπτα ως εχθροί της δημοκρατίας (πρβλ. και Λυσία «Υπέρ Μαντιθέου», 18).

<sup>30</sup> Dodds, Euripides Bacchae, σ. 139.

<sup>31</sup> Dodds, ό.π., σχόλιο στους στ. 515-16



το εσωτερικό του ανακτόρου μια φωνή εν είδει απάντησης στην έκκληση του Χορού (581), μεταφέροντας τρόπον τινά τη δράση στο εσωτερικό. Είναι η φωνή του Διονύσου στην πραγματική της εκδοχή (ως θεού). Ο Χορός αντιδρά τόσο ως προς τα λόγια του όσο και ως προς τη δράση του, αφού αυτή τη στιγμή λαμβάνει χώρα το λεγόμενο «θαύμα του παλατιού». Συγκεκριμένα, ο Διόνυσος ζητά σεισμό (585), ο οποίος – όπως περιγράφει ο Χορός – κουνά το ανάκτορο και γκρεμίζει τους (πέτρινους) κίονες. Και όταν ο Διόνυσος ζητά φωτιά/ κεραυνό (594-5), ο Χορός λέει ότι μια φλόγα αναβλύζει από τον τάφο της Σεμέλης. Ταυτόχρονα, ο Χορός λατρεύει τον θεό του ξαπλώνοντας στη γη, χορεύοντας με φρενήρεις ρυθμούς (600-01: *δίκετε πεδόσε, δίκετε τρομερά/ σώματα, μαινάδες*), όντας εξάλλου σε καταπληξία. Αμέσως μετά ο ρυθμός αλλάζει, γίνεται τροχαϊκό τετράμετρο. Το ερώτημα που ανακύπτει εδώ είναι κατά πόσον τα γεγονότα που περιγράφονται από τον Χορό παρουσιάζονται οπτικά στο κοινό.

Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι τα γεγονότα αυτά μόνον περιγράφονται και δεν παρασταίνονται (και ίσως γι' αυτό άλλωστε περιγράφονται), αφού στην τραγωδία τα πράγματα είναι περισσότερο υποτιθέμενα παρά πραγματικά. Οι θεατρικές συμβάσεις είναι καλά εγκατεστημένες και οι θεατές μπορούν να «δουν», για παράδειγμα, τον Κιθαιρώνα αντί για την Πνύκα.

Από την άλλη πλευρά, στο ελληνικό θέατρο δεν αφήνεται καθετί στη φαντασία του κοινού. Γι' αυτό άλλωστε αναπτύχθηκε η σκηνογραφία σε αρκετά σημαντικό βαθμό. Υπ' αυτό το φως, μπορεί κάποιος να υποθέσει ότι, αν τίποτε δεν παρασταίνεται, ο Χορός υπό την ισχύ του Διονύσου φαντάζεται όσα περιγράφει χωρίς ποτέ να έχουν συμβεί ή έστω ότι η απουσία κάθε αναπαράστασης επιτρέπει σε κάθε θεατή να ερμηνεύσει κατά την κρίση του τη σκηνή (εξάλλου, σ' αυτό ακριβώς το έργο υπάρχουν πολλές ψευδαισθήσεις). Όμως, αυτό το θαύμα γίνεται πραγματικά. Είναι άλλη μια διακήρυξη του θεού. Είναι άλλη μια προειδοποίηση προς τον Πενθέα (ο Διόνυσος δεν έχει σκοπό να πείσει τον Χορό). Είναι η αρχή της αντιστροφής. Το κοινό πρέπει να αντιληφθεί ότι κάτι εξαιρετικό συμβαίνει. Εφόσον υπολογίσουμε ότι ήταν μέσα στις σκηνικές δυνατότητες της εποχής να αναπαρασταθούν κάποια από αυτά τα δρώμενα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι μια έστω ελάχιστη – μη ρεαλιστική – αναπαράσταση λαμβάνει χώρα, σαν αυτή που προτείνει ο Dodds (ό.π. σ. 148): φλόγα στον τάφο της Σεμέλης, θόρυβος που συνοδεύει το σεισμό, θόρυβος που ακούγεται όταν ο Διόνυσος απελευθερώνεται. Φυσικά, δεν μπορούμε να φανταστούμε μια συνολικά νατουραλιστική αναπαράσταση με ερείπια στη σκηνή (ίσως όμως θα μπορούσε να πέφτει ένα μέρος του σκηνικού, όπως κάποιοι μελετητές έχουν προτείνει, χωρίς, ωστόσο, να είναι το πιθανότερο), ενώ οι έξαλλες κινήσεις του Χορού θα μπορούσαν μ' έναν τρόπο να υποκαθιστούν οπτικά το γεγονός. Σε μια τέτοια περίπτωση, βέβαια, το ότι κανείς δεν σχολιάζει εν συνεχεία αυτό το γεγονός μοιάζει κατ' αρχήν περίεργο. Κι όμως, δεν είναι παράλογη η απουσία κάθε σχολίου. Ποιος, άλλωστε, θα μπορούσε να σχολιάσει; Οι αγγελιοφόροι δεν έχουν τη δικαιοδοσία, η Αγαθή και ο Κάδμος δεν διαθέτουν την όραση γι' αυτό, για τον Πενθέα (που αντιδρά στα γεγονότα: 624-5) πάλι, όποιο σχόλιο θα συνεπαγόταν αποδοχή της θεϊκής δύναμης. Από την άλλη, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι πλείστες των καταστροφών συμβαίνουν εντός του παλατιού και οι θεατές μπορούν να τις φανταστούν.

Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (Διόνυσος, Άγγελος 1, Πενθέας)

Στ. 604: Είσοδος Ξένου (από το παλάτι).

Ο Διόνυσος έρχεται στη σκηνή με την ανθρώπινη μορφή του. Δεν είναι πια ο θεός. Η είσοδος του είναι αναμενόμενη για τους θεατές, αλλά οι γυναίκες του Χορού, ξαπλωμένες στη γη (604-5) από εκστατικό δέος, λογικά περιμένουν μια αληθινή επιφάνεια στο θεολογείο. Ο Διόνυσος περιγράφει ό,τι έγινε στο εσωτερικό του παλατιού εν είδει εξάγγελου και, μεταξύ άλλων, επιβεβαιώνει το τράνταγμα του παλατιού και τη φωτιά στο μνήμα της Σεμέλης, αλλά και ότι ο Βάκχος «το παλάτι απ' τα θεμέλια το έριξε σωρό στη

γη» (633). Παράλληλα, μας εισάγει στις αντιδράσεις του Πενθέα, που ήδη εισέρχεται σε μια παραισθητική κατάσταση και έτσι προετοιμάζεται η επόμενη σκηνή.

Στ. 606: Ο Ξένος ζητά από τα μέλη του Χορού να σηκωθούν και αυτά υπακούν.

Δεν χρειάζεται να αναρωτηθούμε κατά πόσον ο Ξένος σ' αυτή του την εμφάνιση εξακολουθεί να κρατά τον θύρσο ή να φέρει τις μπούκλες του. Έπειτα από όλα αυτά τα θαύματα οτιδήποτε είναι πιθανό.

Στ. 638: Ο Ξένος ακούει τα βήματα του Πενθέα και μ' αυτή την έννοια αναγγέλλει την άφιξή του.

Στ. 642: Είσοδος Πενθέα με ακολούθους<sup>32</sup> (στ. 780) (από το παλάτι).

Αυτή είναι η δεύτερη σκηνή μεταξύ Πενθέα και Διονύσου, αλλά αυτή τη φορά ο Διόνυσος είναι ελεύθερος και ο Πενθέας αγωνιών.

Στ. 644: Ο Πενθέας αντιλαμβάνεται την παρουσία του Ξένου/Διονύσου. Η ταραγμένη του είσοδος (εξαιτίας της διαφυγής του Ξένου) εξηγεί αυτήν την καθυστέρηση.

Στ. 656: Ο Αγγελιοφόρος/ βοσκός εμφανίζεται στην πάροδο (από τον Κιθαιρώνα) και η φρενήρης είσοδός του (663) ανακοινώνεται πάλι από τον Ξένο (657), που καλεί τον Πενθέα να ακούσει το μήνυμα από το βουνό. Μ' αυτόν τον τρόπο, και η παρούσα σκηνή σκηνοθετείται πάλι από τον Διόνυσο,<sup>33</sup> εφόσον κανονικά δεν γνωρίζει ότι ο αγγελιοφόρος κομίζει ένα μήνυμα από το βουνό.

Η αγγελική ρήση δημιουργεί ένα φανταστικό σκηνικό («εσωτερική όψις»). Το περιεχόμενο σχετίζεται με τις βακχικές δραστηριότητες. Περιγράφει σύμβολα, κινήσεις, χορούς, πράξεις (διαμελισμός ζώων, που οι βοσκοί εκλαμβάνουν ως θαύμα) και κοστούμια/εμφάνιση των Μαινάδων (695-703: μαλλιά ριγμένα στους ώμους, παρδαλά ελαφοτόμαρα, ζωσμένα με φίδια στη μέση/ για ζώνη, θύρσοι, κισσόπλεχτα ή από βελανιδιά κι αγράμπελη στεφάνια). Η ανταπόκρισή του δεν οδηγεί σε κάποια άφιξη (όπως συχνά κάνουν οι αγγελικές ρήσεις). Η διαφορετική λειτουργία της απλώς αποδεικνύει την κύρια/ κατεξοχήν άφιξη, αυτήν του Διονύσου.<sup>34</sup> Ενδεχομένως, η περιγραφή των κινήσεων της βακχείας οπτικοποιείται από αντίστοιχες κινήσεις του Χορού.

Στ. 774: Έξοδος Αγγελου (προς Κιθαιρώνα).

Στ. 780: Ο Πενθέας στρέφεται προς έναν δούλο και διατάζει ετοιμασίες για πραγματική μάχη.

Στ. 787: Έξοδος δούλου (προς το παλάτι).

Στ. 787-846: Διάλογος (και στιχομυθία) Πενθέα – Διονύσου.

Στ. 809: Ο Πενθέας διατάζει τους άλλους δούλους να του φέρουν όπλα. Δεν χρειάζεται να υποτεθεί ότι η διαταγή εκτελείται στη διάρκεια της σκηνής.

Στ. 810: Ο Διόνυσος εκφέρει μια από τις πιο ζωντανές επιφωνήσεις της τραγωδίας (ᾄ). Είναι η αρχή του τέλους. «Αυτό το ᾄ σημαίνει θάνατο».<sup>35</sup>

Έτσι, στο πλαίσιο του σχεδίου του, ο Διόνυσος πείθει τον Πενθέα, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις του, ότι η μεταμφίεσή του σε βάκχη είναι ο μόνος τρόπος να κατασκοπεύσει τις μαινάδες. Περιγράφει μάλιστα κατά τη συνομιλία τους με μεγάλη λεπτομέρεια το κοστούμι του: (821-835: πορφυρός χιτώνας, μακριά πλεξούδα στο κεφάλι, πέπλο ως τα πόδια και κορδέλα στο κεφάλι, στο χέρι θύρσος κι ελαφιού παρδαλό δέρμα).

Στ. 846: Έξοδος Πενθέα ( προς το παλάτι).

Ο Διόνυσος/Ξένος μένει μόνος στη σκηνή και απευθυνόμενος προς τις Βάκχες αρχικά και προς τον Διόνυσο στη συνέχεια ζητά την τιμωρία του Πενθέα και περιγράφει τα

<sup>32</sup> Και πάλι πρόκειται για μια ομάδα, όπως προκύπτει από τις αρκετές διαφορετικές διαταγές που δίνει ο Πενθέας προς διάφορες κατευθύνσεις.

<sup>33</sup> Βλ. Taplin (*Greek tragedy in action*), που ισχυρίζεται ότι η εν λόγω «σκηνοθεσία» στοχεύει στο να αποκαλύψει την αλήθεια στον Πενθέα μέσω μιας άλλης οδού.

<sup>34</sup> O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*.

<sup>35</sup> O. Taplin, *Greek tragedy in action*, σ. 121.

μελλούμενα (το ξεστράτισμα του νου, τη γελοιοποίησή του, το θάνατό του στα χέρια της μητέρας του).

Στ. 861: Έξοδος Ξένου (προς το παλάτι).

Ο Διόνυσος, όπως έχει πει, πηγαίνει στο παλάτι, για να ντύσει τον Πενθέα με τα στολίδια που θα τον οδηγήσουν στον Άδη (857). Το «θέατρο εν θεάτρω» επανέρχεται. Ο Διόνυσος ως σκηνοθέτης (και θεός του θεάτρου) θα βάλει το κοστουμί στον ηθοποιό, ο οποίος πρόκειται να παίξει, κατασκοπεύοντας τις μαινάδες, τον ρόλο του θεατή (814, ΠΕ: *είσίδομ' , 829, ΔΙ: ούκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ*).

Γ' ΣΤΑΣΙΜΟ

Στ. 862-911: Ο Χορός τραγουδά και χορεύει το τρίτο στάσιμο, ένα παθιασμένο άσμα, που αναφέρεται στη βακχική λατρεία. Καθώς μάλιστα το θέμα της πρώτης στροφής είναι οι ίδιοι οι βακχικοί χοροί είναι άκρως πιθανόν τα μέλη του Χορού να μιμούνται τις σχετικές κινήσεις που περιγράφουν (862-867: *τ' άσπρο μου πόδι θα σύρω σ' ολονύχτιους χορούς...θα τινάζω το λαιμό μου σαν το ζαρκάδι...*), με τις χαρακτηριστικές υπερεκτάσεις των μαιναδικών χορών.

Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (Διόνυσος – Πενθέας)

Στ. 912: Είσοδος Διονύσου (από το παλάτι).

Κατά την είσοδό του, στρέφεται προς τα πίσω (ως βασιλιάς) και καλεί τον Πενθέα (ως ακόλουθο) με μια εμφατική δστιχη πρόσκληση (912-917: *...ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι, σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκκης ἔχων...*). Η καθυστερημένη είσοδος του Πενθέα δεν οφείλεται σε κάποιο δισταγμό εξαιτίας της παρουσίας του. Ο Διόνυσος, ερχόμενος έξω πρώτος, στην πράξη καθοδηγεί τα βήματα του Πενθέα και υλοποιεί (και οπτικά) την αντιστροφή.

Στ. 917-18: Ο Πενθέας εισέρχεται στη σκηνή με νέο κοστουμί, φορώντας ενδυμασία Μαινάδας (μακρύ βυσσινή χιτώνα, μακριές μπούκλες δεμένες με κορδέλα, δέρμα ελαφιού, θύρσο: 830-5). Ο Πενθέας με όρους ορατών συμβόλων διαυγάζει τον εξευτελισμό του, την ήττα του και εντέλει το πεπρωμένο του. Βιώνει τη διονυσιακή εμπειρία ως ηθοποιός (άντρες υποδύονται γυναίκες στο θέατρο), ως οπαδός του θεού (έστω αθέλητα) και ως θύμα. Ο Διόνυσος τον καταστρέφει μεταχειριζόμενος θεατρικά μέσα: ενδυμασία, ψευδαίσθηση. Χρησιμοποιεί τα ίδια σύμβολα που ο Πενθέας είχε απωθήσει (343-4) και προσβάλλει (493-7). Σε μια υπογραμμισμένη οπτικά παρατεταμένη σκηνική ενασχόληση με την εμφάνιση (ενδυμασία, κίνηση) του Πενθέα (925-944) ο Διόνυσος τακτοποιεί το παρουσιαστικό του Πενθέα (με διαρκή αγγίγματα) διαπιστώνοντας αμέλειες, ακριβώς όπως ένας ηθοποιός πριν την παράσταση: δένει τα μαλλιά του με την ταινία, που του είχε φύγει (928), δένει τη ζώνη του, που έχει χαλαρώσει (935), τακτοποιεί τις πιέτες της φορεσιάς του (935-6). Την ίδια ώρα, ο Πενθέας κρατά ψηλά το κεφάλι του (933) ή κοιτάζει προς τα πόδια για να ελέγξει τις δίπλες του χιτώνα (935-7), περπατά σα γυναίκα και ανεβοκατεβάζει τον θύρσο του, σύμφωνα με τις (σκηνικές) οδηγίες του Διονύσου. Η παρενδυσία ολοκληρώνεται και σηματοδοτεί την καταστροφή του.<sup>36</sup> Ο ισχυρός βασιλιάς μετατρέπεται σε κοκέτα «γυναίκα», αλλά και συνεπή βákχη, ξεπερνώντας και τους μέχρι τώρα χλευαζόμενους από αυτόν (Διόνυσο, Τειρεσία, Κάδμο). Βρίσκεται κάτω από την απόλυτη εξουσία του Διονύσου. Είναι έτοιμος για την (αυτο)θυσία του. Ο Διόνυσος αποφάσισε την τιμωρία του και τον δημόσιο χλευασμό του. Το διπλό μήνυμα, που προκαλεί γέλιο και λύπη (έλεον) γίνεται αντιληπτό από τους θεατές (στο ρόλο του θηβαϊκού λαού). Η σκηνή έχει έντονα οπτικά στοιχεία, όχι απλώς λόγω της «θορυβώδους» ενδυμασίας, αλλά και με την εκμάθηση της βακχικής συμπεριφοράς, που παρουσιάζεται.

<sup>36</sup> Κατά την Zeitlin («Playing the other: theatre, theatricallity and the feminine in Greek drama», Representations 11, 1985, UCP, σ. 63), ενώ στον Πενθέα η εκθήλυνση είναι το έμβλημα της ήττας, στον Διόνυσο αποτελεί σημείο της κρυμμένης δύναμης.

Η ενασχόληση με λεπτομέρειες<sup>37</sup> παραπέμπει επίσης σε ένα ιερό τελετουργικό, που καθιστά ακόμη πιο τραγικό το επερχόμενο τέλος.

Επιπλέον, ο Πενθέας, ήδη από την αρχή της εισόδου του, βλέπει ένα όραμα (918-22). Βλέπει δυο ήλιους, διπλή την πόλη της Θήβας και έναν ταύρο στη θέση του Ξένου. Η περιγραφή του οράματος είναι αποδεικτική της επήρειας του θεού, που έχει εμβάλει μανία στο θύμα του. Την ίδια ώρα, πάντως, το κοινό βλέπει επίσης διπλά: βλέπει δύο σχεδόν πανομοιότυπες βακχικές μορφές με τα ίδια κοστούμια και σύμβολα. Ο R. Seaford<sup>38</sup> κάνει τη σκηνοθετική εικασία/υπόδειξη ότι ο Πενθέας ή ο Διόνυσος κρατά έναν καθρέφτη σ' αυτή τη σκηνή. Μ' αυτόν τον τρόπο η γυναικεία του υπόσταση ολοκληρώνεται, ενώ εξηγείται ταυτόχρονα και η διπλή όραση. Επιπλέον, ο καθρέφτης συνδέεται με την ιεροτελεστία του Διονύσου, όπως και με το μύθο του.<sup>39</sup> Ωστόσο, αυτή η υπόδειξη δεν είναι τόσο πιθανή, μολονότι ευφυής. Γιατί απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε ένα τόσο σημαντικό σκηνοτικό εξάρτημα σε μια σκηνή μάλιστα που περιγράφεται λεπτομερώς; Ποια είναι η εξήγηση για τη θέαση του ταύρου; Από την άλλη, το βασικό σκηνοτικό αντικείμενο των νεβρίδων συντελεί στη σύγχυση των ορίων μεταξύ ανθρώπινου και ζωόδου. Φυσικά, η ύπαρξη παραισθήσεων συνδέεται ούτως ή άλλως με την επήρεια του κρασιού/ Διονύσου, χωρίς φυσικά να υπονοείται εδώ πραγματική χρήση.

Τα τελευταία λόγια της σκηνής – εξαιρετικά τραγικά και προφητικά – σύντομα θα επιστρέψουν στο μυαλό των θεατών. Ο Διόνυσος κλείνει την τρομακτική σκηνή δίνοντας οδηγίες στις Μαινάδες στο βουνό - οι θεοί μπορούν να ακουστούν σε μεγάλη απόσταση. Όταν ξεκινά η πορεία, ο Διόνυσος οδηγεί (965, ΔΙ: *ἔπου δέ· πομπὸς [δ'] ἐγὼ σωτήριος*) και ο Πενθέας «ακολουθεί» χωρίς αντίσταση, όπως ακριβώς ο Διόνυσος προηγουμένως. Η αντιστροφή στην εικόνα αντανακλά σε οπτικούς όρους την αντιστροφή της εξουσίας ανάμεσα στον άνθρωπο και τον θεό.

Αυτή είναι η τελευταία φορά που το κοινό βλέπει τον Πενθέα. Στην πραγματικότητα, η τελευταία φορά που τον είδε ως πραγματικό άνθρωπο ήταν στον στίχο 846, ενώ στην επόμενη σκηνή θα τον δουν ως διαμελισμένο κορμί. Αυτή είναι και η τελευταία φορά που βλέπει τον Διόνυσο στην ανθρώπινη μεταμφίεσή του.

Στ. 976: Έξοδος Διονύσου, Πενθέα και ενός ακολούθου (που θα επιστρέψει ως Αγγελιοφόρος)<sup>40</sup> από την πάροδο που οδηγεί στην πόλη (και από εκεί στον Κιθαιρώνα). Δηλώνεται με σαφήνεια ότι θα περάσουν από την πόλη. Είναι το σχέδιο του θεού για εξευτελισμό του βασιλιά, που το ζητά όμως ο ίδιος ο Πενθέας (961).

#### Δ' ΣΤΑΣΙΜΟ

Στ. 977-1023: Ο Χορός άδει το τέταρτο στάσιμο, ένα άσμα εκδίκησης, και χορεύει σε φρενήρεις ρυθμούς. Στο τέλος του στάσιμου ο Χορός καλεί τη Δίκη (1011) και τον Διόνυσο να εμφανιστεί με κάποιον τρόπο (ως ταύρος, πολυκέφαλος δράκος ή φλογισμένο λιοντάρι, 1017-20), αλλά σταθερά με γελαστό πρόσωπο (1021: *γελῶντι προσώπῳ*).

#### Ε' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ (Άγγελος 2, Χορός)

Αυτή η έκκληση απαντάται, τρόπον τινά, με την είσοδο του Αγγελιοφόρου στον στίχο 1024, που φέρει μήνυμα από το βουνό. Υπ' αυτήν την έννοια, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η άφιξη του Άγγελου έχει ανακοινωθεί. Ο Άγγελος ανακοινώνει αρχικά μονόστιχα και στη συνέχεια αναλυτικά (σε μια ρήση έντονης εσωτερικής όψεως) τον

<sup>37</sup> Π.χ. 941-44: ΠΕ: *Με ποιο μου χέρι, το δεξί ή με τ' άλλο μου, το θύρσο να πιάσω να μοιάζω με βάκχισσα; ΔΙ: Με το δεξί, και συνάμα να προβάλλεις το δεξί πόδι.*

<sup>38</sup> Seaford, Pentheus' vision: Bacchae 918-22

<sup>39</sup> Ο μικρός Ζαγρέας, ο Ορφικός Διόνυσος, κατασπαράσσεται από τους Τιτάνες παρασυρόμενος από τον καθρέφτη που του έδωσαν να παίζει μετά από παρέμβαση της Ήρας, αφού ο Ζαγρέας ήταν παιδί της Περσεφόνης και του Δία. Σε άλλη εκδοχή ο Ζαγρέας ξαναζεί ως Διόνυσος.

<sup>40</sup> Η Ρενιέρη (ό.π., σ. 72), αντίθετα, πιστεύει ότι δεν υπάρχουν βουβά πρόσωπα σ' αυτή τη σκηνή, εκτιμώντας ότι η απουσία ακολούθων σηματοδοτεί την ολοκληρωτική έλλειψη κάθε συμβόλου εξουσίας.

θάνατο του Πενθέα (με αναφορές στην υπό την καθοδήγηση του Διονύσου μανία της Αγαύης και των αδελφών της και στον βασανιστικό διαμελισμό του Πενθέα, που παραπέμπει στις διονυσιακές ιεροτελεστίες με τον σπαραγμό, τον διαμελισμό και την ωμοφαγία ζώων από τις εκστασιασμένες οπαδούς) και ο Χορός αντιδρά γιορταστικά. Φανταζόμαστε ότι η ικανοποίηση των μελών του Χορού, που εκφράζεται και με την άμεση αλλαγή του μέτρου από ιαμβικό τρίμετρο σε λυρικό (στις απαντήσεις της Κορυφαίας), απεικονίζεται στις κινήσεις τους. Αυτή η συμπεριφορά συνεχίζεται τόσο καθ' όλη τη διάρκεια της αγγελικής ρήσης όσο και μετά το τέλος της και εκδηλώνεται με εκστατικό χορό συνοδευόμενο από το θριαμβευτικό τους τραγούδι (1153: *αναχορεύσωμεν*, 1154: *αναβοάσωμεν ξυμφοράν*).

Ενδιαφέρον, ως προς την παράσταση, παρουσιάζει το γεγονός ότι ο ηθοποιός που υποδύεται τον αγγελιοφόρο πρέπει να μιμηθεί τη φωνή του θεού Διονύσου, της Αγαύης και του Πενθέα, αφού και οι τρεις αυτοί χαρακτήρες εμφανίζονται σε ευθύ λόγο στη ρήση του. Στο τέλος της ρήσης του ο Αγγελιοφόρος πληροφορεί για την επικείμενη άφιξη της Αγαύης με το τραγικό της τρόπαιο.

Στ. 1152: Έξοδος Αγγελιοφόρου. Ο ίδιος ανακοινώνει την αναχώρησή του από τους στίχους 1148-49, λέγοντας ότι θέλει να αποφύγει την Αγαύη και την αποτρόπαια σκηνή.

#### Ε΄ ΣΤΑΣΙΜΟ

1153-1164: ο Χορός άδει και χορεύει ένα γιορταστικό (πλην σύντομο) τραγούδι, που διακόπτεται από την είσοδο της Αγαύης.

ΕΞΟΔΟΣ (Αγαύη, Κάδμος, Διόνυσος)

Η είσοδος αλλά και η κατάσταση της Αγαύης ανακοινώνεται από την Κορυφαία (1165-6).

Στ. 1167: Είσοδος Αγαύης (από την αριστερή πάροδο).

Η Αγαύη εισέρχεται στην ορχήστρα (όπως προκύπτει από την ένωσή της με τον Χορό) φορώντας τη βακχική ενδυμασία της και κρατώντας στον θύρσο της το κεφάλι του γιου της (όπως έχει περιγραφεί στον στ. 1141 από τον αγγελιοφόρο<sup>41</sup>), πιστεύοντας ότι είναι κεφάλι λιονταριού. Δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι φορά μάσκα που δείχνει τα «διάστροφα» μάτια της,<sup>42</sup> μολονότι έτσι περιγράφονται τόσο από τον αγγελιοφόρο (1122-3 *διαστρόφους/κόρας*) όσο και από την Κορυφαία (1166-7: *έν διαστρόφοις/ ὄσσοις*). Η είσοδός της είναι θριαμβευτική και χαρούμενη, ενώ ο λυρικός της διάλογος με την Κορυφαία συνοδεύεται από χορό. Η είσοδος υλοποιεί την πρόβλεψη του Διονύσου (969). Οι θεατές καταλαβαίνουν ότι το τρόπαιο της Αγαύης είναι το κεφάλι του γιου της όχι μόνον επειδή έχει προβλεφθεί αλλά και επειδή το αναγνωρίζουν. Το κεφάλι του Πενθέα αντιπροσωπεύεται από το προσωπίο (με το οποίο είχε εμφανιστεί αρχικά), που γίνεται το κύριο σκηνικό αντικείμενο, οπτικοποιώντας ταυτόχρονα και την αυταπάτη και την μέσω αυτής κυριαρχία του θεού. Το κεφάλι δεν φέρει πια την κορδέλα (μίτρα), αφού, όπως έχει περιγράψει ο αγγελιοφόρος, την είχε αφαιρέσει ο ίδιος, για να βοηθήσει στην αναγνώριση από τη μητέρα του (1115-6), αλλά ούτε και τη μακριά κόμη. Η ακραία φρικαλεότητα της σκηνής επηρεάζει ακόμη και την Κορυφαία, που οπισθοχωρεί, απορρίπτει αυτή την ωμοφαγία και αρχίζει να αισθάνεται λύπηση (1184). Πιθανότατα όταν η Αγαύη καλεί την Κορυφαία να πλησιάσει για να δει (1176), εκείνη δεν το κάνει. Στο στίχο 1186 η Αγαύη αγγίζει και χαϊδεύει το κεφάλι του γιου της (την αγένεια μάσκα: *άπαλότριχα*), πιστεύοντας αυτή τη φορά ότι πρόκειται για το κεφάλι ενός ταύρου. Η σκηνική παρουσίαση της παράνοιας κλιμακώνεται όταν η Αγαύη επιδεικνύει το κεφάλι του παιδιού της (1202 κ.ε.)

<sup>41</sup> Ο Dodds (ό.π.) στο σχόλιό του στον εν λόγω στίχο αναφέρει ότι η τοποθέτηση του κεφαλιού στον θύρσο προσθέτει μια ακόμη πινελιά τρόμου. Ταυτόχρονα, εκτιμά ότι πρόκειται για ευρωπαϊδα καινοτομία, αφού στην εικονογραφική παράδοση η Αγαύη κρατά το κεφάλι από τα μαλλιά.

<sup>42</sup> Ο P. Meineck (*Opsis: The visibility of Greek drama*, 2011), πάντως, που θεωρεί ότι τη μάσκα ως το κυριότερο οπτικό στοιχείο στο αρχαίο θέατρο, υποστηρίζει, αντίθετα με την κοινή πεποίθηση, ότι μπορεί να μεταβάλει χαρακτηριστικά και συναισθήματα.

ως τρόπαιο. Είναι ίσως αμέσως μετά από αυτό που η Αγαυή, έχοντας αφήσει κάτω τον θύρσο, το παίρνει στα χέρια της (1238). Μ' αυτόν τον τρόπο, η εγκατάλειψη του θύρσου γίνεται ένα είδος μετάβασης, ενώ η Αγαυή προσφέρει την εικόνα της μητέρας πριν από την επαναφορά/θεραπεία της.

Στ. 1211-2: Η Αγαυή καλεί τον πατέρα της και τον γιο της να τη συντροφεύουν. Στην πραγματικότητα και οι δυο εισέρχονται στη σκηνή με πολύ διαφορετικό και τραγικό τρόπο.

Στ. 1216: Είσοδος Κάδμου με συνοδεία ακολούθων (*πρόσπολοι*) (από την αριστερή πάροδο).

Οι ακόλουθοι βαστούν ένα φέρετρο με τα λείψανα του Πενθέα (1216-17, ΚΑ: *ἄθλιον βάρος/ Πενθέως*), που έχουν συναρθρωθεί. Το περίεργο είναι ότι ο Κάδμος όχι μόνο δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία της Αγαυής μέχρι τον στίχο 1232, αλλά και ότι η Αγαυή επίσης δεν αντιλαμβάνεται την άφιξή του. Πιθανότατα κοιτάζει εδώ κι εκεί ενόσω ο Κάδμος φθάνει και μιλά. Αυτή τη φορά ο Κάδμος εισέρχεται στη σκηνή με αργό βηματισμό, ως ένας εξαντλημένος γέρος,<sup>43</sup> σε απόλυτη αντίστιξη με την αρχική έξαλλη και νεανική είσοδό του, μολονότι λογικά εξακολουθεί να φορά το βακχικό ένδυμα.

Στ. 1220-1: Οι ακόλουθοι ακουμπούν κάτω το φέρετρο (κοντά στο παλάτι, κατά την οδηγία του (1217: *δόμων πάρος*)).

Στ. 1234: Η Αγαυή πλησιάζει τον Κάδμο για να του δείξει το θύμα της. Ο Κάδμος πιθανότατα μαζεύεται/οπισθοχωρεί με τρόπο. Στην τραγική στιχομυθία που ακολουθεί η σταδιακή αναγνώριση της Αγαυής οπτικοποιείται έντονα. Η εστίαση είναι πάλι στο κεφάλι, το οποίο φέρει διπλό μήνυμα. Είναι το τρόπαιο (για τον Διόνυσο και τις Βάκχες) και το κεφάλι (για τους συγγενείς). Στον στίχο 1238 φαίνεται πως η Αγαυή κρατά το κεφάλι τα χέρια της (ΑΓ: *φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν*), ενώ στον 1277 στην αγκαλιά της (ΚΑ: *τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις*), στοιχείο που δείχνει με έναν άλλο τρόπο (μετακίνηση, ενασχόληση) την κεντρική σημασία του κεφαλιού στη σκηνή. Την ίδια ώρα, η Αγαυή εγκαταλείπει τον ρόλο που ο Διόνυσος (ως θεός και σκηνοθέτης) της είχε αναθέσει και ξανακερδίζει την αληθινή της φύση. Από τον στίχο 1264 ο Κάδμος ζητώντας από την κόρη του να γυρίσει το βλέμμα της στον ουρανό (σα να πρόκειται να επανέλθουν στην πραγματικότητα τα «διάστροφα ὄμματα») και αυτή το κάνει (1265), σηματοδοτείται η αρχή της αποκάλυψης, της αναγνώρισης (στον στ. 1280 αντιλαμβάνεται ποιον κρατά στην αγκαλιά της, ως μητέρα πια – όχι τυχαία τώρα τον κρατά στην αγκαλιά της, στον 1284 το αρθρώνει: *Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα*).

Όταν η Αγαυή ρωτά πού είναι το σώμα του παιδιού της (1298, 1300), πηγαίνει στο φέρετρο και τοποθετεί το κεφάλι στη σωστή θέση. Μ' αυτόν τον τρόπο, το σώμα επανενώνεται. Ο Πενθέας γίνεται ξανά ο γιος, ο εγγονός, ο άνθρωπος. Μπορούμε να φανταστούμε, μολονότι υπάρχει *lacuna* στο κείμενο, την Αγαυή να αγκαλιάζει τα μέλη του γιου της και να θρηνεί. Σύμφωνα με την περίληψη του Αψίνη, «η Αγαυή βαστώντας καθένα από τα μέλη στα χέρια της, τα θρηνεί ένα – ένα» σε μια ακραία φριχτή σκηνή. Εν συνεχεία (1308) ο Κάδμος στρέφεται προς το νεκρό και του απευθύνεται (*ὦ τέκνον*). Όπως τονίζει η Easterling,<sup>44</sup> η όλη σκηνή είναι εντέλει η κηδεία του Πενθέα, η επαναφορά της ιεροτελεστικής σειράς/τάξης (το νεκρό σώμα, ο θρήνος, ο επικήδειος λόγος και –τελικά– η εξόδιος ακολουθία, η πομπή).

*Lacuna*<sup>45</sup>

Στ. 1330: Ο Διόνυσος εμφανίζεται ως θεός στο θεολογείο (με τη μηχανή). Προφανώς αυτός είναι ο τρόπος για να διαφοροποιηθεί ξεκάθαρα η παρούσα συνθήκη από την προηγούμενη

<sup>43</sup> Όπως επισημαίνει και ο Whitehorne («The dead as spectacle in Bacchae», *Hermes* CXIV 1986), ο Κάδμος είναι κουρασμένος και από την επίπονη αναζήτηση των διασκορπισμένων μελών του Πενθέα.

<sup>44</sup> Easterling P., «Putting together the pieces: a passage in the Bacchae», 1987

<sup>45</sup> Κατά τον Dodds, λείπουν 50 περίπου στίχοι.

κατάσταση (του ανθρώπου). Εξάλλου, η επαναφορά των παραδοσιακών ορίων μεταξύ θεών και ανθρώπων παρασταίνεται έντονα: ο Διόνυσος λάμπει στη θεϊκή του λάμψη, ενώ τα ανθρώπινα πλάσματα έχουν καταρρευσει και διαλυθεί.

Αν και έχει υποστηριχθεί<sup>46</sup> ότι ο Διόνυσος μπορεί τώρα να φορά άλλη μάσκα (με γενειάδα), μοιάζει πιθανότερο να εξακολουθεί να φορά το ίδιο γελαστό προσωπίο (και τώρα το χαμόγελό του είναι το σύμβολο του θριάμβου του), που πλέον αντιπροσωπεύει τη θεότητα τόσο για τους ήρωες όσο και για τους θεατές.

Ο Διόνυσος εκφωνεί μια προφητεία (της οποίας έχουν σωθεί οι 14 τελευταίοι στίχοι), εν συνεχεία συνομιλεί με τον Κάδμο (και δευτερευόντως την Αγαύη), λέγοντας τα τελευταία του λόγια είτε στον στίχο 1351 είτε στους στίχους 1377-8 (που κατ' άλλους αποδίδονται στον Κάδμο). Σε κάθε περίπτωση, καθώς η τραγωδία κλείνει στον στίχο 1392 με τα συνήθη θυμοσοφικά λόγια του Χορού, προκύπτει το ερώτημα, που έχει διχογνωμικά απασχολήσει τους μελετητές, κατά πόσον ο Διόνυσος παραμένει σιωπηλός μέχρι το τέλος ή αποχωρεί προηγουμένως. Είτε, λοιπόν, αφήνει τη σκηνή αμέσως μετά το πέρας του λόγου του (1351) και αργότερα (1377) ακούγεται μόνον η φωνή του (εκτός αν οι στίχοι 1377-8 αποδοθούν στον Κάδμο) είτε παραμένει στη σκηνή μέχρι το τέλος. Φαίνεται πιθανότερο να παραμένει στη σκηνή μέχρι το τέλος του έργου, ακόμη κι αν δεν εκφέρει αυτός τους στίχους 1377-8. Μ' αυτόν τον τρόπο, κλείνει το έργο, όπως το άνοιξε, και παρατηρεί (με τη συντριβή των ανθρώπων, έστω και των πρώην οπαδών του) την απόλυτη ολοκλήρωση του θριάμβου του. Στην καταληκτική σκηνή ο Κάδμος και η Αγαύη θρηνούν και, τέλος, αποχαιρετούνται. Η Αγαύη αγκαλιάζει τον πατέρα της (1364).<sup>47</sup> Κατόπιν, αποχωρούν σε αντίθετες κατευθύνσεις.

Στ. 1387: Έξοδος Αγαύης με ακολούθους (Θηβαίες γυναίκες, που πιθανόν κατέφθασαν όταν η Αγαύη κάλεσε τους πολίτες στον στ. 1381).

Στ. 1387: Έξοδος Κάδμου με ακολούθους που κουβαλούν το φέρετρο με τη σορό του Πενθέα.

Παρά την έλλειψη ενδείξεων στο κείμενο και την απουσία αναφοράς στην ταφή,<sup>48</sup> θεωρείται απαραίτητο να δηλώνεται σκηνικά η υποχρέωση της ταφής, της μη εγκατάλειψης του νεκρού σώματος. Αυτή είναι η στιγμή της κηδείας, της νεκρικής πομπής, που προσφέρει ένα είδος παρηγοριάς και προβάλλει τις αξίες της ανθρώπινης κοινότητας. Από την άλλη πλευρά, η όλη σκηνή αναπαριστά τη διάλυση του μεγάλου οίκου, του ίδιου οίκου που γέννησε έναν θεό.

Στ. 1392: Έξοδος όλων.

Μένει η θυμέλη να καίει προς τιμήν του Διονύσου, του θεού του θεάτρου.

Μένουν κι οι θεατές με το πικρό δίδαγμα του ανήμπορου μπροστά στο θείο ανθρώπου και ταυτόχρονα του ισχυρού θεού, που εν προκειμένω τον λατρεύουν και μέσα από την ίδια τη θεατρική παράσταση, του θεάματος που είδαν προς τιμήν του - σ' ένα έργο διπλής όψης (όπου κάθε πρόσωπο υποδύθηκε κάτι άλλο από αυτό που ήταν) σαν τη φύση και τη ζωή.

<sup>46</sup> Η Foley στο άρθρο της «The masque of Dionysus» αναφέρεται στη σχετική συζήτηση, σ. 131.

<sup>47</sup> Όπως παρατηρεί η J. March («Euripides' *Bacchae*: A reconsideration in the light of vase-paintings», BICS 36, 1989), αυτή η σκηνή της αμοιβαίας παρηγοριάς προσφέρει στους θεατές μια εικόνα ανθρώπινης τρυφερότητας σε αντίστιξη με την ανηλεή στάση του θεού που μόλις είχε προηγηθεί.

<sup>48</sup> Ίσως αυτό να γινόταν στο ελλείπον τμήμα. Πάντως, η έλλειψη αυτή ωθεί τον Kott («Θεοφαγία ή οι Βάκχες» στο *Θεοφαγία*, Εξάντας 1976) να υποθέσει ότι παραμένει το πτώμα επί σκηνής και μετά το τέλος του δράματος (σ. 241).