ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ἀοιδός και ῥαψωιδός:

μεθοδολογικά προβλήματα και ερευνητικές προϋποθέσεις

όπως οι παλιοί ραψωδοί που παραμέριζαν τις βαριές γενειάδες τους
για να φανεί λίγο η Τροία.

(Τάσος Λειβαδίτης, *Μικρή ραψωδία*, 1977)

Η ακριβής ερμηνεία των όρων *ἀοιδός* και *ῥαψωιδός* αποτελεί ένα ακανθώδες ζήτημα για την έρευνα, παρά το γεγονός ότι η ετυμολογική ανάλυση των δύο αυτών όρων είναι σαφής και αδιαμφισβήτητη. Η αρχαιότητα, για άλλη μια φορά, μπορεί να επιδόθηκε (μερικώς τουλάχιστον) σε παρετυμολογικές εξηγήσεις αλλά πρέπει να ομολογήσουμε ότι και αυτές έχουν τελικά τη σημασία τους για την κατανόηση των όρων που θα μας απασχολήσουν.

Η λέξη *ἀοιδός* συνιστά ποιητολογικό όρο που αναφέρεται στην παραγωγή και εκφορά της ποίησης γενικά. Δεν είναι όρος που προσιδιάζει στην επική δημιουργία, αν και στη σύγχρονη έρευνα έχει στενά συνδεθεί με αυτήν. Παραγόμενος από το ρήμα *ἀείδω* (αττ. *ἄιδω*) δηλώνει είτε τον τραγουδοποιό είτε τον τραγουδιστή. Ο πρώτος συνθέτει και άδει τη δική του ποιητική παραγωγή, ο δεύτερος άδει την ποίηση που έχουν συνθέσει άλλοι. Η διαφοροποίηση ανάμεσα σε αυτές τις δύο σημασίες, αν και μεθοδολογικά άρτια, καθίσταται συχνά προβληματική, στην περίπτωση δε της πρώιμης επικής ποίησης δυσδιάκριτη.

Οι περισσότερες πληροφορίες που διαθέτουμε αναφορικά με τη λειτουργία των αοιδών σε σχέση με την επική ποίηση προέρχονται από τα ομηρικά έπη[1] και θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν εσωτερικές. Η διάκρισή τους από τις λεγόμενες εξωτερικές πληροφορίες, αυτές που προέρχονται από πηγές εξω-επικές είναι απαραίτητη, καθώς μάλιστα έχουν φιλτραριστεί από το λεκτικό και σημασιολογικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έχουν ενταχθεί. Ωστόσο,

1. Βλ. τις μελέτες του Μαρωνίτη (1998) 57-75 = (2005[2]) 294-316· επίσης Μαρωνίτης και Πόλκας (2007) 51-68.

το γεγονός ότι οι εξωτερικές πηγές είναι σαφώς μεταγενέστερες αναπότρεπτα καθιστά τη μελέτη της παρουσίας των αοιδών στο έπος το απαραίτητο σημείο εκκίνησης κάθε συστηματικής προσέγγισης της λειτουργίας τους σε σχέση με την επική ποίηση.[2]

Οι αοιδοί στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια*

Το ζήτημα της ιστορικής ακρίβειας των πληροφοριών που παραδίδουν τα δύο ομηρικά έπη και αφορούν την εκτέλεση της επικής ποίησης πρέπει λοιπόν να τονιστεί *ab ovo*. Πώς πρέπει να αντιμετωπίζουμε την εικόνα των αοιδών και των αοιδικών εκτελέσεων επικής ποίησης που μας παρέχουν η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*; Πρόκειται για ένθετη προβολή του ποιητικού «εγώ» ή για κατοπτρισμό πραγματικών ποιητών και πρακτικών παρουσίασης των επικών ασμάτων;[3] Η έρευνα, όπως και σε άλλες περιπτώσεις που σχετίζονται με τέτοια ακανθώδη ζητήματα, παρουσιάζεται διχασμένη. Ο Gregory Nagy υποστηρίζει την πρώτη δυνατότητα, σύμφωνα με την οποία η παρουσίαση αοιδών και αοιδικών εκτελέσεων στα ομηρικά έπη δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αλλά έχει κατασκευαστεί από το ίδιο το μέσο της επικής ποίησης, στο οποίο έχουν ενοφθαλμιστεί αυτού του είδους οι αναφορές. Ο ίδιος μελετητής έχει μάλιστα δημιουργήσει και έναν ειδικό, τεχνικό όρο, προκειμένου να περιγράψει αυτό το φαινόμενο. Πρόκειται για τον όρο diachronic skewing, που σημαίνει κυριολεκτικά «διαχρονικό λοξοκοίταγμα», δηλαδή έμμεση αναφορά μιας παράδοσης στα προγενέστερα στάδια διαμόρφωσής της. Σε προηγούμενη μελέτη μου έχω συνοψίσει αυτήν την προσέγγιση ως εξής:[4]

> Στην *Οδύσσεια* η εικόνα του Φήμιου και του Δημόδοκου που εκτελούν τα τραγούδια τους με τη συνοδεία ενός έγχορδου οργάνου (της *κιθάρεως* ή της *φόρμιγγος*) δεν συμβιβάζεται με την περιορισμένη μελωδικότητα[5] και την απουσία οποιασδήποτε συνοδείας οργάνου που χαρακτηρίζει την επική εξάμετρη ποίηση της κλασικής και της ελληνιστικής περιόδου. Σύμφωνα με τον Nagy (1990α: 24 = 2003: 43), όπως ακριβώς η ομηρική μαρτυρία για την εκτέλεση επικών τραγουδιών από αοιδούς σε γιορτές διαψεύδει τη συγχρονική πραγματικότητα της εκτέλεσης των επών από ραψωδούς στις πανελλήνιες γιορτές, έτσι και η

2. Για τον ρόλο των αοιδών στο έπος, βλ. Kraus (1955) 65-87· Maehler (1963) 9-34· Svenbro (1976) 18-38· Schadewaldt (1994) 75-111· Thalmann (1984) 157-184· Gentili (1988) 3-23· Goldhill (1991) 56-58· Ford (1992) 101-130· Segal (1994) 113-141· González (2013) 344-348, 419-421.

3. Το ερώτημα τίθεται με χαρακτηριστική ευθύτητα από τον Gainsford (2015, 85).

4. Τσαγγάλης (2016) 38.

5. Ο Nagy (1990β, 17-24) υποστηρίζει ένα μειωμένο ποσοστό μελωδίας απορρίπτοντας την πλήρη απουσία της.

> ομηρική μαρτυρία για την εκτέλεση με συνοδεία λύρας διαψεύδει τη συγχρονική πραγματικότητα της απαγγελίας από τον ραψωδό χωρίς καμία συνοδεία οργάνου. Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται ο Φήμιος και ο Δημόδοκος στην *Οδύσσεια* μπορεί να ισχύει διαχρονικά χωρίς να είναι συγχρονικά πραγματικός. (Nagy 1990α: 394 = 1996β: 20, σημ. 27 = 2003: 39).

Η εικόνα του αοιδού που τραγουδάει με τη συνοδεία ενός έγχορδου μουσικού οργάνου (της *κιθάρεως ή φόρμιγγος*) είναι γνωστή κυρίως από τη μορφή το Δημόδοκου στην *Οδύσσεια* (θ 67, 73). Εξαιτίας της μελωδικότητας της εκτέλεσης του Δημόδοκου και της χρήσης μουσικού οργάνου, στοιχείων που είναι χαρακτηριστικά απόντα από το σύνολο του σωζόμενου υλικού που αφορά την εκτέλεση της επικής ποίησης στην αρχαϊκή και κλασική περίοδο έχει υποστηριχθεί ότι «το μέσο της ομηρικής ποίησης έχει ξεπεράσει, κατά κάποιον τρόπο, το μέσο που χρησιμοποιεί ο Δημόδοκος».[6] Η παρουσίαση της αοιδικής δραστηριότητας στα ομηρικά έπη συνιστά μια στιλιζαρισμένη ανάπλαση επικών εκτελέσεων που διαψεύδουν τις πραγματικές διαστάσεις των ραψωδικών απαγγελιών. Τόσο η παρουσίαση του αοιδού όσο και των συνθηκών εκφοράς βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση: ο αοιδός με τη φόρμιγγα έχει δώσει τη θέση του στο ραψωδό χωρίς μουσικό όργανο, και τα συμφραζόμενα της ευωχίας έχουν αντικατασταθεί από τη δημόσια εορτή.[7]

Η εικόνα που συναντάμε στην *Οδύσσεια* είναι αυτή επαγγελματιών τραγουδιστών επικής ποίησης.[8] Τόσο ο Φήμιος στην Ιθάκη (ραψωδία α) όσο και ο Δημόδοκος στη Σχερία (ραψωδία θ) τραγουδούν επικά άσματα σε ένα καθαρά συμποτικό πλαίσιο.[9] Σύμφωνα με τα παρεχόμενα στοιχεία από την *Οδύσσεια*, η εκτέλεση της επικής ποίησης ακολουθεί ένα καθιερωμένο τελετουργικό που συνάδει και (σε κάποιον τουλάχιστον βαθμό) επιβάλλεται από τους κανόνες που πλαισιώνουν την ευωχία. Είναι ενδεικτικό ότι η κοινωνική πτυχή της ευωχίας, αυτή δηλαδή που αφορά επαγγελματικά θέματα ή διασκέδαση, λαμβάνει χώρα μόνο μετά την ολοκλήρωση του φαγητού στη διττή διάσταση της βρώσης και της πόσης. Η ύπαρξη ειδικού λογότυπου για τη δήλωση της περάτωσης του φαγητού αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα της εγγραφής αυτού του τελετουργικού στην επική ιδιόλεκτο και ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ

6. Nagy (2003) 42: «the medium of 'Homer' has outgrown, as it were, the medium of Demodokos».

7. González (2013) 87-88· Ebbott (υπό δημοσίευση).

8. Βλ. Schadewaldt (1994) 91-93. Για μια χρήσιμη επισκόπηση όλων των ομηρικών αποσπασμάτων που αναφέρονται σε άσματα και αοιδούς, βλ. Grandolini (1996).

9. Με τον όρο «συμποτικό πλαίσιο» δεν αναφέρομαι στο οριοθετημένο πλαίσιο του συμποσίου της αρχαϊκής περιόδου αλλά στην ευωχία που λαμβάνει χώρα σε επίσημα συμφραζόμενα, όπως στο παλάτι ενός ηγεμόνα στα ομηρικά έπη.

των δύο αυτών σταδίων της *δαιτός*, της κατανάλωσης της τροφής και της κοινωνικής διάστασης της ευωχίας: *αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἕντο* (π.χ. *Ιλ.* Β 432).[10]

Οι αοιδοί παρουσιάζονται ως εξαιρετικά έμπειροι (*Οδ.* α 337-338) και ορισμένοι ως αυτοδίδακτοι (*Οδ.* χ 347).[11] Ο Φήμιος καυχιέται ότι έχει μάθει την τέχνη του μόνος του (*αὐτοδίδακτος*), καθώς αναφέρει ότι έχει συνθέσει ο ίδιος όλα τα άσματα που τραγουδάει, αν και το περιεχόμενο κάποιων τουλάχιστον από αυτά ήταν παραδοσιακό (π.χ. α 325-327: *τοῖσι δ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ | εἵατ᾽ ἀκούοντες· ὁ δ᾽ Ἀχαιῶν νόστον ἄειδεν | λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη*).[12] Αυτό σημαίνει ότι άλλοι αοιδοί είχαν εκπαιδευτεί από επαγγελματίες που διέθεταν μεγαλύτερη εμπειρία.[13] Η εκπαίδευση βέβαια σε αυτό το πλαίσιο δεν σημαίνει αναγκαστικά την εκμάθηση ενός δεδομένου έπους και στη συνέχεια την επανεκτέλεσή του. Μπορεί απλώς να αναφέρεται στην εκμάθηση της τεχνικής της δημόσιας απαγγελίας ή ευρύτερα της προφορικής εκτέλεσης ενός άσματος.[14]

Οι αοιδοί τυγχάνουν μεγάλης αναγνώρισης.[15] Στην *Οδύσσεια*, η κατακευασμένη ονοματολογία αντικατοπτρίζει την κοινωνική αποδοχή που απολαμβάνουν αυτοί οι επαγγελματίες: *Φήμιος Τερπιάδης* («ο Ομιλητής, γιος αυτού που φέρνει τέρψη»), *Δημόδοκος* («αυτός που είναι αποδεκτός από τον

---

10. Finkelberg (1998) 89-90.

11. Schadewaldt (1994) 93, 96-97.

12. «Τους τραγουδούσε ο φημισμένος αοιδός, κι εκείνοι | καθισμένοι τον ακούν με τη σιωπή τους· των Αχαιών τον νόστο | τραγουδούσε, πικρόν όπως τον όρισε τον γυρισμό τους απ᾽ την Τροία | η Αθηνά Παλλάδα». Όλες οι μεταφράσεις παραθεμάτων από την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* είναι του Δ. Ν. Μαρωνίτη, εντός αν δηλώνεται άλλος μεταφραστής.

13. Βλ. Schadewaldt (1994) 93· πρβλ. Bonifazi (2012) 152-154· González (2013) 212-214.

14. Διαφορετική είναι η άποψη του Sealey (1957: 315-16), ο οποίος ερμηνεύει αυτή την αναφορά ως ένδειξη ότι άλλοι αοιδοί δεν ήταν αυτοδίδακτοι αλλά απήγγελλαν συντεθειμένα ποιήματα. Παραπέμπει στο φινλανδικό έπος *Kalevala*, στο οποίο ο Väinämöinen εμφατικά προβάλλει την αυθεντικότητα της απαγγελίας του τονίζοντας τη δύναμη της θεϊκής έμπνευσης που έχει λάβει: «Γεννήθηκα για να τραγουδώ. | Φτιάχτηκα για να είμαι ομιλητής· | πώς, δεν ρωτάω στο χωριό, ούτε μαθαίνω τα τραγούδια μου από αγνώστους» (XXI, 359-62, ελληνική απόδοση της αγγλικής μετάφρασης του W. F. Kirby, 1907[2]).

15. *Οδ.* α 325, 336, 346· γ 267-271· δ 17· θ 43, 62, 83, 367, 471, 479-481, 483, 487, 521, 539· ι 3-4· ρ 385 (εσκεμμένα παραλείπω την αναφορά στο *Ιλ.* Σ 604, ακολουθώντας την έκδοση του M. L. West). Για την αμοιβή των αοιδών, βλ. Schadewaldt (1994) 92-93, ο οποίος αναφέρεται στα κεράσματα (*Οδ.* θ 475) και σε άλλα δώρα, όπως οι τρίποδες (*Ιλ.* Χ 164, Ψ 264, 702). Η φήμη ήταν, βεβαίως, η μεγαλύτερη ανταμοιβή.

λαό»), όπως συμβαίνει και με τη δήλωση που αφορά τον Δημόδοκο ότι «η δόξα του έχει φθάσει στον πλατύ ουρανό» (*κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε*, *Οδ.* θ 74).[16]

Οι αοιδικές εκτελέσεις επικών ασμάτων δεν ήταν μονομερείς διαδικασίες αλλά αλληλεπιδραστικές. Ο αοιδός όχι μόνο λάμβανε υπόψιν του το ακροατήριό του αλλά ερχόταν σε άμεση επαφή με αυτό. Οι ακροατές πάντως φαίνεται ότι ήταν εξοικειωμένοι με το μυθικό υλικό που τραγουδούσε ο αοιδός. Αυτό είχε βεβαίως και θετική και αρνητική διάσταση. Ο αοιδός έπρεπε να παρουσιάσει μια εκδοχή μυθικά κατοχυρωμένων γεγονότων (γνωστών στα μέλη του ακροατηρίου του) με τρόπο που να κερδίσει το ενδιαφέρον και την προσοχή τους. Καθώς οι ακροατές γνώριζαν εκδοχές μιας ιστορίας που διαφοροποιούνταν η μία από την άλλη ως προς κάποια στοιχεία, αν και μοιράζονταν τον ίδιο πυρήνα γεγονότων, ο αοιδός είχε δύο κυρίως δυνατότητες: πρώτον, να υιοθετήσει τον θεματικό πυρήνα που γνώριζαν όλα τα μέλη του ακροατηρίου του αλλά να προχωρήσει σε επιμέρους αλλαγές ή τροποποιήσεις δευτερευόντων στοιχείων, τα οποία δεν επηρέαζαν την «καρδιά» της ιστορίας του· δεύτερον, μπορούσε να καινοτομήσει αναφορικά με τον τρόπο που θα έλεγε την ιστορία, το μέρος του μύθου που θα κάλυπτε με το τραγούδι του. Στο πλαίσιο αυτό, ο εντοπισμός του σημείου εκκίνησης του άσματος ήταν καθοριστικός.[17] Το παράδειγμα της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* επιβεβαιώνει αυτή την προσέγγιση. Τόσο στο προοίμιο όσο και αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του καθορίζεται η αρχή του ιστορίας: (Α 6) *ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε*,[18] (Α 8) *τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι*;[19] Στην *Οδύσσεια* (α 10) το προοίμιο ολοκληρώνεται με την παράκληση προς τη Μούσα να προσδιορίσει για τον αοιδό το σημείο από το οποίο θα ξεκινήσει την ιστορία του (*τῶν ἁμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν*).[20] Η εκτέλεση του επικού άσματος μπορούσε να διακοπεί: ο Αλκίνοος σταματάει δύο φορές τον Δημόδοκο, του οποίου η απαγγελία κάνει τον Οδυσσέα να δακρύσει (*Οδ.* θ 139-140, 536-543).[21] Κάποιοι ακροατές μπορεί να ζητούσαν από τον αοιδό να τραγουδήσει το άσμα που αυτοί επιθυμούσαν, ακριβώς όπως κάνει ο Οδυσσέας στη Σχερία με τον Δημόδοκο (*Οδ.* θ 492-498). Αλληλεπίδραση αυτού του είδους, που

16. Βλ. Schadewaldt (1994) 106-111.

17. Βλ. Schadewaldt (1994) 97-98, ο οποίος σωστά τονίζει ότι η χρήση για το τραγούδι λεξιλογίου που αφορά τον δρόμο δείχνει ότι ο αοιδός κινείται μέσα στο «δάσος του μύθου», αναζητώντας να βρει τον δρόμο που θα ακολουθήσει, δηλ. την εκδοχή που θα τραγουδήσει.

18. Από τότε που για πρώτη φορά χώρισαν μαλωμένοι (δική μου μετάφραση).

19. Ποιος άραγε απ' τους θεούς τούς έκανε να ερίζουν; (δική μου μετάφραση).

20. Burkert (1987) 48· Tsagalis (2005) 57. Βλ. και Ορ. *Ποιητ. Τέχνη* 148-149· Κοϊντιλ. *Ρητ. Αγ.* 10.1.48.

21. Finkelberg (1998) 90.

περιλαμβάνει την εκτέλεση «παραγγελιών», προϋποθέτει ότι οι αοιδοί γνώριζαν ένα εκτεταμένο εύρος ασμάτων, από τα οποία μπορούσαν να τραγουδήσουν χωρίς άλλη προπαρασκευή όποιο ήθελε το κοινό τους. Το επίθετο του Φημίου *πολύφημος* (*Οδ.* χ 376) εκφράζει την ικανότητά του να τραγουδάει πολλά και διαφορετικά άσματα (*Οδ.* χ 347-48).[22]

Η περίπτωση του Δημόδοκου είναι μερικώς διαφορετική από αυτήν του Φήμιου. Δύο από τα άσματα που τραγουδάει (το πρώτο και το τρίτο) είναι γνωστά στο ακροατήριό του (Φαίακες και Οδυσσέα).[23] Αν κάνουμε την απαραίτητη αναγωγή σε ιστορικά συμφραζόμενα, αυτό σημαίνει ότι ο αοιδός είχε ήδη τραγουδήσει αυτά τα άσματα μπροστά σε ποικίλα ακροατήρια και ότι ίσως κάποιοι ακροατές τα είχαν ήδη ακούσει. Καθώς πρόκειται σαφώς για προϋπάρχοντα άσματα, ο Δημόδοκος είναι σε θέση να ανταποκριθεί στον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού του αναφορικά με την αληθοφάνεια των ασμάτων που τραγουδάει. Με τον όρο *αληθοφάνεια* αναφέρομαι στην *ακρίβεια* και *πληρότητα* της αοιδικής απαγγελίας του Δημόδοκου.[24] Στο πλαίσιο της εκτέλεσης της επικής ποίησης, η αληθοφάνεια είναι ένας εξαιρετικά σημαντικός παράγοντας για την αποτίμηση της αξίας του απαγγελίας του άσματος. Θα προσέθετα ότι είναι η βασική απόδειξη της παγίωσης του άσματος, ο τρόπος μέτρησης του βαθμού αποκρυστάλλωσής του στο προφορικό σύμπαν της απαγγελίας, η αυτοαναφορική ομολογία της κατοχύρωσής του στην ποιητική μεταγλώσσα της δημόσιας παρουσίασης της ποίησης. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο η σχέση αυτή δηλώνεται με τη μορφή της θεϊκής έμπνευσης, η οποία παραπέμπει στη σχέση ποιητή και προφήτη, στους δύο δηλαδή επαγγελματίες που έχουν άμεση επαφή με τον κόσμο των θεών.[25]

Σε αντίθεση με τον Φήμιο που διαφημίζει τον εαυτό του ως αυτοδίδακτο αοιδό, η *Οδύσσεια* τονίζει σε ένα διάσημο απόσπασμα την ποιητική εκπαίδευση του Δημόδοκου (θ 488-491):[26]

---

22. Ford (2011) 804.

23. Βλ. Schadewaldt (1994) 93-94, ο οποίος εξετάζει όρους, όπως *ἐπισταμένως* (*Οδ.* λ 368), *κατ᾽ αἶσαν* (*Οδ.* θ 496) κ.ά., που έχουν ποιητολογική χροιά, καθώς αναφέρονται στην εμπειρία της αοιδικής εκτέλεσης του άσματος.

24. González (2013) 176.

25. Schadewaldt (1994) 100-106· González (2013) 177.

26. Μια άλλη διαφορά μεταξύ του Φήμιου και του Δημόδοκου αφορά την υπόσχεση του πρώτου στον Οδυσσέα να απαγγείλει την *Οδύσσεια* (*ἔοικα δέ τοι παρ᾽ ἀείδειν | ὥς τε θεῶι*, «για σένα | μπορώ να τραγουδήσω, σε βλέπω σαν θεό» *Οδ.* χ 348-439), η οποία συνδυάζεται με την ικανότητά του να τραγουδάει κύκλιο έπος (*τοῖσι δ᾽ ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῆι | εἵατ᾽ ἀκούοντες· ὁ δ᾽ Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε | λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη*, «Τους τραγουδούσε ο φημισμένος αοιδός, κι εκείνοι | καθισμένοι τον ακούν με τη σιωπή τους· των Αχαιών τον νόστο | τραγουδούσε, πικρόν όπως τον

ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων·
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

ή σε δίδαξε η Μούσα, η κόρη του Δία, ή ο Απόλλωνας·
γιατί τραγουδάς τη μοίρα των Αχαιών με εξαιρετικά πρέποντα τρόπο,
όσα έκαναν, έπαθαν και τράβηξαν οι Αχαιοί,
ωσάν ή να ήσουν ο ίδιος παρών ή να τα άκουσες από άλλον.

Το λεκτικό που χρησιμοποιείται στο ανωτέρω απόσπασμα είναι αποκαλυπτικό για τον τρόπο με τον οποίο η επική ποίηση ορίζει το δικαίωμα του αοιδού στην αληθοφάνεια της αφήγησης σε σχέση με τη θεϊκή έμπνευση.

Το υποκείμενο του ρήματος *ἐδίδαξεν* δεν είναι κάποιος θνητός αοιδός αλλά η Μούσα ή ο Απόλλωνας. Η διαζευκτική επιλογή μεταξύ των δύο αυτών θεοτήτων συνιστά τον τρόπο με τον οποίο το ομηρικό έπος υπογραμμίζει τη σύνδεσή τους, ειδικά καθώς ο Απόλλωνας είναι γνωστός ως *Μουσηγέτης*, ως ο θεός που οδηγεί ως επικεφαλής τις Μούσες (Πλ. *Νόμ.* 653d3). Η Μούσα και ο Απόλλωνας είναι οι θεοί-δάσκαλοι, ο αοιδός ο μαθητής τους. Ο τελευταίος πρέπει να τραγουδήσει *κατὰ κόσμον* (με πρέποντα τρόπο): το άσμα του οφείλει να βρίσκεται σε αρμονία με τον τρόπο που τα πράγματα συνέβησαν.[27] Ως εκ τούτου, η αληθοφάνεια, στις δύο βασικές της διαστάσεις, της ακρίβειας και της πληρότητας, ανήκει στην εξειδικευμένη ιδιόλεκτο της αοιδικής τέχνης.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, ο όρος *κόσμος* αποκτά όμως και μια πιο εξειδικευμένη σημασία, καθώς δηλώνει και το ίδιο το άσμα. Η έκφραση *ἵππου κόσμον ἄεισον | δουρατέου* («ιστόρησέ μας για τον δούρειο ίππο»: *Οδ.* θ 492) αναφέρεται στο διάσημο επεισόδιο της άλωσης της Τροίας από τους Αχαιούς με το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου. Η σημασιολογική σύνδεση με την έκφραση *κατὰ κόσμον* (με πρέποντα, σωστό τρόπο) κάνει τον όρο *κόσμος* να απηχεί αρχαϊκές πρακτικές εκτέλεσης επικών ασμάτων. Ενισχυτική αυτής της άποψης είναι η χρήση της έκφρασης *κατὰ μοῖραν* (*Οδ.* θ 496). Φλερτάροντας με την πιθανότητα ο αοιδός Δημόδοκος να έχει ακούσει και άλλα άσματα (ή αναφορές) σχετικά με την άλωση της Τροίας, ο Οδυσσέας τον παροτρύνει να τραγουδήσει *κατὰ μοῖραν*, πράγμα που σημαίνει ότι οι εκφράσεις

όρισε τον γυρισμό τους απ' την Τροία | η Αθηνά Παλλάδα» *Οδ.* α 325-327). Αντίθετα, ο Δημόδοκος τραγουδάει αποκλειστικά μη-οδυσσειακά επικά επεισόδια (ραψωδία θ).

27. Βλ. και *Ιλ.* Ι 524 και 528, όπου ο Φοίνικας βεβαιώνει τον Αχιλλέα (αλλά και του λοιπούς ακροατές: Πάτροκλο, Οδυσσέα, Αίαντα, κήρυκες) ότι θα αφηγηθεί *κλέα ἀνδρῶν* (την ιστορία του Μελέαγρου) *ὡς ἦν* («όπως ήταν»). Χρησιμοποιώντας την ομηρική ορολογία για την επική ποίηση, ο Φοίνικας επιμένει στο ζήτημα τη πληρότητας και ακρίβειας.

κατὰ κόσμον και *κατὰ μοῖραν* μπορούν να ιδωθούν υπό την ίδια προοπτική.[28]

Συναφής με το ζήτημα της αληθοφάνειας είναι και η έννοια της *ταυτότητας* του περιεχομένου της αοιδικής εκτέλεσης. Με τον όρο *ταυτότητα* αναφέρομαι στην παγιωμένη αντίληψη των αρχαίων ακροατών ότι το άσμα που ακούν είναι το ίδιο με κάθε προηγούμενη εκτέλεσή του. Αν και διαχρονικά αυτή η αντίληψη δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, σημασία έχει ότι το αρχαίο ακροατήριο την πιστεύει και ότι αυτή η πίστη είναι θεμελιώδης προϋπόθεση του κύρους που απολαμβάνει η αοιδική απαγγελία επικής ποίησης. Μια τέτοια πίστη είναι αντίστοιχη, όπως έχει πειστικά υποστηριχθεί,[29] με την πίστη ότι η μαντική γλώσσα και κατ᾽ επέκταση η μαντική ποίηση απηχεί με ακρίβεια τη γλώσσα των θεών. Όπως δηλαδή ο μάντης μεταφέρει αυτούσια και απαράλλαχτη τη θεϊκή προφητεία για το μέλλον, έτσι και ο επικός ποιητής μεταφέρει αυτούσια και απαράλλαχτη (διά της θεϊκής έμπνευσης) τη γνώση του παρελθόντος. Όπως επίσης η μαντική ποίηση δηλώνει δίχως να σφάλλει όσα πρόκειται να συμβούν, έτσι και η επική ποίηση δηλώνει δίχως να λαθεύει όσα έχουν συμβεί στον κόσμο των ηρώων.

Οι αοιδοί λοιπόν μπορούσαν να απαγγέλουν παλαιά άσματα που ήταν ήδη κατοχυρωμένα και γνωστά ή νέα που είχαν πρόσφατα παρουσιαστεί και κερδίσει τον έπαινο και την αποδοχή του κοινού.[30] Τα άσματα που σχετίζονταν με τα *ἔργ᾽ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* (*Οδ.* α 338) αντιμετωπίζονται ως καθιερωμένα και διάσημα (*Οδ.* α 337-338),[31] ενώ ο επώδυνος νόστος των Αχαιών (*Οδ.* α 326-327)[32] αποκαλείται *νεωτάτη ἀοιδή* (*Οδ.* α 351-352). Τα άσματα του Δημόδοκου αντικατοπτρίζουν ένα παλαιότερο είδος ασμάτων (*Οδ.* θ 74), καθώς αναφέρονται όχι μόνο στο σύνολο του Τρωικού μύθου (πρώτο άσμα: *Οδ.* θ 85-72

28. González (2013) 194-196. Για την ποιητολογική διάσταση των εκφράσεων *κατὰ μοῖραν* / *ὑπὲρ μοῖραν*, βλ. Pestalozzi (1945) 40· Kullmann (1956)· Fränkel (1962²) 62-64· M. Matthews (1976)· Nagy (1979) 40, §17 σημ. 2· S. Richardson (1990) 194· Janko (1992) 5-6· Schadewaldt (1994) 94· Currie (2006) 7· Tsagalis (2011) 226.

29. Ο Nagy (2002, 141-149) συνδέει με αυτή την αντίληψη την πρώιμη χρήση του ρήματος *ὑποκρίνεσθαι* στο ομηρικό έπος προσφέροντας διάφορα παραδείγματα για τη χρήση των όρων *ὑπόκρισις* και *ὑποκριτής* από τον Ηρόδοτο και εξής· βλ. επίσης Koller (1957) 100-107.

30. Σύμφωνα με την Finkelberg (1998) 93-98, η θέλξη στον ακροατή προκαλείται αποκλειστικά από μια νέα ιστορία ή άσμα, ενώ η απαγγελία ενός ήδη γνωστού άσματος φέρνει ευχαρίστηση. Ο González ασκεί κριτική στην προσέγγιση της Finkelberg χαρακτηρίζοντάς την ως σχηματική (2013, 190-194).

31. *Οδ.* α 337-338: *Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,* | *ἔργ᾽ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί* («Φήμιε, το ξέρεις πως μπορείς να θέλγεις τους θνητούς | και μ᾽ άλλα κατορθώματα μεγάλα, ανθρώπων και θεών, | των αοιδών τα γνώριμα τραγούδια»).

32. Βλ. σσ. 20 και 43 σημ. 105.

και τρίτο: *Οδ.* θ 499-520) αλλά επίσης και στα έργα των θεών, σε ιστορίες δηλαδή που αφορούν αποκλειστικά τον κόσμο των θεών και χαρακτηρίζονται από έναν πιο διασκεδαστικό τόνο που ελκύει το ενδιαφέρον των ακροατών (δεύτερο άσμα: *Οδ.* θ 266-366).

Αν και δεν είναι σκόπιμο να εξαγάγουμε από την εκτέλεση επικών ασμάτων στην *Οδύσσεια* συμπεράσματα για τις ραψωδικές εκτελέσεις, μπορούμε με ασφάλεια να θεωρήσουμε ότι ο κανόνας ήταν η απαγγελία χωριστών επεισοδίων και όχι ολόκληρων επών.[33] Τούτου δοθέντος, ας έχουμε υπόψιν μας δύο *caveats*: από τη μία μεριά η ευωχία ως το πλαίσιο στο οποίο φωλιάζει η επική απαγγελία ασκούσε την επιρροή της υπό τη μορφή χρονικών και κοινωνικών περιορισμών που ρύθμιζαν τον χρόνο και διάρκεια της επικής εκτέλεσης. Από την άλλη μεριά, το ίδιο το μέσο της επικής ποίησης επέβαλλε αφηγηματικούς περιορισμούς αναφορικά με τον εγκιβωτισμό ενός άλλου άσματος.[34] Η επιλεκτικότητα ίσως ήταν μέρος (όχι το σύνολο) της ιστορικής πραγματικότητας. Παρά ταύτα, δεν είναι δυνατόν να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα με βάση τα ομηρικά παραδείγματα. Όπως και να έχει το πράγμα, οι αρχαίοι ακροατές μπορούσαν να παρακολουθούν απρόσκοπτα την εξέλιξη της πλοκής μιας γνωστής ιστορίας, ακόμα και όταν ο αοιδός την άρχιζε (*Οδ.* θ 43-45: *καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν,* | *Δημόδοκον,*[35] *Οδ.* θ 254-255: *Δημοδόκωι δέ τις αἶψα κιὼν φόρμιγγα λίγειαν* | *οἰσέτω*)[36] ή διέκοπτε στο σημείο που ένα μέρος του ακροατηρίου το επιθυμούσε (*Οδ.* θ 97-101: *κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες·* | *ἤδη μὲν δαιτὸς κεκορήμεθα θυμὸν ἐΐσης* | *φόρμιγγός θ', ἣ δαιτὶ συνήορός ἐστι θαλείηι·* | *νῦν δ' ἐξέλθωμεν καὶ ἀέθλων πειρηθῶμεν* | *πάντων,*[37] θ 536-543: *κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,* | *Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν·* | *οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' ἀείδει.* | *ἐξ οὗ δορπέομέν τε καὶ ὥρορε θεῖος ἀοιδός,* | *ἐκ τοῦδ' οὔ πω παύσατ' ὀϊζυροῖο γόοιο* | *ὁ ξεῖνος· μάλα πού μιν ἄχος φρένας ἀμφιβέβηκεν.* | *ἀλλ' ἄγ' ὁ μὲν σχεθέτω, ἵν' ὁμῶς τερπώμεθα πάντες,* | *ξεινοδόκοι*

33. Μεταγενέστερες μαρτυρίες (όπως του Αιλ. *Ποικ. Ιστ.* 13.14) σχετικά με την εκτέλεση συγκεκριμένων επεισοδίων αντί ολόκληρων επικών συνθέσεων επιβεβαιώνουν αυτές τις παρατηρήσεις· βλ. επίσης Slings (2000) 70.

34. Θα αποτελούσε υπερβολή να αποκλείσουμε εξ ολοκλήρου είτε την απαγγελία επεισοδίων είτε ολόκληρου του έπους. Μια χρήσιμη αναλογία παρέχεται από στησιχόρεια ποίηση, η οποία εκτελούνταν είτε μονωδικά από κιθαρωδό είτε από χορό. Βλ. Davies και Finglass (2014) 31-32· επίσης παρακάτω σσ. 36-38.

35. «Καλέσετε και τον Δημόδοκο, τον θείο αοιδό».

36. «Κάποιος ας πάει να φέρει και τη γλυκόφωνη κιθάρα | στον Δημόδοκο».

37. «Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· | φτάνει νομίζω τόσο φαγητό, όσο του πρέπει καθενός, | και της κιθάρας ο σκοπός, συμπλήρωμα απαραίτητο | σε κάθε πλούσιο γεύμα. | Τώρα καιρός να βγούμε, να δοκιμαστούμε στα πολλά αγωνίσματα».

καὶ ξεῖνος, ἐπεὶ πολὺ κάλλιον οὕτως)[38] ή όταν μετέβαινε από ένα επεισόδιο σε άλλο (*Οδ.* θ 492-493: *ἀλλ᾽ ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον* | *δουρατέου*,[39] θ 499-500: *ὣς φάθ᾽· ὁ δ᾽ ὁρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ᾽ ἀοιδήν,* | *ἔνθεν ἑλών*).[40]

Η σταθερά ακολουθούμενη παρουσίαση των αοιδών στα ομηρικά έπη πιστοποιεί ότι το μέρος που θα ανέμενε να τους συναντήσει κάποιος ήταν το μέγαρο ενός ηγεμόνα ή βασιλιά. Αν και λέγεται απερίφραστα ότι οι άνθρωποι καλούν έναν αοιδό παντού πάνω στη γη (*Οδ.* ρ 382-386),[41] μοναδικό παράδειγμα περιπλανώμενου αοιδού στα ομηρικά έπη είναι ο Θάμυρις, ο οποίος πηγαίνει από μέρος σε μέρος παρουσιάζοντας την τέχνη του.[42] Ο Θάμυρις, που καυχιέται ότι μπορεί να νικήσει ακόμη και τις Μούσες, τιμωρείται με παράλυση και απώλεια της ικανότητάς του να τραγουδάει και να παίζει τη λύρα του.[43]

Ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, η ιδέα ενός ποιητικού διαγωνισμού δεν πρέπει να εκλαμβάνεται κυριολεκτικά. Αφορά την καυχησιολογία του Θάμυρη ότι μπορεί να ξεπεράσει ακόμη και την πηγή της έμπνευσής του, τις

---

38. «Ακούστε, των Φαιάκων αρχηγοί και σύμβουλοι· | ας σταματήσει τη γλυκόφωνη κιθάρα του ο Δημόδοκος, | γιατί θαρρώ δεν προξενεί σ᾽ όλους χαρά με τα τραγούδια του. | Αφότου ο θείος τραγουδιστής σ᾽ αυτό το δείπνο ανασηκώθηκε να τραγουδήσει, ούτε στιγμή δεν έπαψε τον δύστυχό του θρήνο | ο ξένος· ίσως τον βασανίζει κάποιος κρυφός καημός. | Λέω λοιπόν να σταματήσει, κι εμείς να βρούμε τρόπο | να χαρούμε όλοι μαζί, ο ξένος κι οι φιλόξενοι — | αυτό νομίζω είναι το καλύτερο».

39. «Μα τώρα λέω άλλαξε σκοπό, ιστόρησέ μας για τον δούρειο ίππο».

40. «Έτσι του μίλησε, κι αυτός θεόπνευστος φανέρωσε | του τραγουδιού του την αρχή. Απ᾽ το σημείο κινώνας ...».

41. *τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθών* | *ἄλλον γ᾽, εἰ μὴ τῶν οἳ δημιοεργοὶ ἔασι· μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,* | *ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὅ κεν τέρπῃσιν ἀείδων;* | *οὗτοι γὰρ κλητοί γε βροτῶν ἐπ᾽ ἀπείρονα γαῖαν* («αλήθεια, πες ποιος πάει γυρεύοντας αλλού να φέρει κάποιον ξένο, | εκτός κι αν είναι απ᾽ αυτούς που ξέρουν κάποια τέχνη· | μάντης, γιατρός για τις κακές αρρώστιες, για τα δάκρυα μαραγκός, | και βέβαια θείος αοιδός που ευφραίνει το τραγούδι του»).

42. Power (2010) 254.

43. Β 594-600: ... *ἔνθα τε Μοῦσαι* | *ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς* | *Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ᾽ Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·* | *στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἂν αὐταί* | *Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·* | *αἳ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδήν* | *θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν* («όπου τον Θάμυρη | από τη Θράκη απάντησαν οι Μούσες και του αφαίρεσαν | της αοιδής το χάρισμα, γιατί γυρίζοντας από την Οιχαλία, | πίσω αφήνοντας του Οιχάλιου Εύρυτου το σπίτι, καυχήθηκε | με έπαρση πως νικητής μπορεί να βγει, ακόμη κι αν | οι Μούσες μπροστά του τραγουδούσαν, του αιγίοχου | μεγάλου Δία οι θυγατέρες, οπότε αυτές χολώθηκαν, | τον τύφλωσαν, του πήραν πίσω της θεσπέσιας αοιδής τη χάρη, | τον έκαμαν ν᾽ αποξεχάσει ολότελα την τέχνης της κιθάρας»).

ίδιες τις Μούσες και όχι έναν συγκεκριμένο αγώνα που έλαβε χώρα σε κάποιο μέρος.[44] Άλλωστε, Ο Θάμυρις είναι *κιθαρωιδός*, όχι *ῥαψωιδός*, και σε αυτόν τον βαθμό η τιμωρία του απηχεί συγκεκαλυμμένα τον ιστορικά κατοχυρωμένο ανταγωνισμό μεταξύ κιθαρωδών και ραψωδών, παρουσιασμένο από την οπτική γωνία των ραψωδών.[45] Είναι προτιμότερο το απόσπασμα του Θάμυρη να μην αντιμετωπίζεται ως απόδειξη για αοιδικούς αγώνες.[46]

Ο Φήμιος,[47] ο Δημόδοκος[48] και οι δύο ανώνυμοι αοιδοί[49] στι Μυκήνες (*Οδ.* γ 267-271)[50] και στη Σπάρτη (*Οδ.* δ 17-19)[51] *δεν* είναι περιπλανώμενοι αοιδοί. Ζουν και απαγγέλουν ποίηση στα βασιλικά μέγαρα του Οδυσσέα, του Αλκίνοου, του Αγαμέμνονα και του Μενέλαου χωρίς να δηλώνεται ότι μετακινούνται από το ένα μέρος στο άλλο. Αντίθετα, μοιάζουν να αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του μόνιμου προσωπικού του παλατιού. Η *Οδύσσεια* τονίζει τη στενή σχέση μεταξύ της ευωχίας και ορισμένων δραστηριοτήτων που τη συνοδεύουν, όπως το τραγούδι, ο χορός και το παίξιμο της λύρας. Θεωρούνται όλες τους «συμπλήρωμα απαραίτητο σ' ένα καλό τραπέζι» (*ἀναθήματα δαιτός*:

---

44. Για τον Θάμυρη, βλ. Kirk (1985) 216· Grandolini (1996) 48-50· Μαρωνίτης και Πόλκας (2007) 51-52· Brügger και άλλ. (2010) 192· Tsagalis (2012) 202-208. Ο P. Wilson (2009, 50-51) υποστηρίζει ότι η ετυμολογία του ονόματος *Θάμυρις* αποκαλύπτει πως πρόκειται για «ένα παμπάλαιο αιολικό όνομα που χρησιμοποιούνταν αναφορικά με μια μορφή κοινωνικής συγκέντρωσης, σε υπερτοπικές συναθροίσεις σε ένα θρησκευτικό κέντρο» και ότι παραπέμπει στην «κεντρομόλο δύναμη τους άσματος, τη συνάθροιση που προβάλλει την ενότητα και μαζικότητα», ενώ ο όρος *οἶμη* δηλώνει τη φυγόκεντρη τάση της αοιδικής απαγγελίας. Βλ. Ησύχ. θ 90 [II 306 Latte]: *θάμυρις· πανήγυρις, σύνοδος, ἢ πυκνότης τινῶν. καὶ ὁδοὺς θαμυρὰς τὰς λεωφόρους. ἔστι δὲ καὶ κύριον ὄνομα·* θ 91 [306 Latte]: *θαμυρίζει· ἀθροίζει, συνάγει.*

45. Βλ. Power (2010) 205-209, 250-257. Ομηρικούς στίχους τραγουδούσαν και οι κιθαρωδοί με τη συνοδεία επτάχορδης λύρας (Schadewaldt 1994, 82).

46. Πρβλ. Schadewaldt (1994) 86. Ποιητολογικές δηλώσεις είτε αφορούν άλλες επικές παραδόσεις (π.χ. *Οδ.* ω 196-202) είτε είναι αυτοαναφορικού τύπου (π.χ. *Ιλ.* Ζ 357-358) δεν είναι διαφωτιστικές για το υπό εξέταση ζήτημα.

47. Μαρωνίτης και Πόλκας (2007) 54-57.

48. Μαρωνίτης και Πόλκας (2007) 57-65.

49. Μαρωνίτης και Πόλκας (2007) 54.

50. *πὰρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνήρ, ὧι πόλλ' ἐπέτελλεν | Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κιὼν εὔρυσθαι ἄκοιτιν. | ἀλλ' ὅτε δή μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι, | δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην | κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἕλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι* («Ήταν στο πλάι της και κάποιος αοιδός, που ξεκινώντας ο Ατρείδης | για την Τροία, πολλές φορές παράγγειλε να έχει τον νου του | και τη γυναίκα του να συγκρατεί. Αλλ' όταν η μοίρα του θεού την έδεσε άσχημα, ώσπου να την δαμάσει, | τότε κι ο Αίγισθος ρίχνει τον αοιδό σε κάποιο ερημονήσι, | τον άφησε βορά και λεία των πουλιών.»)

51. *μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδός | φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς | μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσους* («ανάμεσά τους τραγουδώντας θείος αοιδός | κρατούσε τον σκοπό χτυπώντας την κιθάρα του· και στον χορό | ξεχώριζαν δύο ακροβάτες, στη δίνη τους συνεπαρμένοι, | στη μέση εκεί»).

Οδ. α 152, φ 430), χαρακτηρισμός που αποδίδεται και στη λύρα (*δαιτὶ συνήορός ἐστι θαλείῃ*: *Οδ.* θ 99], την οποία μάλιστα οι θεοί έχουν καταστήσει σύντροφο στο γλέντι (*ἣν ἄρα δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην*: *Οδ.* ρ 270-271).[52]

Τα ομηρικά έπη δεν αναφέρονται σε κανέναν διαγωνισμό επικών ασμάτων. Πουθενά δύο ή περισσότερο αοιδοί δεν συναγωνίζονται ο ένας τον άλλον.[53] Πολλαπλοί αοιδοί συμμετέχουν στην επίσημη θρηνολογία για τον Έκτορα (*Ιλ.* Ω 719-722)[54] και τον Αχιλλέα (*Οδ.* ω 58-62)[55] αλλά δεν γίνεται καμία απολύτως αναφορά σε διαγωνισμό. Το ίδιο συμβαίνει και σε περιπτώσεις όπου γίνεται σαφής αναφορά σε πολλούς αοιδούς, όπως στους Αχαιούς που τραγουδούν τον παιάνα (*Ιλ.* Α 472-474,[56] Χ 391-394[57]), στις Μούσες και τον Απόλλωνα (*Ιλ.* Α 601-604),[58] στον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο (*Ιλ.* Ι 186-191),[59] στους χορούς

---

52. Βλ. Finkelberg (1998) 89.

53. Βλ. Schadewaldt (1994) 84.

54. *οἳ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα | τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς | θρήνων ἐξάρχους, οἵ τε στονόεσσαν ἀοιδήν | οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.* («Πρώτα μετέφεραν τον Έκτορα στο δοξασμένο σπιτικό, | έπειτα τον απόθεσαν σε κλίνη τρυπητή, μετά στο πλάι | στήθηκαν οι αοιδοί, εξάρχοντες του θρήνου»).

55. *ἀμφὶ δέ σ' ἔστησαν κοῦραι ἁλίοιο γέροντος | οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ' ἄμβροτα εἵματα ἕσσαν. | Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ | θρήνεον· ἔνθα κεν οὔ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας | Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια* («Στο μεταξύ γύρω σου στήθηκαν οι κόρες του θαλάσσιου γέροντα, | λυπητερά μοιρολογώντας, και ρούχα αθάνατα σου φόρεσαν. Εννέα οι Μούσες, με φωνή μελωδική, θρηνούσαν συναλλάσσοντας | τη μουσική τους. Κανείς δεν έμεινε αδάκρυτος — | τόσο ο σκοπός τους όλους τους συγκίνησε.»)

56. *οἳ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο | καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν, | μέλποντες Ἑκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων* («όλη τη μέρα με χορό και τραγούδι δοκίμαζαν να εξευμενίσουν | τον Απόλλωνα, άδοντας των Αχαιών τα παλικάρια ωραίο παιάνα, | τιμώντας τον ευθύβολο θεό, που αγάλλονταν ακούγοντας»).

57. *νῦν δ' ἄγ' ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν | νηυσὶν ἔπι γλαφυρῇσι νεώμεθα, τόνδε δ' ἄγωμεν. | ἠράμεθα μέγα κῦδος· ἐπέφνομεν Ἕκτορα δῖον, | ᾧ Τρῶες κατὰ ἄστυ θεῷ ὡς εὐχετόωντο* («Μα τώρα εμπρός, των Αχαιών οι κούροι, ψάλλοντας | τον παιάνα, στα κοίλα μας καράβια να γυρίσουμε, | μ' εκείνον προπομπό. Είναι μεγάλη η δόξα | που σηκώσαμε· σκοτώσαμε τον θείο Έκτορα, | που οι Τρώες σαν θεό τον είχαν σ' ολόκληρη την Τροία.»)

58. *ὣς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα | δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἐΐσης, | οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων, | Μουσάων θ', αἳ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ* («όλη τη μέρα οι θεοί, ώσπου να δύσει ο ήλιος, έτρωγαν κι έπιναν | ευφραίνοντας το μέσα τους με ίσο όλοι μερτικό. | Και δεν τους έλειψε μήτε η περίκαλλη κιθάρα | στου Απόλλωνα τα χέρια, μήτε κι οι Μούσες τραγουδώντας | με την ωραία φωνή τους, η μια μετά την άλλη.»)

59. *τὸν δ' εὗρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ, | καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύ-*

των κοριτσιών που τραγουδούν και χορεύουν προς τιμήν της Άρτεμης (*Ιλ.* Π 182-183·[60] *Οδ.* ζ 102-108[61]), στους ανθρώπους που απεικονίζονται στην ασπίδα του Αχιλλέα να τραγουδούν τον *ὑμέναιον* (*Ιλ.* Σ 493),[62] και τις Σειρήνες (*Οδ.* μ 44,[63] 52,[64] 183[65]).[66]

ρεον ζυγὸν ἦεν, | *τὴν ἄρετ᾽ ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἠετίωνος ὀλέσσας·* | *τῆι ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ᾽ ἄρα κλέα ἀνδρῶν.* | *Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἥστο σιωπῆι,* | *δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν ἀείδων* («τον πέτυχαν εκείνον με τη φλυκόφωνη κιθάρα να ευφραίνει | την ψυχή του — ωραία κιθάρα, πλουμιστή και με ζυγό ασημένιο, | δικό του λάφυρο, τότε που κούρσεψε του Ηετίωνα | την πόλη. Μ᾽ αυτήν ευφραίνονταν και τραγουδούσε | ανδραγαθήματα γενναίων.») Ο Πάτροκλος μοιάζει να περιμένει τον Αχιλλέα να τελειώσει το τραγούδι του, προκειμένου να του απαντήσει αντιφωνικά με το δικό του τραγούδι (ο μετοχικός τύπος *δέγμενος* επιβεβαιώνει αυτή την ερμηνεία). Ο Nagy εκλαμβάνει την περίπτωση αυτή ως ένα ακόμα παράδειγμα του «διαχρονικού λοξοκοιτάγματος» (diachronic skewing), με την έννοια ότι έχουμε να κάνουμε με μια στιλιζαρισμένη αναπαράσταση της ραψωδικής σκυταλοδρομίας, μεταφερμένης από τα Παναθήναια του 6ου αιώνα π.Χ. στο ομηρικό κείμενο (2003, 43-45). Η άποψη αυτή είναι προβληματική και προκαλεί εύλογες αντιρρήσεις, καθώς προϋποθέτει ότι το ομηρικό κείμενο διαμορφώθηκε σε αυτό το απόσπασμα *μετά* την καθιέρωση της ραψωδικής σκυταλοδρομίας από τον Ίππαρχο στην Αθήνα του ύστερου 6ου αι. π.Χ. (522).

60. Βλ. επίσης σημ. 66 (στο ίδιο κεφάλαιο).

61. *οἴη δ᾽ Ἄρτεμις εἶσι κατ᾽ οὔρεα ἰοχέαιρα,* | *ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἠ᾽ Ἐρύμανθον,* | *τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισιν·* | *τῆι δέ θ᾽ ἅμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,* | *ἀγρονόμοι παίζουσι, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·* | *πασάων δ᾽ ὑπὲρ ἥ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,* | *ῥεῖα δ᾽ ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·* | *ὣς ἥ γ᾽ ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἁδμής* («πως η τοξεύτρα Άρτεμη στα όρη κατεβαίνει, | ή στον ψηλό Ταΰγετο ή στον Ερύμανθο, | για να χαρεί με κάπρους και με ελάφια ωκύποδα· | οι Νύμφες αγροδίαιτες, κόρες του Δία που κρατάει αιγίδα, | τη συντροφεύουν παίζοντας μαζί της, βλέπει και χαίρεται βαθιά η Λητώ πως υπερέχουν | μέτωπο και κεφαλή της κόρης· αναγνωρίζεται εύκολα | σ᾽ όλες ανάμεσα, κι ας είναι ωραίες όλες τους· παρόμοια κι η αδάμαστη παρθένα Ναυσικά | από τις άλλες κοπέλες ξεχωρίζει που παράστεκαν»).

62. *πολὺς δ᾽ ὑμέναιος ὀρώρει* («να ακούγονται [...] | νυφιάτικα τραγούδια»).

63. *Σειρῆνες λιγυρῆι θέλγουσιν ἀοιδῆι* («τον θέλγουν οι Σειρήνες | με το οξύφωνο τραγούδι τους»).

64. *τερπόμενος ὄπ᾽ ἀκούσηις Σειρήνοιϊν* («να απολαύσεις | των Σειρήνων τη φωνή»).

65. *λιγυρὴν δ᾽ ἔντυνον ἀοιδήν* («κι άρχισαν το ψηλόλιγνο τραγούδι τους»).

66. Από αυτό τον κατάλογο έχουν εσκεμμένα αποκλεισθεί αναφορές σε απαγγελίες από ένα πρόσωπο, όπως αυτή του Έκτορα που αναφέρεται σε έναν αρχαίο πολεμικό χορό (*Ιλ.* Η 241), αυτή ενός ανώνυμου τραγουδιστή που απεικονίζεται στην Ασπίδα του Αχιλλέα να παίζει την *φόρμιγγα* και να τραγουδάει το άσμα του Λίνου (*Ιλ.* Σ 570), εκείνη ενός άλλου ανώνυμου τραγουδιστή στην Ασπίδα του Αχιλλέα που τραγουδάει σε έναν χορό από αγόρια και κορίτσια που χορεύουν κυκλικά (*Ιλ.* Σ 590-606), όπως επίσης της Καλυψώς (*Οδ.* ε 61), ή της Κίρκης που άδουν καθώς υφαίνουν (*Οδ.* κ 221).