



ΠΡΑΚΤΙΚΑ 7^{ΟΥ} ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΦΟΙΤΗΤΩΝ & ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ ΔΙΔΑΚΤΟΡΩΝ
ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

5-6 ΙΟΥΝΙΟΥ 2021



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2023

ΠΡΑΚΤΙΚΑ 7^{ΟΥ} ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΦΟΙΤΗΤΩΝ & ΥΠΟΨΗΦΙΩΝ ΔΙΔΑΚΤΩΡΩΝ
ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2023

Πρακτικά 7ου Συμποσίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκτόρων
Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
5-6 Ιουνίου 2021
Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ:

Τμήμα Φιλολογίας – Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ:

Μαρία-Χαϊδή Βήττα, Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου, Βασίλειος Παπαγεωργίου, Αντιγόνη
Τσιατσούλη, Αναστασία Ψωμιάδου

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Heinrich Maria von Hess, Apollo and the Muses, 1826,
Bavarian State Painting Collections - Neue Pinakothek Munich, URL:
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/y7GEQA1GPV>

[Τελευταία ανάκτηση: 16/10/2023]

ISBN: 978-960-233-286-3

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	vii-viii
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ.....	1-299
1. ΑΓΟΡΗ, Βασιλική Η μετάφραση του <i>Carmen</i> 1.5 του Ορατίου από τον Π. Ματαράγκα	3
2. ΒΗΤΤΑ, Μαρία-Χαϊδή Λουκιανού <i>Άληθής Ιστορία</i> : Αυτοαναφορικά σχόλια ειδολογικού προσδιορισμού του έργου	17
3. ΚΛΕΙΤΣΙΚΑ, Βασιλική Πολύφημος: η «νέα» ταυτότητά του στον διθύραμβο <i>Κύκλωπας</i>	26
4. ΚΟΥΡΟΥΠΗΣ, Αλέξανδρος Η παρουσίαση του Άνωνα στον <i>Poenulus</i> του Πλαύτου: Ένας στερεοτυπικός Καρχηδόνιος;	36
5. ΚΡΙΤΣΑΝΤΩΝΗΣ, Ηλίας Ζωομορφισμός και ηγεμονική ανδρική ταυτότητα στην <i>Αλεξάνδρα</i> του Λυκόφωνα	48
6. ΚΥΡΚΟΠΟΥΛΟΥ, Αρετή Τα στοιχεία του υψηλού ύφους, η μεταφορά και η προσωποποίηση στον λόγο του Τυνδάρου στους <i>Captivi</i> του Πλαύτου	79
7. ΜΠΟΜΠΙΕΤΣΗΣ, Γαβριήλ Το μοτίβο της <i>ισοτιμίας</i> στον λουκιάνειο Άδη και η ιστορία του.....	99
8. ΜΠΙΡΙΑΚΟΥ, Ειρήνη-Νίκη Διεγείροντας τις αντιδράσεις του κοινού: Η περίπτωση του προλόγου της <i>Εκάβης</i> του Ευριπίδη	114
9. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Μαρία <i>Μάρκου Τυλλίου Κικέρωνος Λαίλιος ή Διάλογος Περί Φιλίας, έκ τής λατινίδος εἰς τὴν ἑλληνίδα φωνὴν μετενεχθεὶς ὑπὸ Βασιλείου Ἀντωνιάδου (1878): μια απόπειρα διερεύνησης της μεταφραστικής τεχνικής του Β. Αντωνιάδη στο εν λόγω κικερώνειο έργο.....</i>	127
10. ΝΤΟΥΜΑ, Σταυρούλα Τα <i>Φαινόμενα</i> απατούν: Οι αμφίδρομοι μετασχηματισμοί του ποιητικού και επιστημονικού λεξιλογίου στο έργο του Αράτου.....	143
11. ΠΑΠΑΒΛΑΧΟΥ, Αγγελική Κριτική, ανάλυση και ερμηνεία της μετάφρασης του Paul Claudel στο έργο του Αισχύλου <i>Χοηφόροι</i>	167

12. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Βασίλειος	
Η μετάφραση της <i>Ελεγείας</i> 1.3 του Τιβούλλου από τον Ιάκωβο Πολυλά	185
13. ΠΙΠΕΡΙΑΣ, Πάυλος	
Φραστικές ενδείξεις σκηνογραφικού σχεδιασμού στην <i>Ιφιγένεια την εν Αυλίδι</i> του Ευριπίδη και η σκηνική τους απόδοση	198
14. ΤΡΙΓΚΗ, Αλεξία	
Ο <i>μεγαλόψυχος</i> στον Αριστοτέλη και ο <i>μεγαλόφρων</i> στον Ισοκράτη: μία συγκριτική μελέτη	218
15. ΤΣΙΑΤΣΟΥΛΗ, Αντιγόνη	
Χαρτογράφηση των προσευχών των ηρώων της <i>Ιλιάδας</i> – απορριφθείσες προσευχές	232
16. ΤΣΟΥΜΠΟΣ, Ευάγγελος	
Οι παραστατικές τέχνες τον καιρό της πανδημίας μέσα από το παράδειγμα της παράστασης του Έκτορα Λυγίζου: «Παραβάσεις. Πρόσωπα του ήρωα: Αισχύλου Χοηφόρου»	249
17. ΧΡΙΣΤΟΥ, Δέσποινα	
Η μη-λεκτική εξουσία του θεού Έρωτα στη συνέλευση των θεών (Απολλ. Ρόδ, <i>Αργ.</i> 3,6 κ.ε.)	265
18. ΨΩΜΙΑΔΟΥ, Αναστασία	
Σοφοκλέους <i>Αΐας</i>: Μια πολιτική ανάγνωση του <i>άγωνα λόγων</i> Μενελάου -Τεύκρου	279

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το παρόν πόνημα περιλαμβάνει 18 αναθεωρημένες εισηγήσεις των αρχικών ανακοινώσεων που παρουσιάστηκαν στη διάρκεια του *7^{ου} Συμποσίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, το οποίο πραγματοποιήθηκε στις **5 και 6 Ιουνίου 2021**. Εξαιτίας της πανδημίας το Συνέδριο διεξήχθη διαδικτυακά μέσω της πλατφόρμας **MS-Teams**. Η διαδικτυακή οργάνωση του Συμποσίου επέτρεψε τη συμμετοχή και την παρακολούθηση των διήμερων εργασιών σε μέλη πολλών Πανεπιστημιακών Ιδρυμάτων τόσο της Ελλάδας όσο και του εξωτερικού αποδεικνύοντας περὶτρανα πως η ανταλλαγή επιστημονικών απόψεων δεν πρέπει να περιορίζεται στο πλαίσιο μόνο της δια ζώσης επικοινωνίας.

Ύστερα από συζητήσεις των μελών της Οργανωτικής και Επιστημονικής Επιτροπής αποφασίστηκε το Συμπόσιο να μην αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη θεματική περιοχή –στοιχείο που ενδεχομένως θα λειτουργούσε αποτρεπτικά για πολλούς ομιλητές– και έτσι δόθηκε η δυνατότητα στους συμμετέχοντες να παρουσιάσουν οποιοδήποτε θέμα της αρεσκείας τους, υπό την προϋπόθεση φυσικά να εμπίπτει στο ευρύτερο πλαίσιο της Κλασικής Γραμματείας.

Στο σημείο αυτό θέλουμε να ευχαριστήσουμε θερμά όλους όσους έστειλαν το κείμενό τους για δημοσίευση στα Πρακτικά του Συμποσίου. Θέλουμε επίσης να διασαφηνίσουμε πως ενώ ο τίτλος του Συμποσίου μας δηλώνει ότι συμμετέχουν *Μεταπτυχιακοί Φοιτητές & Υποψήφιοι Διδάκτορες Κλασικής Φιλολογίας*, θεωρήσαμε καλό να αναδείξουμε την προσπάθεια που γίνεται στην έρευνα ήδη από το Προπτυχιακό επίπεδο Σπουδών στο Τμήμα Φιλολογίας, αλλά και τη συνέχιση της έρευνας ακόμη και μετά την απονομή του Διδακτορικού Διπλώματος. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο στα Πρακτικά του Συμποσίου περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων οι εισηγήσεις δύο Προπτυχιακών τότε Φοιτητών, καθώς και μία εισήγηση Διδάκτορος με έπαινο του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Εκφράζουμε τις ειλικρινείς μας ευχαριστίες στην Επιστημονική Επιτροπή του Συμποσίου και συγκεκριμένα στην κα Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας, τον κ. Φώτιο Πολυμεράκη, Αναπληρωτή Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας και τον κ. Βασίλειο Παππά, Μόνιμο Επίκουρο Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας για την αμέριστη στήριξη και βοήθεια που μας προσέφεραν από

την αρχή και μέχρι την υλοποίηση του Συμποσίου, καθώς και για τις συμβουλές τους αναφορικά με τη δημοσίευση των Πρακτικών. Ακόμη, ευχαριστούμε θερμά όλους τους συμμετέχοντες και όλους όσους βοήθησαν με κάθε τρόπο και συνέβαλαν στην επιτυχία του Συμποσίου. Ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζουμε στους φίλους και συναδέλφους Σοφία Κουτέρη, Βασίλη Δημογλίδη και Βασιλική Αγόρη, οι οποίοι βοήθησαν με τις προεδρίες τους στη διεξαγωγή του Συμποσίου. Ολόψυχες ευχαριστίες οφείλουμε επίσης στον φίλο, συνάδελφο και μέλος της Οργανωτικής Επιτροπής Παύλο Πιπεριά.

Τέλος, ως επιμελητές των Πρακτικών θα θέλαμε να διευκρινίσουμε ότι τυχόν λάθη, αστοχίες ή αβλεψίες της εκάστοτε εργασίας, καθώς και ζητήματα έλλειψης πρωτοτυπίας, λογοκλοπής ή άλλων νομικών και ακαδημαϊκών παραβάσεων επιβαρύνουν αποκλειστικά και μόνο τον αντίστοιχο γράφοντα. Παράλληλα, δηλώνουμε ότι οι απόψεις του κάθε συγγραφέα δεν υιοθετούνται από τους επιμελητές των Πρακτικών.

Οι επιμελητές
 Μαρία-Χαϊδή Βήττα
 Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου
 Βασίλειος Παπαγεωργίου
 Αντιγόνη Τσιατσούλη
 Αναστασία Ψωμιάδου

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

Η μετάφραση του *Carmen* 1.5 του Ορατίου από τον Π. Ματαράγκα

Εισαγωγή

Κατά τον 18^ο αιώνα παρατηρείται μια πληθώρα μεταφράσεων νεολατινικών έργων, κυρίως πραγματειών που αφορούσαν τα μαθηματικά, τη φυσική, τη φιλοσοφία καθώς και άλλες επιστήμες και στόχευαν στο να μεταλαμπαδεύσουν επιστημονικές γνώσεις στον ελληνικό λαό.¹ Εκτός των επιστημονικών πραγματειών, το ενδιαφέρον των μεταφραστών στρέφεται και προς τη λατινική γραμματεία. Η μετάφραση ωστόσο της λατινικής γραμματείας διακατέχεται από έναν καθαρά ωφελμιστικό χαρακτήρα, στοχεύοντας στην ενίσχυση του ηθικού των Ελλήνων για την επερχόμενη επανάσταση. Η συγκεκριμένη άποψη επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι τα λατινικά έργα που μεταφράστηκαν προέρχονται κυρίως από το χώρο της ιστορίας, για παράδειγμα έργα του Κορνηλίου Νέπωτα, και σχετίζονται με την αρχαία Ελλάδα. Επιπλέον, όσον αφορά τη λατινική ποίηση παρατηρούμε να μεταφράζονται επανειλημμένα οι *Metamorphoses* του Οβιδίου, ένα έργο το οποίο αποτελεί, ουσιαστικά, ένα έπος-συμπίλημα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας.² Ακόμη κι αν οι μεταφράσεις των λατινικών έργων εξυπηρετούσαν αποκλειστικά τις ανάγκες της εποχής, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι υπήρχαν αρκετοί οι οποίοι γνώριζαν τη λατινική γλώσσα, όπως καταδεικνύεται από το μεγάλο όγκο παραγωγής των μεταφράσεων.³

Μετά το τέλος του επαναστατικού αγώνα και την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους (1830), η παιδεία φαίνεται να ακολουθεί μια ανοδική πορεία. Οι Έλληνες έχοντας διευρύνει τον πνευματικό τους ορίζοντα επηρεαζόμενοι από τη Δύση,

¹ Για να διαπιστώσει κάποιος το μέγεθος των μεταφράσεων νεολατινικών επιστημονικών πραγματειών στην ελληνική γλώσσα ειδικά κατά τον 18ο αιώνα, αρκεί να ανατρέξει στη βάση δεδομένων που περιλαμβάνει τις ελληνικές μεταφράσεις έργων της λατινικής γραμματείας από το 1453 έως και τον 19ο αιώνα: <http://gtll.lit.auth.gr/db> [τελευταία ανάκτηση: 30/07/2021].

² Για τους Έλληνες Λατινομαθείς και τα έργα τους από τον 15^ο έως τον 19^ο αιώνα, βλ. Μπάνου-Τσιάμη (2003) 31-81.

³ Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 197-98.

αντιλαμβάνονται τα κλασικά γράμματα ως αναπόσπαστο κομμάτι της επιστημονικής μόρφωσης ενός ανθρώπου σε οποιονδήποτε τομέα. Τα Λατινικά θεωρούνται η βάση όλων των επιστημών, θεωρητικών και θετικών και γι' αυτόν τον λόγο η διδασκαλία τους στο Γυμνάσιο κρίνεται απαραίτητη.⁴ Από την πρώτη κιόλας Εθνοσυνέλευση του νέου κράτους κατοχυρώνεται συνταγματικά η ελευθερία της δημόσιας παιδείας. Το 1824 ιδρύεται το πρώτο Πανεπιστήμιο με το όνομα «Ιόνιος Ακαδημία» στην Κέρκυρα, το πνευματικό κέντρο των Επτανήσων, από τον φιλέλληνα Άγγλο λόρδο Γκύλφορντ. Στην Ιόνιο Ακαδημία τα λατινικά γράμματα διδάσκονται από τρεις αξιόλογους λόγιους, τον Ηπειρώτη Χριστόφορο Φιλητά, τον Ιταλό Γεώργιο Γρασέτη, καθώς και τον Κύπριο Ιωάννη Οικονομίδα. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1837 ιδρύεται το Πανεπιστήμιο των Αθηνών, όπου ο τομέας της λατινικής φιλολογίας απαρτίζεται από αξιόλογους λατινιστές. Ανάμεσα στους διαπρεπείς καθηγητές της λατινικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου των Αθηνών, μπορούμε να αναφέρουμε τον Γερμανό Ερρίκο Ουλέριχο, τον Στέφανο Κουμανούδη, τον Ευθύμιο Καστόρχη, τον Σπυρίδωνα Βάση και τον Σπυρίδωνα Σακελλαρόπουλο.⁵ Με βασιλικό διάταγμα του 1833 τα Λατινικά επισήμως καθίστανται σχολικό μάθημα και διδάσκονται κατά τις δύο τελευταίες τάξεις του ελληνικού σχολείου και του Γυμνασίου. Κατά την περίοδο 1833-1855, η έμφαση που δίνεται στα Λατινικά είναι έκδηλη στον τομέα της εκπαίδευσης, καθώς θεωρούνται απαραίτητο στοιχείο της κλασικής παιδείας των Ελλήνων.⁶ Πιο συγκεκριμένα, στις τέσσερις τάξεις του Γυμνασίου το 1836 διδάσκονταν από τα Λατινικά: Ιούλιος Καίσαρας, Ιουστίνος, Κικέρωνας, Οβίδιος, Βιργίλιος, Λίβιος, Σαλλούστιος, Οράτιος, Κοϊντιλιανός, Τάκιτος, Πλαύτος, Λουκρήτιος, Κάτουλλος. Το 1884 στο Ελληνικό σχολείο τα λατινικά γράμματα διδάσκονταν μόνο 2 ώρες στη Γ' τάξη. Την ίδια χρονιά στο πρόγραμμα σπουδών του Γυμνασίου θα βρει κανείς αποσπάσματα από το έργο του Κορνηλίου Νέπωτα, το *De bello Gallico* του Ιούλιου Καίσαρα, τις *Metamorphoses* του Οβιδίου, Τάκιτο, Βιργίλιο και Κικέρωνα. Τέλος, από το σχολικό πρόγραμμα δεν λείπει φυσικά ο Οράτιος από το έργο του οποίου διδάσκονται: από τα *Carmina* το 1, 2, 3, 10,

⁴ Το ενδιαφέρον για τη διδασκαλία των Λατινικών στα σχολεία είναι έκδηλο από τα χρόνια της Επανάστασης. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με βουλευτικό ψήφισμα του 1824, τα Λατινικά έπρεπε να διδάσκονται στα Λύκεια της χώρας, τα οποία αποτελούσαν τη δεύτερη βαθμίδα της εκπαίδευσης. Τέσσερα χρόνια αργότερα όμως, κατά την περίοδο διακυβέρνησης της χώρας από τον Καποδίστρια (1828-1831), τα λατινικά γράμματα δεν εμφανίζονται στα προγράμματα σπουδών, βλ. Καρακάσης & Σάρρα (2017) 290.

⁵ Γρόλλιος (1970) 36-38.

⁶ Καρακάσης & Σάρρα (2017) 290.

11, 15, 16, 22, 37 του Α΄ βιβλίου, το 2, 7, 13, 15 του Β΄ βιβλίου, το 1, 2, 3, 8 του Γ΄ βιβλίου και το 2, 5, 12 του Δ΄ βιβλίου, καθώς και το *Carmen Saeculare*.⁷

Η διδασκαλία συγκεκριμένων Ρωμαίων συγγραφέων τόσο στα σχολεία, όσο και στα Πανεπιστήμια της χώρας, παρακίνησε αρκετούς λογίους να μεταφράσουν τα έργα τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή μεταφράσεων έργων από συγγραφείς όπως ο Κικέρωνας, ο Ιούλιος Καίσαρας, ο Βιργίλιος, ο Τάκιτος, ο Οβίδιος, ο Οράτιος· οι μεταφράσεις αυτές είχαν εκπαιδευτικό χαρακτήρα, με μοναδικό στόχο την εξυπηρέτηση των αναγκών των μαθητών και των φοιτητών. Οι λογοτεχνικές μεταφράσεις οι οποίες ως επί το πλείστον δημοσιεύονται σε λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής είναι πραγματικά ελάχιστες.⁸

Όπως είναι γνωστό, τον 19^ο αιώνα κυρίαρχο πρόβλημα της εκπαιδευτικής, διοικητικής και λογοτεχνικής πραγματικότητας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους (1830) ήταν το λεγόμενο γλωσσικό ζήτημα,⁹ δηλαδή η ύπαρξη και η επιλογή μίας από τις τρεις μορφές της ελληνικής γλώσσας, την αρχαϊκή ελληνική, την καθαρεύουσα και την δημοτική. Αναφορικά με τις γλωσσικές επιλογές σε λογοτεχνικά έργα και μεταφράσεις, αναδύονται δύο βασικές ομάδες με διαμετρικά αντίθετες απόψεις μεταξύ τους: η Επτανησιακή Σχολή με βασικό εκπρόσωπο τον Ιάκωβο Πολυλά και η Αθηναϊκή Σχολή εκπροσωπούμενη από τον Αλέξανδρο Ρίζο-Ραγκαβή. Ξεκινώντας με την Επτανησιακή Σχολή, ο λογοτέχνης, μεταφραστής και κριτικός Ιάκωβος Πολυλάς υποστηρίζει τον γλωσσικό «μέσο όρο». Απορρίπτει δηλαδή και την καθαρεύουσα και τον δημοτικισμό, προτείνοντας τη δημοτική ως κατάλληλη για το γραπτό λόγο γλώσσα, όχι όμως αυτήν την οποία χρησιμοποιεί ο αμόρφωτος αγροτικός πληθυσμός, γεμάτη τοπικά ιδιώματα, αλλά αυτήν που χρησιμοποιούν οι μορφωμένοι αστοί. Η γλώσσα η οποία προτάθηκε από τον Πολυλά φαίνεται ότι βρισκόταν πιο κοντά στα γλωσσικά δεδομένα της εποχής, επομένως επιδίωξή του ήταν και η λογοτεχνία με τη σειρά της να αποκτήσει μία γλώσσα, η οποία να προσεγγίζει κατά πολύ τη σύγχρονη ομιλούμενη. Επιπλέον, εκφράζει αξιοσημείωτα σχόλια σχετικά με τον ορθό κατά τη γνώμη του τρόπο, όντας και ο ίδιος μεταφραστής, κατά τον οποίο θα πρέπει να γίνεται μία μετάφραση. Η θεωρία του έγκειται στη δημιουργική φύση της μετάφρασης, εφόσον θα πρέπει να λογίζεται ως λογοτεχνικό κείμενο, ως αποτέλεσμα μιας αυτόνομης ποιητικής

⁷ Ζιώγα (2015) 27-31, 34, 38.

⁸ Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 199.

⁹ Για το γλωσσικό ζήτημα βλ. https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_12/%20intex.html [τελευταία ανάκτηση: 10/07/2021].

δημιουργίας και όχι ως μία απλή αντιγραφή του πρωτοτύπου. Η αντίληψη του Πολυλά περί μεταφράσεων συντάσσεται με τη μεταφραστική αντίληψη των Επτανήσιων κατά τον 19ο αιώνα. Πράγματι, πολλοί Επτανήσιοι μεταφραστές-ποιητές,¹⁰ όπως ο Καλοσγούρος, ο Μαβίλης και ο Κογεβίνας ακολουθώντας την παραπάνω πρακτική, δημιούργησαν μεταφράσεις οι οποίες λειτούργησαν ως αυτόνομα ποιητικά κείμενα, χωρίς να στερούνται τη λογοτεχνικότητα ενός πρωτοτύπου, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο δύσκολο να διακρίνει κανείς αν επρόκειτο για μετάφραση ή πρωτότυπο έργο.¹¹ Στην απέναντι πλευρά βρισκόταν η Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή (1830-1880) με βασικό εκπρόσωπο τον Αλέξανδρο Ρίζο-Ραγκαβή ο οποίος αντιλαμβάνεται τις νεοελληνικές μεταφράσεις ως «πάρεργα», υποβιβάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη μεταφραστική διαδικασία σε μία διαδικασία απλής αντιγραφής, χωρίς ίχνος λογοτεχνικότητας. Για τους οπαδούς της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής, μολονότι κάποιος μεταφράζει εκούσια ένα πρωτότυπο έργο, αυτό δεν αναιρεί τον επιβεβλημένο αντιγραφικό και καθαρά χρηστικό χαρακτήρα της μετάφρασης, η οποία καθίσταται απλώς μία αντιγραφή του νοήματος του πρωτοτύπου αριστουργήματος εξυπηρετώντας κάποιον συγκεκριμένο σκοπό. Η παραπάνω άποψη στηρίζεται στο γεγονός ότι στη σκέψη των οπαδών της Αθηναϊκής Σχολής η αρχαία λογοτεχνία είναι μεγαλύτερης αισθητικής αξίας από τη νεοελληνική. Όλα τα παραπάνω έχουν αρνητικό αντίκτυπο στις μεταφράσεις των εκπροσώπων της Αθηναϊκής Σχολής, διότι οι μεταφράσεις τους χαρακτηρίζονται από γλωσσική τεχνητότητα και πλαστότητα, ενώ απουσιάζει παντελώς το στοιχείο της λογοτεχνικότητας.¹² Ενδεχομένως, σε αυτό συνέβαλε και η διατήρηση του αρχαίου προσωδιακού μέτρου, κάτι το οποίο πρέσβευε η Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή, παροτρύνοντας τους σπουδαστές της να το εφαρμόζουν στα έργα τους.¹³

Προβληματισμοί γύρω από τη μετάφραση εγείρονται ήδη από την αρχαιότητα και σχετίζονται με το εφικτό ή ανέφικτο της μετάφρασης, της «*verbum e verbo*», δηλαδή της «λέξη προς λέξη» μετάφρασης, ή «*sensum de sensu*», δηλαδή της «έννοια προς έννοια» μετάφρασης, της «ελεύθερης» ή «πιστής»¹⁴ μετάφρασης. Οι απαντήσεις στα παραπάνω διλήμματα που αντιμετωπίζει ένας μεταφραστής διαφέρουν ανάλογα με την εποχή και τις επικρατούσες μεταφραστικές τάσεις. Στην ουσία, το δίλημμα του μεταφραστή παραμένει το ίδιο ανά τους αιώνες, απλώς αλλάζει κάθε φορά ονομασία.

¹⁰ Για τους Επτανήσιους μεταφραστές, βλ. το άρθρο του Μπουμπουλίδη (1964).

¹¹ Γαραντούδης (1998α) 249, 254-55, 257-59.

¹² Γαραντούδης (1998β) 482-84.

¹³ Για το ζήτημα αυτό, βλ. και το άρθρο του Γαραντούδη (2016).

¹⁴ Για τον όρο «πιστή μετάφραση», βλ. Κακριδής (2000) 26-29.

Στην πραγματικότητα, ο προβληματισμός είναι ένας και έγκειται στον τρόπο με τον οποίο κανείς μεταφράζει, αν δηλαδή προσκολλάται στο πρωτότυπο κείμενο δίνοντας περισσότερη έμφαση στο να παραμείνει πιστός σε αυτό ή αν κύριος στόχος του είναι η δημιουργία μίας μετάφρασης βασισμένης στους κανόνες και τους θεσμούς της γλώσσας-στόχου.¹⁵ Αναφορικά με την Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα παρά τις κάποιες διαφοροποιήσεις ως προς τη μεταφραστική προσέγγιση, μπορούμε να επισημάνουμε ότι οι απόψεις των περισσοτέρων ποιητών-μεταφραστών σχετικά με την επίτευξη ενός ισοδύναμου αποτελέσματος με αυτό του πρωτοτύπου φαίνεται να συγκλίνουν. Βασική προϋπόθεση τέθηκε η διατήρηση των βασικών στοιχείων του πρωτοτύπου, χωρίς τη δουλική προσκόλληση στο πρωτότυπο. Αυτό το οποίο ενδιέφερε πρωτίστως τους μεταφραστές-ποιητές ήταν η δημιουργία ενός ευανάγνωστου και ευχάριστου μεταφράσματος, το οποίο θα ήταν ικανό να προσφέρει στον αναγνώστη την ίδια αίσθηση με αυτή που αποκόμιζαν οι αναγνώστες του πρωτοτύπου, θεωρώντας δόκιμες τις όποιες λεξιλογικές, συντακτικές, σημασιολογικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις του μεταφράσματος σε σχέση με το κείμενο-πηγή.¹⁶

Στην παρούσα ανακοίνωση, μελετούμε στοιχεία γλώσσας, ύφους, μέτρου στη μετάφραση του *Carmen* 1.5 του Ορατίου από τον Παναγιώτη Ματαράγκα, καθώς και τις μεταφραστικές τεχνικές που εκείνος ακολουθεί. Επίσης, επιχειρούμε να διερευνήσουμε τους λόγους που ώθησαν τον μεταφραστή να αποδώσει στα Ελληνικά τη συγκεκριμένη ωδή, αλλά και να αποκαλύψουμε το αναγνωστικό κοινό στο οποίο αυτή απευθύνεται.

Η μετάφραση του *Carmen* 1.5¹⁷

Ο Παναγιώτης Ματαράγκας (Ναύπλιο 1834-1895) εκτός από ποιητής ήταν και νομικός και λαογράφος, ενώ διετέλεσε και νομάρχης της Ζακύνθου. Συνεργάστηκε με τα περιοδικά *Έσπερος*, *Παρνασσός*, *Χρυσάλλης*, *Ποιητικός Ανθών*, ενώ ο ίδιος εξέδιδε το περιοδικό *Αθήναιον*.¹⁸ Παράλληλα, ως ποιητής προσέφερε αξιόλογα ποιητικά έργα,

¹⁵ Γραμμενίδης – Δημητρούλια – Κουρδής – Λουπάκη – Φλώρος (2015) 15, 21-22.

¹⁶ Μήσιου (2012) 89, 98, 100-01, 104, 111, 124, 128-29.

¹⁷ Η μετάφραση διατίθεται ψηφιακά στον ιστότοπο «Ανέμη», στο σύνδεσμο: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/6/5/7/metadata-312-0000202.tk> [τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].

¹⁸ Πρόκειται για ένα δεκαπενθήμερο περιοδικό, το οποίο εκδιδόταν από τον Ματαράγκα από τον Ιούνιο του 1857 έως τον Μάη του 1858. Το εν λόγω περιοδικό περιλάμβανε κυρίως ξένη πεζογραφία σε μετάφραση, καθώς και βιογραφίες συγγραφέων, ενώ δεν έλειπαν τα ποιήματα και οι μελέτες αναφορικά

όπως για παράδειγμα το *Φαντασία και καρδιά*, ενώ ασχολήθηκε με τη μετάφραση ποικίλων έργων, όπως του Αισχύλου, του Ξενοφώντα, αλλά και των Dante, Metastasio κ.α. Τα έργα του είναι γραμμένα σε γλώσσα καθαρεύουσα, σύμφωνα με τις υποδείξεις του αθηναϊκού πνευματικού περιβάλλοντος, μολονότι ο ίδιος καταγόταν από τα Επτάνησα. Ακόμη, με ορισμένα από τα έργα του, έλαβε μέρος τέσσερις φορές σε ποιητικούς διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών.¹⁹ Αξίζει να σημειώσουμε και κάτι αρκετά ενδιαφέρον. Το ποίημα *Οί άρχαιοι ἴαμβοι*, το οποίο έχει την υπογραφή Π. Μ. και δημοσιεύεται το 1894 στο ζακυνθινό περιοδικό *Αί Μοῦσαι*, ανήκει κατά πάσα πιθανότητα στον μεταφραστή μας Π. Ματαράγκα. Το συγκεκριμένο ποίημα έχει απολογητικό χαρακτήρα και μέσω αυτού ο Ματαράγκας κατακρίνει την Αθηναϊκή Σχολή που υποστήριζε την αναβίωση των αρχαίων μέτρων, καθώς και τους ποιητικούς διαγωνισμούς του αθηναϊκού πανεπιστημίου. Το εν λόγω ποίημα μπορεί να χαρακτηριστεί ως το τελευταίο κείμενο το οποίο εντάσσεται στο πλαίσιο των αντιδράσεων των Επτανήσιων λογίων απέναντι στην αναβίωση των αρχαίων μέτρων.²⁰ Όσον αφορά τη μετάφραση λατινικών έργων, ο Ματαράγκας καταπιάστηκε και με τη μετάφραση των τεσσάρων Κατιλικών λόγων,²¹ με τίτλο: «ΚΙΚΕΡΩΝΟΣ | ΟΙ ΤΕΣΣΑΡΕΣ | ΚΑΤΑ ΚΑΤΙΛΙΝΑ ΛΟΓΟΙ | ΜΕΤΑΦΡΑΣΘΕΝΤΕΣ ΜΕΤΑ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ | ΥΠΟ | Π. ΜΑΤΑΡΑΓΚΑ | ΑΘΗΝΗΣΙ | ΕΚΔΟΤΗΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ Δ. ΦΕΞΗΣ | Βιβλιοπωλείον, ὁδὸς Αἰόλου, ἔναντι μεγάλης οἰκίας Μελά. | 1892». Επιπλέον, μετέφρασε από τον Οράτιο το *Carmen* 1.23,²² καθώς και το *Carmen* 3.9.²³ Ακόμη, αξίζει να αναφέρουμε και την ύπαρξη ενός άρθρου, το οποίο έχει τα αρχικά Π.Μ. και εικάζεται ότι ανήκει στον μεταφραστή μας. Το άρθρο έχει δημοσιευτεί το 1880 στο περιοδικό Σωκράτης σε δύο μέρη, με τίτλο: *Περὶ μιᾶς ἐλεγείας τοῦ Κατούλλου*, στο οποίο παρουσίαζε ποικίλες μεταφράσεις του 3ου ποιήματος του Κάτουλλου, σε διαφορετικές γλώσσες.²⁴

Η μετάφραση που θα παρουσιάσουμε φέρει τον τίτλο:

με την ποίηση και το μυθιστόρημα, βλ. *ΑΝΑ* (=Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι) (42012) 23 s.v. *Αθήναιον*¹.

¹⁹ Βλ. *ΑΝΑ* (42012) 1355 s.v. *Ματαράγκας Παναγιώτης*.

²⁰ Γαραντούδης (2016) 37-39.

²¹ Μπάνου-Τσιάμη (2003) 77.

²² Βλ. <http://gtll.lit.auth.gr/node/102> [τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].

²³ Βλ. <http://gtll.lit.auth.gr/node/65> [τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].

²⁴ Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 202.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ ΕΙΣ ΠΥΡΡΑΝ (Ἐκ τῶν ῥόδων τοῦ Ὁρατίου)²⁵

Η παρούσα μετάφραση περιλαμβάνεται στο περιοδικό *Παρνασσός*.²⁶ Πρόκειται για ένα μηνιαίο εικονογραφημένο περιοδικό, το οποίο ξεκίνησε την κυκλοφορία του στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1877. Αριθμεί συνολικά δεκαεπτά τόμους, ενώ διευθυντής του καθίσταται κάθε φορά ο εκάστοτε πρόεδρος του ομώνυμου Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Οι λόγοι που ώθησαν τα μέλη του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» να προχωρήσουν στην έκδοση του συγκεκριμένου περιοδικού, είναι κυρίως εθνικοί, παιδευτικοί και επιστημονικοί. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους ίδιους τους εκδότες του περιοδικού στόχοι του καθίστανται η ενίσχυση της «εθνικής παιδείσεως και της των γραμμάτων προσαγωγής και διαδόσεως». Ο *Παρνασσός* περιέχει έργα ποικίλου ενδιαφέροντος, όπως φιλολογικά, αρχαιολογικά, ιστορικά, φιλοσοφικά, κοινωνικά, πολιτικά, διηγήματα, μυθιστορίες, βιβλιοκρισίες κ.α. Ωστόσο, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι ο αριθμός των έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας είναι αρκετά μικρός.²⁷

Η μετάφρασή μας δημοσιεύτηκε το 1880 και αποτελεί την τρίτη έκδοση της συγκεκριμένης από τον Ματαράγκα, ενώ χρονολογείται το 1872. Η πρώτη έκδοσή της έλαβε χώρα το 1872 στο περιοδικό Εθνική Βιβλιοθήκη,²⁸ ενώ επανεκδόθηκε το 1876 στην ποιητική συλλογή του Ματαράγκα *Φαντασία και Καρδιά* μαζί με τη μετάφραση του *Carmen* 3.9.²⁹ Είναι γραμμένη σε ιαμβικό μέτρο, χωρίς όμως σταθερότητα ως προς τον αριθμό των συλλαβών, ενώ η γλώσσα της είναι η καθαρεύουσα. Πρόκειται για μία μετάφραση, η οποία απευθύνεται σε ένα ευρύ αναγνωστικό κοινό. Η μετάφραση δε συνοδεύεται από το λατινικό κείμενο, ούτε γίνεται αναφορά στην έκδοση που ακολούθησε ο μεταφραστής. Επίσης, ο μεταφραστής δεν έχει επιλέξει να παραθέσει κάποια εισαγωγή, ή ορισμένα ερμηνευτικά πιθανώς σχόλια, ούτε δίνει πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε και τις μεταφραστικές μεθόδους τις οποίες ενδεχομένως να ακολούθησε.³⁰ Η απουσία των παραπάνω στοιχείων είναι

²⁵ Ματαράγκας (1880) 854-55.

²⁶ *Παρνασσός, ἤτοι Ἀπάνθισμα τῶν ἐκλεκτοτέρων ποιημάτων τῆς νεωτέρας Ἑλλάδος, ὑπὸ Π. Ματαράγκα, Δαπάναις Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, βιβλιοπώλου, Ἐν Ἀθήναις, 1880 Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Νικολάου Ρουσοπούλου*, βλ. <http://gtll.lit.auth.gr/node/95> [τελευταία ανάκτηση: 29/05/2021].

²⁷ Βλ. *ΑΝΑ* (42012) 1739 s.v. *Παρνασσός*¹.

²⁸ Βλ. <http://gtll.lit.auth.gr/node/92> [τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].

²⁹ Στο ποιητικό του αυτό έργο, συμπεριέλαβε και τις μεταφράσεις των *Carmina* 1.5 και 3.9, βλ. <http://gtll.lit.auth.gr/node/93> [τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].

³⁰ <http://gtll.lit.auth.gr/node/95> [τελευταία ανάκτηση: 29/05/2021].

αναμενόμενη, τη στιγμή που η μετάφραση περιλαμβάνεται σε περιοδικό και δεν αποτελεί, για παράδειγμα, μέρος ενός εκπαιδευτικού βοηθήματος. Όπως ακριβώς και στην πρώτη έκδοση (1872, αλλά και στη δεύτερη έκδοση 1876), η ποιητική αυτή μετάφραση αποτελείται από τρεις στροφές, εκ των οποίων οι δύο πρώτες εκτείνονται σε έξι στίχους, ενώ η τρίτη και τελευταία σε οχτώ.³¹ Ο Ματαράγκας έχει συνθέσει το μετάφρασμά του με ομοιοκαταληξία, η οποία για στις δύο πρώτες στροφές είναι ζευγαροπλεχτή, ενώ στην τελευταία ζευγαρωτή.³²

Το γεγονός ότι η μετάφραση δε συνοδεύεται από το λατινικό κείμενο παρέχει στο μεταφραστή τη δυνατότητα να κινηθεί πιο ελεύθερα, χωρίς να μένει προσκολλημένος στις λέξεις του πρωτοτύπου. Αυτό επιβεβαιώνεται αν αντιπαραβάλουμε το λατινικό πρωτότυπο με τη μετάφραση του Ματαράγκα. Η πρώτη στροφή (στ. 1-4) του λατινικού πρωτοτύπου μεταφράζεται ως εξής:

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam,

(Hor. *Carm.* 1.5.1-4)

Τίς νεανίας **θελκτικὸς καὶ ἀποστάζων μύρα**
Ὑπὸ τοῦ ἄνδρου **τὴν τερπνὴν σκιὰν** σέ θλίβει, Πύρρα,
Ἐπὶ **στρωμνῆς** ροδίνης;
Ἐνεκα τίνος, ὦ ἀπλῆ ἐν τοῖς κοσμήμασί σου,
Ἄνω τὰς τρίχας τῆς ξανθῆς προσδέεις κεφαλῆς σου
Μεθ' ὕψηλοφροσύνης;³³

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, οι τέσσερις στίχοι της πρώτης στροφής του πρωτοτύπου εκτείνονται σε έξι στην ελληνική μετάφραση. Ο Ματαράγκας δεν επιχειρεί μία απόδοση στίχο προς στίχο, αλλά αλλάζει τη σειρά των στίχων και των λέξεων. Ξεκινώντας από την απόδοση των δύο πρώτων στίχων, ήδη μπορούμε να παρατηρήσουμε αρκετές αλλαγές. Αρχικά, ο λατινικός όρος *multa* του στίχου 1, ο οποίος προσδιορίζει τα τριαντάφυλλα (*rosa*), παραλείπεται. Ταυτόχρονα, προστίθεται ο όρος «στρωμνής», προφανώς για να επεξηγηθεί επακριβώς πού βρίσκονται οι δύο εραστές, δηλαδή σε κάποιο κρεβάτι ή στρώμα από τριαντάφυλλα.³⁴ Επιπλέον, το

³¹ Λόγω της περιορισμένης έκτασης της εργασίας μας θα επιχειρήσουμε μία ενδεικτική παρουσίαση της μετάφρασης μόνο των δύο πρώτων στροφών.

³² <http://gtll.lit.auth.gr/node/92> [τελευταία ανάκτηση: 29/05/2021].

³³ Ματαράγκας (1880) 854.

³⁴ Βλ. Montanari (2016) 1989 s.v. *στρωμνή*: «κρεβάτι, πρόχειρο στρώμα».

ουσιαστικό *rosa*,³⁵ δηλαδή το τριαντάφυλλο, μετατρέπεται σε επίθετο «ρόδινης» που προσδιορίζει το στρώμα στο οποίο βρίσκονται οι εραστές. Η προσθήκη του όρου «στρωμνής», σε συνδυασμό με τον προσδιορισμό της «ρόδινης», ίσως να αποβλέπει και στο να διατηρήσει ή ακόμη και να ενισχύσει την ερωτική ατμόσφαιρα του πρωτοτύπου. Ακόμη, ο νεαρός χαρακτηρίζεται ως «νεανίας θελκτικός» αποδίδοντας το λατινικό επίθετο *gracilis puer*. Το λατινικό επίθετο *gracilis* έχει τη σημασία του λεπτού.³⁶ Στο συγκεκριμένο στίχο, ίσως ο Οράτιος να θέλει να επισημάνει ότι ο νεαρός είναι αδύναμος να αντέξει τις ιδιοτροπίες της Πύρρας ή ακόμη και να παραπέμπει στη θηλυπρεπή φύση του.³⁷ Ο Ματαράγκας δεν διατηρεί την παραπάνω σημασία του επιθέτου και το αντικαθιστά με ένα επίθετο που ίσως προσιδιάζει στην ερωτική εικόνα που δημιουργείται. Επίσης, η φράση του στίχου 2: *perfusus liquidis odoribus* αποδίδεται ως: «άποστάζων μύρα». Η μετοχή *perfusus*, της οποίας η κατά λέξη μετάφραση είναι «περιχυμένος»,³⁸ αποδίδεται ως «άποστάζων». Στο σημείο αυτό, ο Οράτιος προβάλλει την εικόνα ενός νεαρού που φορά υπερβολική δόση αρώματος, ως χαρακτηριστικό της φιλαρέσκειάς του. Η εικόνα αυτή δεν αρμόζει σε έναν ανδροπρεπή Ρωμαίο.³⁹ Την υπερβολή αυτή, την οποία τονίζει ο Οράτιος, φαίνεται να διατηρεί και ο Ματαράγκας, λέγοντας μάλιστα ότι ο νεαρός στάζει αρώματα, πιθανώς εξαιτίας της υπερβολικής δόσης που έβαλε. Επιπλέον, ο μεταφραστής μας αποδίδει μονολεκτικά τους όρους *liquidis*⁴⁰ *odoribus*,⁴¹ κατά λέξη «υγρές οσμές»⁴² με τον όρο «μύρα», μία λέξη που συνάδει με το νόημα καθώς είναι τα αρώματα,⁴³ αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί και ομοιοκαταληξία με το όνομα Πύρρα.

Συνεχίζοντας την αντιπαραβολή της πρώτης στροφής του λατινικού κειμένου με το μετάφρασμα του Ματαράγκα, αξίζει να σχολιάσουμε και την απόδοση του στίχου 3: *grato, sub antro* με το «Υπό τοῦ ἄνδρου τὴν τερπνὴν σκιάν». Παρατηρούμε μία προσθήκη πιθανώς επεξηγηματικού χαρακτήρα «τὴν σκιάν», η οποία φαίνεται να περιγράφει περισσότερο τον τόπο συνάντησης των δύο εραστών. Επιπλέον, ο όρος *grato* που στο λατινικό κείμενο προσδιορίζει το *antro*, στην απόδοση μεταφέρεται ως

³⁵ Βλ. *OLD* (= *Oxford Latin Dictionary*) (1982) 1161 s.v. *rosa* σημασία 1 «τριαντάφυλλο».

³⁶ Βλ. *OLD* (1982) 769 s.v. *gracilis* σημασία 1 «λεπτός, αδύνατος».

³⁷ Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2015) 117.

³⁸ Βλ. *OLD* (1982) 1339 s.v. *perfunto* σημασία 1 «περιχύνω».

³⁹ Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2015) 117.

⁴⁰ Βλ. *OLD* (1982) 1035 s.v. *liquidis* σημασία 1 «υγρός».

⁴¹ Βλ. *OLD* (1982) 1239 s.v. *odor* σημασία 1 «οσμή».

⁴² Η μετάφραση ανήκει στη συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

⁴³ Βλ. Montanari (2016) 1398 s.v. *μύρον*: «άρωμα, αρωματική ουσία».

προσδιορισμός στην προστιθέμενη λέξη «σκιάν». Επομένως, ο μεταφραστής πλάθει μία όμορφη εικόνα, με τους εραστές να βρίσκονται κάτω από την ευχάριστη σκιά μιας σπηλιάς. Τέλος, αξιοπρόσεκτη καθίσταται και η προσθήκη-προσωπικό σχόλιο του μεταφραστή «Μεθ' ύψηλοφροσύνης».⁴⁴ Ο μεταφραστής μας ενδεχομένως σχολιάζει τον προηγούμενο στίχο στον οποίο αναφέρεται ότι η Πύρρα δένει τα ξανθά μαλλιά της, προσθέτοντας ένα χαρακτηριστικό της Πύρρας που είναι η περηφάνειά της.⁴⁵

Η δεύτερη στροφή (στ. 5-8) του λατινικού πρωτοτύπου, καθώς και οι τρεις επόμενοι στίχοι της τρίτης λατινικής στροφής (στ. 9-11) αποδίδονται ως εξής:

simplex munditiis? Heu quotiens fide m
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens

qui nunc te fruitur credulus aurea
qui semper vacuam, semper amabilem
sperat,

(Hor. *Carm.*1.5.5-11)

Ποσάκις φεῦ ! ὁ δυστυχῆς θὰ κλαύσῃ ἐραστῆς σου
Τῆς ἀπιστίας παίγνιον καὶ τῆς μεταβολῆς σου,
Καὶ διὰ πρῶτην ἔκπληκτος τὰ κύματα φορὰν
Θὰ ἴδῃ ὑπὸ τρομερῶν ἀνάστατα ἀνέμων
Ὅ ἤδη ἀπολαύων σε ἀτάραχος κ' εὐδαίμων,
Κ' αἰῶνια νομίζων σε πιστὴν καὶ τρυφεράν !⁴⁶

Ξεκινώντας από την απόδοση των στίχων 5-6: *fidem / mutatosque deos flebit* μπορούμε αρχικά να παρατηρήσουμε την προσθήκη προσωπικού σχολίου του μεταφραστή «ὁ δυστυχῆς ἐραστῆς σου». Ο Ματαράγκας όχι μόνο αποδίδει το στίχο, αλλά επιχειρεί εν μέρει να τον επεξηγήσει και να τον ερμηνεύσει. Επιλέγει, δηλαδή, να προσθέσει το υποκείμενο της πρότασης «ὁ ἐραστῆς σου», για να καταστήσει πιο σαφές το νόημα, αλλά του αποδίδει και τον χαρακτηρισμό «δυστυχῆς». Επιπλέον, η φράση του λατινικού κειμένου *fidem mutatosque deos* αποδίδεται ως: «Τῆς ἀπιστίας παίγνιον καὶ τῆς μεταβολῆς σου». Ο μεταφραστής μας φαίνεται να ερμηνεύει και πάλι, προσθέτοντας τον ὄρο «παίγνιον» και σχηματίζοντας μία δική του διαφορετική

⁴⁴ Για τη μεταφραστική αυτή τεχνική, βλ. Παππάς (2017) 64-68.

⁴⁵ Βλ. Montanari (2016) 2258 s.v. *ύψηλοφρονέω*: «είμαι περήφανος, υπερόπτης».

⁴⁶ Ματαράγκας (1880) 855.

πρόταση, η οποία μεταφέρει το νόημα των λατινικών στίχων. Η μεταβολή των θεών *mutatosque deos* γίνεται στο μετάφρασμα μεταβολή της Πύρρας «τῆς μεταβολῆς σου». Ο Οράτιος πιθανώς αναφέρεται στους θεούς του έρωτα, στους οποίους οι ερωτευμένοι ορκίζονται αφοσίωση στον αγαπημένο τους.⁴⁷ Ακόμη, η λατινική λέξη *fidem* που σημαίνει πίστη,⁴⁸ μεταφέρεται στη μετάφραση ως «Τῆς ἀπιστίας». Ο Ματαράγκας προβαίνοντας στις παραπάνω αλλαγές, ενδεχομένως να προσπαθεί να εξηγήσει το νόημα των ορατιανών στίχων, προσδίδοντας στο απόσπασμα μια δική του ποιητική χροιά.

Στη συνέχεια, ο λατινικός όρος *insolens* του στίχου 8, ο οποίος έχει τη σημασία του ασυνήθιστου,⁴⁹ μεταφέρεται με μία ολόκληρη φράση «Καὶ διὰ / πρώτην φορὰν». Η συγκεκριμένη φράση εξηγεί τον λατινικό όρο, ενώ συμβάλλει και στην ομοιοκαταληξία της στροφής («φορὰν–τρυφεράν»). Ενδιαφέρον προκαλεί και η απόδοση της φράσης του στίχου 7 *nigris ventis* ως: «Θὰ ἴδη ὑπὸ τρομερῶν ἀνέμων». Μπορούμε να παρατηρήσουμε την προσθήκη του ρήματος «Θὰ ἴδη», το οποίο προφανώς προστίθεται για την καλύτερη κατανόηση του νοήματος. Επιπλέον, ο όρος *nigris*, ο οποίος έχει τη σημασία του μαύρου, του σκοτεινού, κατά λέξη «μαύρων/σκοτεινῶν ἀνέμων»,⁵⁰ στο μετάφρασμα φαίνεται να ερμηνεύεται και πάλι καθώς ο μεταφραστής τον αποδίδει ως «τρομερῶν». Ακόμη, η λατινική λέξη *credulus* μεταφέρεται στην ελληνική γλώσσα με ένα μεταφραστικό παρατακτικό ζεύγος, «ἀτάραχος κ' εὐδαίμων».⁵¹ Ο Ματαράγκας δεν μεταφέρει αυτολεξεί τον λατινικό όρο *credulus*, δηλαδή «εὐπιστος»,⁵² αλλά επιλέγει να ερμηνεύσει τον συγκεκριμένο όρο, δίνοντας πιο αναλυτικά στο αναγνωστικό του κοινό την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο εραστής της Πύρρας, όπως ο ίδιος το αντιλαμβάνεται. Τέλος, αξίζει να σταθούμε και στην απόδοση των στίχων 10-11: *semper / vacuam, semper amabilem sperat*, ως: «Κ' αἰώνια νομίζων σε πιστὴν καὶ τρυφεράν». Αρχικά, παρατηρούμε ότι η λέξη *semper* που επαναλαμβάνεται στο ορατιανό κείμενο, στον Ματαράγκα αποδίδεται μόνο μία φορά ως «αἰώνια». Ακόμη, το ρήμα *sperat*, του οποίου η ακριβή σημασία είναι «ελπίζω»,⁵³ ο μεταφραστής μας το αποδίδει με τη μετοχή «νομίζων», δίνοντας

⁴⁷ Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2015) 117.

⁴⁸ Βλ. *OLD* (1982) 797 s.v. *fides* σημασία 1 «πίστη, εμπιστοσύνη».

⁴⁹ Βλ. *OLD* (1982) 927 s.v. *insolens* σημασία 1 «ασυνήθιστος».

⁵⁰ Βλ. *OLD* (1982) 1176 s.v. *niger* σημασία 1 «μαύρος, σκοτεινός».

⁵¹ Για τα ερμηνευτικά μεταφραστικά ζεύγη και τα μεταφραστικά παρατακτικά ζεύγη, βλ. Παππάς (2017) 84-93.

⁵² Βλ. *OLD* (1982) 456 s.v. *credulus* σημασία 1 «εὐπιστος».

⁵³ Βλ. *OLD* (1982) 1803 s.v. *spero* σημασία 1 «ελπίζω».

για μία ακόμη φορά, το νόημα του ορατιανού κειμένου, όπως ο ίδιος το εκλαμβάνει. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση της απόδοσης των λατινικών λέξεων *vacuam* και *amabilem* ως: «πιστήν και τρυφεράν» αντίστοιχα. Ο όρος *vacuam* μπορεί να ερμηνευτεί ως ελεύθερη, διαθέσιμη ερωτικά. Ο όρος *amabilem* έχει τη σημασία του αξιαγάπητου.⁵⁴ Επομένως, ο μεταφραστής μας φαίνεται να ερμηνεύει και πάλι το λατινικό έργο, καθώς η Πύρρα όντας διαθέσιμη ερωτικά για τον εραστή της, σημαίνει ότι παραμένει πιστή σε αυτόν. Με την συγκεκριμένη επιλογή ο μεταφραστής εισάγει και την αντίθεση απιστία-πίστη, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο το βασικό χαρακτηριστικό της Πύρρας που είναι το ευμετάβολο στις ερωτικές της σχέσεις. Επιπλέον, η λέξη «τρυφεράν» αποδίδει ορθά, αν και όχι κατά λέξη, το νόημα του λατινικού όρου, ενώ πιθανώς να αποτελεί επιλογή του μεταφραστή, για την επίτευξη ομοιοκαταληξίας («φοράν–τρυφεράν»).

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, οι μεταφράσεις λατινικών έργων που παρήχθησαν τον 19^ο αιώνα, στόχευαν ως επί το πλείστον στο να χρησιμοποιηθούν ως εκπαιδευτικά βοηθήματα τόσο για τους μαθητές, όσο και για τους φοιτητές. Ωστόσο, εκπονούνται και λογοτεχνικές μεταφράσεις κυρίως από ποιητές-μεταφραστές, αν και αρκετά λιγότερες, οι οποίες δημοσιεύονται κατά κύριο λόγο σε λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής και έχουν ως στόχο την τέρψη των αναγνωστών.

Η μετάφραση του *Carmen* 1.5 του Π. Ματαράγκα ανήκει στη δεύτερη κατηγορία. Η απουσία του πρωτοτύπου λατινικού κειμένου, παρέχει τη δυνατότητα στον μεταφραστή να κινηθεί με περισσότερη ελευθερία, χωρίς να μένει προσκολλημένος στις λέξεις του πρωτοτύπου. Δε θα πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας, ότι η μετάφραση δημοσιεύεται σε ένα περιοδικό και ανήκει σε έναν λογοτέχνη, ο οποίος δημιουργεί μία έμμετρη μετάφραση, γραμμένη με ομοιοκαταληξία, στην πραγματικότητα ένα δικό του ποίημα. Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο Ματαράγκας επιδιώκει η μετάφρασή του να σταθεί ως αυθύπαρκτο λογοτέχνημα, το οποίο στηρίζεται από τη μία στο λατινικό πρωτότυπο, μεταφέροντας τις ιδέες του Ορατίου –φέρνει δηλαδή τους αναγνώστες σε επαφή με τη λατινική γραμματεία– ταυτόχρονα όμως είναι και ένα

⁵⁴ Βλ. *OLD* (1982) 113 s.v. *amabilis* σημασία 1 «αξιαγάπητος».

ποίημα του Ματαράγκα, ένα δικό του δημιούργημα, το οποίο μπορεί να διαβαστεί ευχάριστα από οποιονδήποτε αναγνώστη και να του προσφέρει απόλαυση. Τέλος, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι μολονότι ο ίδιος κατάγεται από τα Επτάνησα, γράφει τη μετάφρασή του σε γλώσσα καθαρεύουσα, κατά τις υποδείξεις της Αθηναϊκής Σχολής. Ωστόσο, σκοπός του Ματαράγκα, όπως αναφέραμε προηγουμένως, φαίνεται να είναι η μετάφρασή του να μπορεί να σταθεί ως αυθύπαρκτο λογοτέχνημα, κάτι που συγκλίνει με τις απόψεις του κύριου εκπροσώπου της Επτανησιακής Σχολής Ι. Πολυλά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανέμη Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών. Διαθέσιμο μέσω:
<https://anemi.lib.uoc.gr/?lang=el> [Τελευταία ανάκτηση: 27/05/2021].
- Athnasiadou, G. – V. Pappas – S. Stathis – V. Fyntikoglou (2019), «Translating Latin elegy in 19th century Greece: An overview with Tibullus as case study», *Mediterranean Chronicle* 9: 197-235.
- Γαραντούδης, Ε. (1998α), «Ο Ιάκωβος Πολυλάς, οι Σύγχρονοι και οι Νεώτεροί του Επτανήσιοι. Συνέχεια και Ρήξη», *Πόρφυρας* 84-85: 249-59.
- ___ (1998β), «Η μεταφραστική αντίληψη του Ιάκωβου Πολυλά και οι αποδόσεις των ποιητικών κειμένων της κλασικής λογοτεχνίας», *Πόρφυρας* 84-85: 481-502.
- ___ (2016), «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση», στο Α. Ταμπάκη & Ο. Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα. Πρακτικά συμποσίου. Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 14-17 Μαΐου 2015*, Αθήνα, 19-39.
- Glare, P. G. W. (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- Γραμμενίδης, Σ. – Τ. Δημητρούλια – Ε. Κουρδής – Ε. Λουπάκη – Γ. Φλώρος (2015), *Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Μετάφρασης*, Αθήνα. Διαθέσιμο μέσω:
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/3901> [Τελευταία ανάκτηση: 30/05/2021].
- Γρόλλιος, Κ. (1970), «Λατινομαθείς Επτανήσιοι λόγιοι από τον ΙΖ' έως τον ΙΘ' αιώνα», *Κερκυραϊκά Χρονικά* 15: 21-42.

- Ζιώγα, Ι. (2015), *Η διδασκαλία των Λατινικών στη Μέση Εκπαίδευση*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.
- Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*. Διαθέσιμο μέσω: <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html> [Τελευταία ανάκτηση: 27/06/2021].
- Κακριδής, Ι.Θ. (2000), *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Αθήνα.
- Καρακάσης, Ε. & Α. Σάρρα (2017), «Τα Λατινικά γράμματα στο ελληνικό σχολείο: πορεία μέσα στο χρόνο», *Δωδώνη: Φιλολογία* 42-44: 289-304.
- Ματαράγκας, Π. (1880), «Μετάφρασις εἰς Πύρραν (Ἐκ τῶν ῥόδων τοῦ Ὀρατίου)», *Παρνασσός*: 854-55.
- Μερακλής, Μ.– Κ. Μητσάκης – Α. Ζήρας – Λ. Κουζέλη (επιμ.) (2012), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα.
- Μεταφράσεις Έργων Λατινικής Γραμματείας από το 1453*. Διαθέσιμο μέσω: <http://gtll.lit.auth.gr/db> [Τελευταία ανάκτηση: 28/05/2021].
- Μήσιου, Β. (2013), *Περί Μεταφράσεως Ποιητών: Θεωρητικές Τοποθετήσεις Ελλήνων Ποιητών του 19^{ου} και 20^{ου} Αιώνα και η Επίδρασή τους στο Μεταφραστικό τους Έργο*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.
- Μιχαλόπουλος Α. & Χ. Μιχαλόπουλος (2015), *Ρωμαϊκή Λυρική Ποίηση Οράτιος Carmina*, Αθήνα. Διαθέσιμο μέσω: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2905> [Τελευταία ανάκτηση: 25/05/2021].
- Montanari, F. (2016), *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, επιμέλεια ελληνικής έκδοσης: Α. Ρεγκάκος, Αθήνα.
- Μπάνου-Τσιάμη, Θ. (2003), *Έλληνες Λατινομαθείς Λόγιοι (1204-1980)*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.
- Μπουμπουλίδης, Φ. (1963-1964), «Αἰ ὑπό τῶν Ἑπτανησίων νεοελληνικαῖ μεταφράσεις κλασσικῶν συγγραφέων», *ΕΕΦΣΠΑ* 14: 492-540.
- Παππάς, Β. (2017), *Η Λατινική Ιστοριογραφία στις αρχές του 19ου αιώνα: οι μεταφράσεις του Τρόγου και του Φλώρου από τον Δανιήλ Φιλίππιδη*, Θεσσαλονίκη.

Μαρία-Χαϊδή Βήττα
Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
vitta.maria@yahoo.gr

Λουκιανού *Άληθής Ιστορία*: Αυτοαναφορικά σχόλια ειδολογικού προσδιορισμού του έργου*

Tο λουκιάνειο *corpus* αντλεί από ένα ευρύ φάσμα λογοτεχνικών ειδών, καταρρίπτοντας έτσι τα όρια και τις διακρίσεις μεταξύ των έργων που εμπεριέχει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δυσκολία της ειδολογικής κατάταξης των έργων του, γεγονός που έχει επισημανθεί από τους μελετητές. Ο Ράιος τονίζει ότι «δυσκολίες εμφανίζει το ζήτημα της ειδολογικής και χρονολογικής κατάταξης της πολύμορφης παραγωγής του»,¹ ο Μπουσές υπογραμμίζει ότι «η λογοτεχνική παραγωγή του Λουκιανού είναι πολύπλευρη και πολυποίκιλη και προβληματική ως προς την οργάνωσή της σε κατηγορίες»² και ο Παπαϊωάννου υποστηρίζει πως «τα έργα του Λουκιανού έχουν μεγάλη ποικιλία και στη μορφή και στο περιεχόμενο και αυτή τους η πολυμορφία δημιουργεί και δυσκολίες στην κατάταξή τους».³

Όμως το ειδολογικό ζήτημα δεν εντοπίζεται μόνο μεταξύ των διαφόρων έργων, τα οποία απαρτίζουν το *corpus* του, αλλά εμφανίζεται και σε μεμονωμένα έργα του Σαμοσατέως, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *Άληθοῦς Ιστορίας*. Προς επίρρωση της εν λόγω διατύπωσης, ο Price σημειώνει ότι «ο Λουκιανός παρουσιάζει την *Άληθῆ Ιστορίαν* του ως ένα φανταστικό ταξίδι, μια παρωδική περιπλάνηση μέσω διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών»,⁴ ενώ η Deriu επισημαίνει πως «η προσπάθεια ένταξης της *Άληθοῦς Ιστορίας* σε ένα είδος είναι κάπως προβληματική, εξαιτίας της συμπερίληψης διαφόρων τύπων γραφής, όπως εκείνων του έπους, της ιστοριογραφίας,

* Η παρούσα μελέτη αποτελεί πρόωμη μορφή τμήματος της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας μου με τίτλο «Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής και αφηγηματικής αυτοσυνειδησίας στο έργο του Λουκιανού *Άληθής Ιστορία*», η οποία εκπονείται στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) «Κλασική Φιλολογία» του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, υπό την επίβλεψη της Καθηγήτριας Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Ελένης Γκαστή. Οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στην κ. Ελένη Γκαστή τόσο για την αρωγή της στην επιλογή του θέματός μου όσο και για τις πολύτιμες υποδείξεις και παρατηρήσεις της. Λογίζεται ως αυτονόητο ότι τυχόν αστοχίες, λάθη ή αβλεψίες βαρύνουν αποκλειστικά τη γράφουσα.

¹ Ράιος (2012) 185.

² Μπουσές (2019) 64.

³ Παπαϊωάννου (1976) 90.

⁴ Price (2017) 225.

της εθνογραφίας, της φιλοσοφικής πεζογραφίας, της σάτιρας, του μυθιστορήματος και της επιστημονικής φαντασίας».⁵

Η παρούσα ανακοίνωση αποσκοπεί να διερευνήσει το πρόβλημα του ειδολογικού προσδιορισμού του έργου μέσω των ενοφθαλμισμένων αυτοαναφορικών σχολίων, εκκινώντας από το προοίμιο (1.1-1.4) της *Άληθοῦς Ἱστορίας*, καθώς –όπως επισημαίνει και η Ni-Mheallaigh– «το προοίμιο (πέραν όλων των υπόλοιπων λειτουργιών που επιτελεί) αποτελεί εκείνο το τμήμα του έργου, το οποίο βοηθά στον καθορισμό του είδους του πεζού που παρήγαγε ο Σαμοσατεύς συγγραφέας».⁶

Το λουκιάνειο αυτό έργο χαρακτηρίζεται ως ένα **ουτοπικό μυθιστόρημα**,⁷ ακριβέστερα μια **φανταστική ψυχαγωγική διήγηση**, που έχει τη **μορφή μυθιστορήματος**,⁸ κάτι που είναι εμφανές ήδη από τους ειδολογικούς δείκτες του προοιμίου. Οι φράσεις *τὴν ψυχαγωγίαν, ἐπαγωγὸν ἔσται*⁹ στο 2^ο προοιμιακό κεφάλαιο υπογραμμίζουν αυτήν την ψυχαγωγική διάθεση του εν λόγω πονήματος. Ο συγγραφέας κατ' αυτόν τον τρόπο επισημαίνει την επίδραση που φιλοδοξεί ότι θα προσφέρει το έργο του στους αναγνώστες, δηλαδή να τέρψει το αναγνωστικό κοινό¹⁰ μέσω του αστείου και της ευχαρίστησης (1.2 *ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν*),¹¹ ενώ παράλληλα θα προσφέρει και *θεωρίαν οὐκ ἄμουσον* (κάτι που να ερεθίζει και λιγάκι το μυαλό).¹² Αυτός ο συνδυασμός τέρψης και παροχής γνώσεων αποτελεί ενδεχομένως αναφορά στη μείξη των ειδών και των υφολογικών επιπέδων, του χαμηλού δηλαδή με το υψηλό, του παιγνιώδους με το σοβαρό, υποψιάζοντας τον αναγνώστη για τον τρόπο κατασκευής του έργου αλλά και την προσδοκώμενη πρόσληψή του.

Όσον αφορά τον χαρακτηρισμό διήγηση, στο 1.3 του προοιμίου εμφανίζεται ο όρος *διηγούμενος*. Ο όρος επαναλαμβάνεται (με διαφορετική μορφή) σε αρκετά χωρία του κειμένου (1.8 και 1.11 *διηγούμεθα*, 1.22 και 2.22 *διηγῆσομαι*, 1.23 *διηγῶντο*, 1.29

⁵ Deriu (2017) 1.

⁶ Ni-Mheallaigh (2005) 154.

⁷ Ράιος (2012) 87, Gabba (1981) 54.

⁸ Ράιος (2012) 50.

⁹ Όλα τα χωρία της *Άληθοῦς Ἱστορίας* προέρχονται από τον Harmon (1961) 247-357.

¹⁰ Οι όροι *ἡδόμενοι καὶ γελῶντες* στο 2.16 (που προκύπτουν ως αποτέλεσμα για όσους εκ των παρευρισκομένων στα νησιά των Μακάρων πίνουν από τις βρύσες του γέλιου και της ηδονής) θα μπορούσαν να λειτουργούν και ως ένα σχόλιο για την αντίδραση του αναγνωστικού κοινού προς το λουκιάνειο έργο.

¹¹ Maciver (2016) 14.

¹² Η μετάφραση του χωρίου ανήκει στον Καλοκύρης (2006) 15.

διηγήσατο 1.33 διηγησάμην 2.10 διηγησάμεθα). Μάλιστα, τύπος του διηγείσθαι¹³ αποτελεί την καταληκτική λέξη του λουκιάνειου έργου (2.47 διηγήσομαι), όπου ο συγγραφέας δηλώνει την πρόθεσή του να συνεχίσει τη διήγησή του σε επόμενο βιβλίο.

Παρούσες στα 2^ο και 4^ο προοιμιακά κεφάλαια αντίστοιχα είναι η λέξη *μυθώδη* και η φράση *τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας*, που αναφέρονται σε όσους ποιητές, ιστοριογράφους και φιλοσόφους ασχολήθηκαν με την διήγηση μύθων (1.2 *τινας τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων*) αλλά και γενικότερα σε όσους διηγούνταν μύθους, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του Λουκιανού, (1.4 *μὴ μόνος ἄμοιρος ὃ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας*), έχουν άμεση ετυμολογική συγγένεια με τον όρο μυθιστόρημα, το λογοτεχνικό εκείνο είδος στο οποίο εντάσσεται και η *Ἀληθής Ἱστορία*.¹⁴

Στο υπό εξέταση λουκιάνειο πόνημα οι αναγνώστες έρχονται σε επαφή με στοιχεία ενός άλλου λογοτεχνικού είδους, εκείνου της **παραδοξογραφίας**. Το ψεύδος και η παραδοξότητα αποτελούν γενικότερα μέρος του παιχνιδιού της *Ἀληθοῦς Ἱστορίας*,¹⁵ κάτι που γίνεται αντιληπτό ήδη από το λεξιλόγιό της. Το εν λόγω έργο είναι διάσπαρτο με λέξεις (και τα παράγωγα αυτών των λέξεων) που θα ήταν κατάλληλες για έναν παραδοξογράφο: *παράδοξον* (1.3 *πολλὰ παράδοξα*, 1.18 *θέαμα παραδοξότατον*, 2.43 *παράδοξον*), *θαῦμα* (1.4 *έθαύμασα*, 1.25 *θαῦμα*, 1.30 *θαυμασίως*, 1.34 *ύπερθανμάσας*), *τεράστιον* (1.2 και 1.13 *τεράστια*, 1.8 *τεράστιον*), *καινόν* (1.3 *καινότητας*, 1.5 *καινῶν*).¹⁶

Ο Λουκιανός, όμως, δεν μιμείται απλώς το λεξιλόγιο των παραδοξογράφων, αλλά και τις μεθόδους τους, όπως το ότι δίδουν έμφαση στην αλήθεια των λεγομένων τους. Οι παραδοξογράφοι προσδίδουν αξιοπιστία στα έργα τους μέσω της επισήμανσης των πηγών τους και της εφαρμογής κάποιας κριτικής σε αυτές. Θετικά αξιολογούνται οι

¹³ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι τύποι του *διηγείσθαι*, ως σταθερά ειδολογικά σήματα στο μυθιστόρημα, εμφανίζονται και στα έντε αρχαία μυθιστορήματα. Ενδεικτικά, στον Χαρίτωνά, [Molinié (1979)] απαντούν τα *διηγήσομαι* (1.1.1), *διήγημα* (1.10.7, 2.5.10, 3.2.7, 3.4.2, 5.5.1, 5.6.9, 7.1.8, 8.1.15) και στον Ξενοφώντα [Galmeyda (1926)] τα *διηγήσασθαι* (3.1.4), *διηγήματα* (5.9.7), *διηγήσομαι διηγήματα* (5.10.4). Στον Αχιλλέα Τάτιο [Garnaud (1991)] τα *διηγείται* (1.12.2, 2.12.2), *διηγοῦμαι* (4.17.5, 8.5.1), *ή διήγησις* (8.4.4). Στον Ηλιόδωρο [Rattenbury – Lumb – Maillon (1960)] τα *διηγήματος* (2.30.1, 2.33.6), *διήγησιν* (4.4.2, 5.1.4, 5.1.5, 5.16.2) και στο Λόγγο [Dalmeyda (1960)] τα *διηγείτο* (3.7), *διηγείται* (3.25, 3.29).

¹⁴ Για την αντίληψη ότι η *Ἀληθής Ἱστορία* λογίζεται ως μυθιστόρημα βλ. Ράιος (2012) 87, Reardon (1989) 3, Gabba (1981) 54.

¹⁵ Romeri (2018) 36.

¹⁶ Popescu (2014) 42. Η ίδια μελετήτρια παραθέτει και τον όρο *ξένον* ως μέρος του παραδοξογραφικού λεξιλογίου. Ο εν λόγω, όμως, όρος στο λουκιάνειο κείμενο (1.2 *τὸ ξένον*, 1.33 *ξενίων*, 2.46 *ξένης*) αναφέρεται στους ταξιδιώτες ως ξένους και άρα δεν φέρει τη σημασία του παράξενου. Θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός ως παραδοξογραφικός όρος μόνο υπό την έννοια ότι οι ξένοι ταξιδιώτες μοιάζουν αλλόκοτοι/παράξενοι οπτικά.

πηγές που το κύρος τους πηγάζει από την επάρκεια, την εμπειρία και την αυτοψία, ενώ αρνητικά αξιολογούνται εκείνες που το κύρος τους έχει υποβιβαστεί, κυρίως λόγω έλλειψης της αυτοψίας. Τέτοιες πηγές χαρακτηρίζονται ως άπιστα (1.13 *ἄπιστα*), τερατώδη (1.2 *πολλὰ τεράστια*) ή απλά ψεύδη (1.3 *ψεύδος*). Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Κτησία, στον οποίο άσκησε κριτική ακόμη και ο Αντίγονος ο παραδοξογράφος για τα επικά ψεύδη του (*Αντίγ. Παραδ. 16 Κτησίας ἱστορεῖ παραπλήσιόν τι τοιούτοις· διὰ δὲ τὸ αὐτὸν πολλὰ ψεύδεσθαι παρελείπομεν τὴν ἐκλογὴν· καὶ γὰρ ἐφαίνετο τερατώδης*)¹⁷ και δυσφημείται και στο παρόν προοίμιο από τον Λουκιανό για την έλλειψη αυτοψίας των όσων περιγράφει (1.3 *Κτησίας ὁ Κτησιόχου ὁ Κνίδιος, ὃς συνέγραψεν περὶ τῆς Ἰνδῶν χώρας καὶ τῶν παρ' αὐτοῖς ἃ μήτε αὐτὸς εἶδεν μήτε ἄλλου ἀληθεύοντος ἤκουσεν*).¹⁸

Οι πρώιμοι παραδοξογράφοι εκδηλώνουν, επίσης, μία προτίμηση για θαύματα που σχετίζονται με το νερό. Το νερό είναι συμβολικά σημαντικό για το παρόν έργο τόσο ως όχημα για αναζήτηση καινούριων κόσμων (1.5 *καὶ ἀφείς εἰς τὸν ἐσπέριον ὠκεανὸν οὐρίῳ ἀνέμῳ τὸν πλοῦν ἐποιούμην*) όσο και ως στοιχείο που συνδέεται με θαύματα (2.43 *πόρρωθεν γέφυραν ἐπεζευγμένην ὕδατος συνάπτοντος τὰ πελάγη*). Ειδικότερα, στην πρώτη τους άφιξη οι ταξιδιώτες συναντούν ένα ποταμό από κρασί (1.7 *οὕτω δὲ πολὺ παρήμεν καὶ ἐφιστάμεθα ποταμῷ οἶνον ῥέοντι*). Τα ψάρια του ποταμού αυτού έμοιαζαν και ως προς το χρώμα και ως προς τη γεύση με κρασί (1.7 *ἦν δὲ καὶ ἰχθῦς ἐν αὐτῷ πολλοὺς ἰδεῖν, οἶνω μάλιστα καὶ τὴν χροάν καὶ τὴν γεῦσιν προσεοικότας*) και προκαλούσαν μέθη (1.7 *ἡμεῖς γοῦν ἀγρεύσαντες αὐτῶν τινὰς καὶ ἐμπαγόντες ἐμεθύσθημεν*). Γι' αυτόν το λόγο οι ταξιδιώτες τα ανακάτεψαν με ψάρια του γλυκού νερού (1.7 *τοὺς ἄλλους ἰχθῦς, τοὺς ἀπὸ τοῦ ὕδατος παραμιγνύντες ἐκεράννυμεν*). Η ανάμειξη ψαριών από διαφορετικές υγρές πηγές αντί για τα ίδια τα υγρά (κρασί, νερό) είναι παραδοξογραφική, όπως παραδοξογραφική είναι και η οινοφαγία (1.7 *τὸ σφοδρὸν τῆς οἴνοφαγίας*).¹⁹

Ο Λουκιανός, ωστόσο, παραπέμπει στις συμβάσεις της παραδοξογραφίας για να τις ειρωνευτεί μέσα από ένα συνδυασμό σάτιρας και παρωδίας ή για να ενεργοποιήσει το γνωστό «παράδοξο της μεταμυθοπλασίας για τον αναγνώστη», κατά την Hutcheon.²⁰ Παράλληλα όμως, τα ποικίλα σχόλια που αφορούν την παραδοξογραφία υποχρεώνουν

¹⁷ Keller (1872) 5.

¹⁸ Popescu (2014) 46-47.

¹⁹ Popescu (2014) 42-43.

²⁰ Hutcheon (1991) 7.

τον αναγνώστη να παρακολουθεί ταυτόχρονα και το σχέδιο κατασκευής του λουκιάνειου έργου που βασίζεται στο ψεύδος. Ακολουθώντας το καλούμενο κρητικό παράδοξο του Επιμενίδη, ο οποίος φέρεται να δήλωσε emphaticά «Όλοι οι Κρητικοί είναι ψεύτες και εγώ είμαι ένας Κρητικός», ο συγγραφέας της *Άληθοῦς Ἱστορίας* δηλώνει (ευθαρσώς), στο 4^ο κεφάλαιο του προοιμίου, ότι η μόνη αλήθεια που θα πει κατά την διάρκεια ολόκληρης της αφήγησης είναι το γεγονός ότι ψεύδεται (1.4 *κἄν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι*).²¹ Η ίδια αυτή φράση ανακαλεί στο νου του αναγνώστη την διάσημη σωκρατική ρήση στην *Ἀπολογία Σωκράτους* (21d *ἀλλ' οὗτος μὲν οἶεται τι εἰδέναι οὐκ εἰδώς, ἐγὼ δέ, ὥσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι*),²² υποδηλώνοντας έτσι και κάποια σχέση με τον Πλάτωνα και κατ' επέκταση με τη **φιλοσοφική πεζογραφία**.

Η προοιμιακή φράση *οὐκ ἀκωμωδήτως ἤνικται* (1.2) συνιστά μία υπαινικτική δήλωση για τη σχέση του έργου με την **παρωδία**²³ και την **κωμωδία**. Εκτός του ότι η λέξη *ἀκωμωδήτως* είναι ετυμολογικά συγγενής με την κωμωδία, η συσχέτιση με το εν λόγω λογοτεχνικό είδος ενισχύεται και από την φράση *πρός τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν*, που βρίσκεται στην ίδια πρόταση.²⁴

Αισθητά είναι και τα στοιχεία **επιστημονικής φαντασίας** στην *Άληθῆ Ἱστορίαν*. Όπως σημειώνει και η συγγραφική φωνή στο 3^ο κεφάλαιο του προοιμίου της *Άληθοῦς Ἱστορίας*, *ὁ τοῦ Ὀμήρου Ὀδυσσεύς, τοῖς περὶ τὸν Ἀλκίνοῦν διηγούμενος ἀνέμων τε δουλείαν καὶ μονοφθάλμους καὶ ὠμοφάγους καὶ ἀγρίους τινὰς ἀνθρώπους, ἔτι δὲ πολυκέφαλα ζῶα καὶ τὰς ὑπὸ φαρμάκων τῶν ἐταίρων μεταβολάς*. Ο Λουκιανός αναγνωρίζει τον ομηρικό Οδυσσεά ως το αρχέτυπο των λογοτεχνικών ψευδών, λόγω της διήγησης εξωπραγματικών περιπετειών στους Φαίακες.²⁵ Από την *Ὀδύσσεια*, λοιπόν, του Ομήρου – μέσω του έπους, των θεατρικών έργων, των ιστοριογραφιών, των διαλόγων και των υστερότερων πεζογραφικών μυθιστορημάτων – ο ελληνικός πολιτισμός παρήγαγε εκατοντάδες παραδείγματα φανταστικών ταξιδιών. Τα εξωπραγματικά ταξίδια της *Ὀδύσσειας* έχουν καταλάβει κεντρική θέση στις συζητήσεις περί επιστημονικής φαντασίας και προέρχονται από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία.²⁶

²¹ Marsh (1992) 137.

²² North Fowler (1999) 82.

²³ Georgiadou & Larmour (1998) 23, 54.

²⁴ Ni-Mheallaigh (2005) 194.

²⁵ Ni-Mheallaigh (2005) 140.

²⁶ Roberts (2016) 26.

Το μυθιστόρημα του Λουκιανού θεωρείται επίσης ως παράδειγμα ενός εξωπραγματικού ταξιδιού στο φεγγάρι.²⁷ Σε αυτόν τον κόσμο της Σελήνης δίδεται έμφαση στο μοτίβο του γιγαντισμού. Κουνούπια (1.16 *οί Άεροκώνωπες, ὄντες καὶ οὗτοι ἀμφὶ τὰς πέντε μυριάδας, πάντες τοξόται κώνωπι μεγάλοις ἐποχούμενοι*), μυρμήγκια (1.16 *Ἴππομύρμηκες...θηρία δέ ἐστι μέγιστα, ὑπόπτερα, τοῖς παρ' ἡμῖν μύρμηξι προσεοικότα πλὴν τοῦ μεγέθους*), αράχνες (1.15 *ἀράχλαι παρ' αὐτοῖς πολλοὶ καὶ μεγάλοι γίνονται, πολλὸ τῶν Κυκλάδων νήσων ἕκαστος μείζων*), λαχανικά (1.13 *Λαχανοπτέρων. ὄρνεον δὲ καὶ τοῦτό ἐστι μέγιστον*), και Ἰππόγυπες (1.11 *οἱ δὲ Ἰππόγυπιοι...μεγάλοι γὰρ οἱ γῶπες καὶ ὡς ἐπίπαν τρικέφαλοι. μάθοι δ' ἂν τις τὸ μέγεθος αὐτῶν ἐντεῦθεν*) παρουσιάζονται σε τερατώδεις αναλογίες και οι τεράστιες αυτές διαστάσεις τους μεγεθύνονται περισσότερο από τους υπερβολικά μεγάλους αριθμούς και την ποικιλία εξωπραγματικῶν θηρίων. Ο γιγαντισμός, έτσι ὅπως τον εφαρμόζει ο Λουκιανός, δίδει την ευκαιρία στο άτομο να παρατηρήσει τη συμπεριφορά του με αποστασιοποίηση και ειρωνεία, προβάλλοντάς την σε διαφορετικά ὄντα, ὅπως είναι οι Σεληνήτες.²⁸

Η διατύπωση *διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμᾶς* στο 4^ο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου της *Ἀληθοῦς Ἱστορίας* παραπέμπει στα **ιστοριογραφικά ἔργα** υπό την έννοια ὅτι ο Λουκιανός, ὅπως και οι ιστοριογράφοι, ενδιαφέρονται για τις μετέπειτα γενιές.²⁹ Ὅμως ο Λουκιανός διαφοροποιεῖται από τους ιστοριογράφους ως προς το γεγονός ὅτι το κίνητρό του δεν είναι να διατηρήσει «ζωντανές» τις ἔνδοξες πράξεις του ἀνθρώπινου γένους, ὅπως επιθυμεί ο Ηρόδοτος (1.1 *ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θαυμαστά, τὰ μὲν Ἑλλήσι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται*),³⁰ οὔτε να υπενθυμίζει τις πολεμοχαρεῖς τάσεις της ἀνθρώπινης φύσης με στόχο τον παραδειγματισμό των ἐπόμενων γενεῶν, ὅπως κάνει ο Θουκυδίδης (1.22 *κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ζύγκεται*),³¹ ἀλλά λόγω προσωπικής φιλοδοξίας (1.4 *ὑπὸ κενοδοξίας*).³²

²⁷ Milner (2012) 140.

²⁸ Fredericks (1976) 54-55.

²⁹ Georgiadou & Larmour (1998) 57.

³⁰ Godley (1975) 2.

³¹ Forster Smith (1919) 40.

³² Ni-Mheallaigh (2005) 179. Ὅπως σημειώνουν και οι σχολιαστές Georgiadou και Larmour (1998) 57, η ανησυχία του Λουκιανού να διατηρηθεῖ το ὄνομά του/η φήμη του στην αἰωνιότητα είναι ἓνα ζήτημα που πραγματεύεται συχνά στο ἔργο του *Πῶς Δεῖ Ἱστορίαν Συγγράφειν* στα κεφάλαια 5, 9, 13, 40, 42, 61-63 [παραθέτω ενδεικτικά το χωρίο του 9^{ου} κεφ., *καὶ ὅλως πρὸς τὰ ἔπειτα κανονιστέον τὰ τοιαῦτα*, (Kilburn (1959) 14)].

Οι *έντυγχάνοντες* που αναφέρονται στο τέλος του προοιμίου, (1.4 *διὸ δεῖ τοὺς έντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς*), είναι οι αναγνώστες της *Άληθοῦς Ἱστορίας*. Με τη φράση *μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς* (1.4), ο Λουκιανός παρέχει στους αναγνώστες του την σχετική καθοδήγηση αναφορικά με το πώς πρέπει να διαβάζεται το κείμενό του.³³ Η Ni-Mheallaigh, βάσει της οπτικής του αναγνωστικού κοινού, παραθέτει ακόμη περισσότερες προτάσεις για την ειδολογική κατάταξη της *Άληθοῦς Ἱστορίας*. Δηλώνει, λοιπόν, ότι το υπό ανάλυση έργο «έχει αναγνωσθεί ως φιλοσοφική παρωδία (Georgiadou & Larmour), ως ιστοριογραφική παρωδία (Georgiadou & Larmour), ως φανταστικό μυθιστόρημα (Bompraire), ως επιστημονικής φαντασίας έργο (Georgiadou & Larmour, Fredericks, Swanson), ως επίθεση στο υπερφυσικό/παράλογο (Rohde), ως σάτιρα των απίστευτων πραγμάτων (Morgan), ως φανταστική επίθεση προς έναν απαρχαιωμένο λογοτεχνικό κανόνα (Scarcella), ως μια προσπάθεια εισαγωγής ζωτικότητας και χιούμορ στον προαναφερθέντα λογοτεχνικό κανόνα (von Möllendorff), ως παρωδική απάντηση στις συντηρητικές μορφές του σύγχρονου traditionalism (Branham), ως πνευματικό παιχνίδι (Bompraire), ως μεταποιητική αλληγορία ανάγνωσης ή ακόμη και ανάγνωσης ως διαρκούς αποτυχίας στην αναζήτηση του νοήματος (Larmour), ή ως επιτυχής ερμηνευτική διαδικασία (von Möllendorff), τέλος, ως ένα από τα πιο δραστικά πειράματα σε πεζή μυθοπλασία που επιχειρήθηκε ποτέ από αρχαίους συγγραφείς (Room)».³⁴ Όλες αυτές οι προτάσεις ανάγνωσης της *Άληθοῦς Ἱστορίας* καθώς και η συγγραφική καθοδήγηση αναφορικά με τον τρόπο ανάγνωσης του έργου υπαινίσσονται ίσως κάποια δυσκολία ή αμηχανία ως προς την οπτική με την οποία οι αναγνώστες θα διαβάσουν το κείμενο, λόγω των διαφόρων λογοτεχνικών ειδών, που έχει αναμείξει μεταξύ τους ο Λουκιανός, δημιουργώντας έτσι ένα υβρίδιο. Το βέβαιο είναι πως ο ενεργητικός ρόλος και η εγρήγορση του αναγνώστη αποτελούν βασικό στόχο του Λουκιανού, ο οποίος φροντίζει συνεχώς να προβληματίζει τον αναγνώστη ενεργοποιώντας το στοχασμό του πάνω σε ζητήματα διακειμενικότητας και διαλογικής μείξης των λογοτεχνικών ειδών.

Εν κατακλείδι, τόσο ολόκληρο το λουκιάνειο corpus όσο και μεμονωμένα η *Άληθής Ἱστορία* χαρακτηρίζονται από ειδολογική πολυφωνία, γεγονός που περιπλέκει την ειδολογική κατάταξή τους. Ήδη από το προοίμιο της *Άληθοῦς Ἱστορίας* απαντούν λέξεις και φράσεις που είναι –είτε άμεσα είτε έμμεσα– δηλωτικές των διαφορών αυτών

³³ Ni-Mheallaigh (2005) 154-55.

³⁴ Ni-Mheallaigh (2005) 118.

ειδών, που εμφανίζονται στο υπό εξέταση έργο. Αναλύοντας τα εν λόγω στοιχεία καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η *Άληθής Ιστορία* αποτελεί ένα μυθιστόρημα, στο οποίο οι αναγνώστες συναντούν και στοιχεία παραδοξογραφίας, φιλοσοφικής πεζογραφίας, παρωδίας, κωμωδίας, επιστημονικής φαντασίας, ιστοριογραφίας. Όλα αυτά δημιουργούν ένα πολυειδές και πολυεπίπεδο έργο, που –κατά την Hutcheon– οδηγεί τον αναγνώστη σε μια φυγόκεντρη και παλινδρομική αναγνωστική κίνηση ανάμεσα στα διακείμενα που αξιοποιούνται ή παρωδούνται (backgrounded material) και την κύρια αφήγηση (foregrounded material).³⁵

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Deriu, M. (2017), «How to Imagine a World Without Women: Hyperreality in Lucian's True Histories», *Medea* 3.1: 1-22.
- Fredericks, S. C. (1976), «Lucian's True History as SF», *Science Fiction Studies* 3.1: 49-60.
- Forster Smith, C. (1919), *Thucydides with an English Translation*, τόμος I, βιβλία I-II, London.
- Gabba, E. (1981), «True History and False History in Classical Antiquity», *JRS* 71: 50-62.
- Dalmeyda, G. (1926), *Xénophon d'Éphèse Les Éphésiaques ou Le Roman d' Habrocomès et d'Anthia*, Texte Établi et Traduit, Paris.
- ___ (1960), *Longus Pastorales (Daphnis et Chloé)*, Texte Établi et Traduit, Paris.
- Garnaud, J.-P. (1991), *Achille Tatius d'Alexandrie Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Texte Établi et Traduit, Paris.
- Georgiadou, A. & D. H. J. Larmour (1998), *Lucian's Science Fiction Novel True Histories*, Interpretation and Commentary, Leiden – Boston – Köln.
- Godley, A. D. (1975), *Herodotus with an English Translation*, τόμος I, βιβλία I-II, Cambridge – Massachusetts.
- Harmon, A. M. (1961), *Lucian with an English Translation*, τόμος I, London.

³⁵ Hutcheon (1991) 50.

- Hutcheon, L. (1991), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London – New York.
- Καλοκύρης, Δ. (2006), *Λουκιανού Αληθινή Ιστορία: μετάφραση και εικόνες*, Αθήνα.
- Keller, O. (1872), *Rerum Naturalium Scriptores Graeci Minores: Paradoxography (Antigonus, Apollonius, Phlegon, Anonymus Vaticanus)*, τόμος I, Lipsiae.
- Kilburn, K. (1959), *Lucian with an English Translation*, τόμος VI, London.
- Maciver, C. (2016), «Truth, narration, and interpretation in Lucian's *Verae Historiae*», *AJPh* 137: 219-50.
- Marsh, D. (1992), «Beyond the Pillars of Hercules: Voyage and Veracity in Exploration Narratives», *Annali d'Italianistica* 10: 134-48.
- Milner, A. (2012), *Locating Science Fiction*, Liverpool.
- Molinié, G. (1979), *Chariton Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, Texte Établi et Traduit, Paris.
- Μπουσές, Σ. (2019), *Λουκιανού Ρητόρων Διδάσκαλος, εισαγωγή – κριτική έκδοση – μετάφραση – σχόλια*, Αθήνα.
- Ni-Mheallaigh, K. (2005), *Lucian's Self-Conscious Fiction: Theory in Practice*, Διδ. Δ., Dublin.
- North Fowler, H. (¹⁹1999), *Plato: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*, Cambridge – Massachusetts.
- Παπαϊωάννου, Β. (1976), *Λουκιανός ο Μεγάλος Σατιρικός της Αρχαιότητας: Συμβολή στην Παρουσίαση της Εποχής του και του Βίου του*, Θεσσαλονίκη.
- Popescu, V. (2014), «Lucian's *True Stories*: Paradoxography and False Discourse», στο M. Furte-Pinheiro – G. Schmeling – E. P. Cueva (επιμ.), *The Ancient Novel and the Frontiers of Genre*, Netherlands, 39-58.
- Price, J. J. (2017), «The Historiographical Vehicle of Lucian's Journey in *Verae Historiae*», στο M. R. Niehoff (επιμ.), *Journeys in the Roman East: Imagined and Real*, Germany, 225-38.
- Ράιος, Δ. (³2012), *Ελληνική Γραμματεία των Αυτοκρατορικών Χρόνων, εισαγωγή – επισκόπηση – ανθολογία*, Ιωάννινα.
- Rattenbury, R. M. – T. W. Lumb – J. Maillon (²1960), *Héliodore Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, Tomes I & II, Texte Établi et Traduit, Paris.
- Roberts, A. (²2016), *The History of Science Fiction*, London.
- Romeri, L. (2018), «Fiction et histoire chez Lucien», *Tangence* 116, 23-37.

Πολύφημος: η «νέα» ταυτότητά του στον διθύραμβο *Κύκλωπας*

Προσέγγιση της έννοιας της διακειμενικότητας

Σύμφωνα με τον μύθο της Ηχούς και του Ναρκίσσου, όπως τον παρουσιάζει ο Οβίδιος στο 3ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (στ. 351-401), η Ηχώ καταραμένη από την Ήρα επαναλαμβάνει τις τελευταίες λέξεις που ακούει κι έτσι στην προσπάθεια της να επικοινωνήσει με τον Νάρκισσο επαναλαμβάνει τις τελευταίες λέξεις του επανερμηνεύοντας, όμως, το αρχικό νόημα τους. Μέσω του μυθολογικού παραδείγματος της Ηχούς είναι δυνατόν να προταθεί μια αρχική προσέγγιση της έννοιας της διακειμενικότητας, ως την χρήση λέξεων των οποίων έχει παρεκτραπεί η αρχική χρήση της σημασία τους, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε ο αναγνώστης ή το κοινό να είναι σε θέση να την αναγνωρίσει.

Πιο συγκεκριμένα, σε ένα πρώτο στάδιο, ο ποιητής ή ο συγγραφέας επαναχρησιμοποιεί στοιχεία ενός κειμένου, μιας ιστορίας ή μιας φιγούρας για να τις επανεγγράψει στο κείμενο του. Με αυτόν τον τρόπο, παρουσιάζει την εκδοχή του ή την επανερμηνεία του εισάγοντας ταυτόχρονα στοιχεία τα οποία υποδεικνύουν το ακριβές πρότυπο του, ενώ προωθεί την κριτική του σκέψη η οποία κρύβεται στην προτεινόμενη επανερμηνεία του. Η διακειμενικότητα, επομένως, βασίζεται, όπως υποδεικνύει ο Heidman, στους «πολλαπλούς τρόπους της αναφοράς μιας επανεγγραφής σε προηγούμενες επανεγγραφές»¹ ενός κειμένου, μιας ιστορίας ή μιας φιγούρας, και συγχρόνως, όπως τονίζει ο Riffaterre στην «αντίληψη, από τον αναγνώστη, των σχέσεων μεταξύ ενός κειμένου και άλλων κειμένων τα οποία προηγήθηκαν ή ακολούθησαν».²

Με άλλα λόγια, η διακειμενικότητα δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή ή συγγραφέα του νέου κειμένου όχι μόνο να επανεγγράψει το πρότυπο κείμενο, αλλά και να αποκαλύψει το ίδιο το γεγονός της επανεγγραφής ζητώντας από τους αναγνώστες του

¹ Heidman (2003) 49.

² Riffaterre (1980) 4.

να παραλληλίσουν την δική του επανεγγραφή με το πρότυπο κείμενο, προτείνοντας μια νέα ανάγνωση του πρότυπου κειμένου μέσω της δικής του οπτικής. Αυτός ο ιδιαίτερος λογοτεχνικός μηχανισμός τοποθετείται στο κέντρο της ποιητικής δημιουργίας του Φιλόξενου από τα Κύθηρα.

Φιλόξενος ο Κυθήριος (435-379 π.Χ.)

Ο Φιλόξενος ο Κυθήριος είναι ποιητής του 5ου-4ου αι π.Χ., τον οποίο εντάσσουμε στο μουσικό-λογοτεχνικό ρεύμα της «Νέας Μουσικής».³ Οι σωζόμενες πληροφορίες για το βίο του δεν είναι απολύτως έγκυρες, καθώς οι ανεκδοτολογικές αφηγήσεις δεν ερμηνεύονται αποκλειστικά και μόνο για αυτόν, αλλά και γενικά για το βίο των ποιητών της «Νέας Μουσικής».⁴

Το γνωστότερο έργο του Φιλόξενου αποτελεί ο διθύραμβος, *Κύκλωπας* ή *Γαλάτεια*, ο οποίος με το διπλό τίτλο του αναδεικνύει τους δύο διαφορετικούς –αλλά και συνάμα– όμοιους άξονες, στους οποίους αναπτύσσεται. Σε ένα πρώτο στάδιο, ο Φιλόξενος αξιοποιεί για ακόμη μία φορά τον Κύκλωπα Πολύφημο, ο οποίος τυφλώθηκε από τον Οδυσσέα στη ραψωδία ι της *Οδύσσειας*. Σε δεύτερο στάδιο, ο ποιητής καινοτομεί εισάγοντας την Νηρηίδα Γαλάτεια μετατρέποντας τον ομηρικό Κύκλωπα σε έναν ερωτευμένο ποιμένα αντιπαραθέτοντας τον με τον τερατώδη Κύκλωπα της *Οδύσσειας*.

Λόγω της αποσπασματικής φύσης του κειμένου του Φιλόξενου είναι αδύνατο να γνωρίζουμε τόσο την έκταση των δύο αυτών θεμάτων όσο και την ακριβή ημερομηνία σύνθεσης του διθύραμβου. Οι μελετητές τοποθετούν το διθύραμβο μεταξύ του 406 π.Χ. –ο Φιλόξενος αποτελούσε μέλος της αυλής του τυράννου Διονυσίου Α΄ των Συρακουσών⁵– και πριν το 388 π.Χ. –ημερομηνία σύνθεσης της κωμωδίας *Πλούτος* του Αριστοφάνη, ο οποίος σύμφωνα με τους αρχαίους σχολιαστές παρωδεί το διθύραμβο του Φιλόξενου (v. 290-301).⁶

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να τονιστεί ότι ο Φιλόξενος δεν είναι ο πρώτος ποιητής που επαναξιοποιεί τον ομηρικό Κύκλωπα. Στο σατυρικό δράμα, *Κύκλωπας* (πιθανή ημερομηνία 408 π.Χ.), διατηρώντας τους κεντρικούς άξονες της ραψωδίας ι της *Οδύσσειας*, ο Ευριπίδης έχει ήδη επανεγγράψει κι επανερμηνεύσει τον ομηρικό Κύκλωπα μέσω της παρωδίας μετατρέποντας τον σε μια καρικατούρα ποιμένα.

³ LeVen (2014) 71.

⁴ LeVen (2014) 119-21.

⁵ *PMG* (= *Poetae Melici Graeci*) 816b, Phaen. Fr. 13, Athen. 1. 6f-7a.

⁶ *PMG* 819-20, Schol. Aristoph. Plut. 298a, 298b, 290c.

Επομένως, η καινοτομία του διθυράμβου του Φιλόξενου εντοπίζεται στην υβριδική υπόσταση του Κύκλωπα, ο οποίος παρουσιάζεται άλλοτε ως το ανθρωποφάγο τέρας της *Οδύσσειας* κι άλλοτε ως η κωμική μορφή του σατυρικού δράματος. Χάρη στη διπλή ταυτότητα του Κύκλωπα, ο Φιλόξενος τον αξιοποιεί εκ νέου ανανεώνοντας τον με την εισαγωγή της νέας οπτικής του ερωτευμένου ποιμένα.

Ο Φιλόξενος, συνεπώς, συνεξετάζει ποικίλα στοιχεία της λογοτεχνικής παράδοσης επαναξιοποιώντας τις προϋπάρχουσες προσωπικότητες καθώς υιοθετεί μια ιδιαίτερη χρήση της έννοιας της διακειμενικότητας. Κατά αυτό τον τρόπο, εμπνέεται από τον Όμηρο και πιθανότατα από τον Ευριπίδη, ενώ, ταυτοχρόνως παραθέτει συγκριμένα στοιχεία με τα οποία ενθαρρύνει το κοινό του να αναγνωρίσει τους προγενέστερους ποιητές στη σύνθεση του.

Ο Κύκλωπας τραγουδοποιός: μια γνώριμη ομηρική μορφή:

Στην *Οδύσσεια*, ο Κύκλωπας υιοθετεί συγκεκριμένα στοιχεία του ανθρώπινου πολιτισμού, ενώ ταυτόχρονα ζει ως απομονωμένο τέρας μακριά από την ανθρώπινη κοινωνία. Ο Όμηρος τον παρουσιάζει σαν ένα κοινό ποιμένα να φροντίζει το κοπάδι του και να παρασκευάζει τυρί και γάλα (*Οδ.* 9.216-54), και παράλληλα ως ανθρωποφάγο τέρας το οποίο προβαίνει σε μια ειδική πράξη καταβροχθίζοντας τους συντρόφους του Οδυσσέα (*Οδ.* 9.287-98, 310-11, 343-44).

Στον αντίποδα τοποθετείται ο Κύκλωπας του Φιλόξενου, ο οποίος φαίνεται να ακολουθεί μια οπτική πιο κοντά στον ανθρώπινο πολιτισμό. Ο Φιλόξενος στο διθύραμβο του, όπως μπορούμε να τον ανασυνθέσουμε με βάση την παρωδία του Αριστοφάνη στον *Πλούτο* αλλά και τα σχόλια των αρχαίων μελετητών, παρουσιάζει την καρικατούρα του ανθρωποφάγου τέρατος της *Οδύσσειας*, εφόσον ο Κύκλωπας φαίνεται να τραγουδά ή να δηλώνει πως επιθυμεί να τραγουδήσει τον έρωτα του για τη Γαλάτεια.⁷ Ωστόσο, τα ίχνη μιας πρώιμης φιγούρας του τραγουδοποιού Κύκλωπα βρίσκονται στην *Οδύσσεια*, όπου προσπαθώντας να γυρίσει το κοπάδι του από τη βοσκή φωνάζει και σφυρίζει (*Οδ.* 9.315: *πολλῆ δὲ ροίζω πρὸς ὄρος τρέπε πίονα μῆλα Κύκλωψ*) «και πήρε τα βουνά, σφυρίζοντας με τα παχιά τ' αρνιά του ο Κύκλωπας» (μετάφραση Μαρωνίτης).

⁷ LeVen (2014) 239-40.

Όπως όλοι οι κοινοί βοσκοί έτσι κι ο Κύκλωπας με ηχητικές προτροπές οδηγεί το κοπάδι του στην σπηλιά του. Ως επακόλουθο, το τραγούδι του Κύκλωπα στο διθύραμβο του Φιλόξενου θεωρείται μια πιθανή παρωδική επανεγγραφή των κραυγών και των σφυριγμάτων του Κύκλωπα της *Οδύσσειας*, μετατρέποντας το σε έναν ιδιαίτερο δείκτη διακειμενικότητας.

Σε αυτό το σημείο, ο ερωτευμένος τραγουδοποιός Κύκλωπας του Φιλόξενου είναι δυνατόν να συγκριθεί με τον Κύκλωπα του Ευριπίδη. Στο σατυρικό δράμα, ο Κύκλωπας τραγουδά υπό την επήρεια μέθης (στ. 488-91)⁸ ενώ χαρακτηρίζεται ως *ἄχαρις*, χωρίς χάρη, *μουσιζόμενος*, προσποιείται πως υιοθετεί τη χάρη των Μουσών – όρος τον οποίο εφήυρε ο Ευριπίδης τονίζοντας την κακοτεχνία του τραγουδιού του Κύκλωπα– *ἀπωδός*, χωρίς ρυθμό, γελοιοποιείται στην προσπάθεια του να έχει την εύνοια των Μουσών, οι οποίες προσφέρουν στους ανθρώπους την ικανότητα να τραγουδούν. Γίνεται αντιληπτό, πως ο Φιλόξενος βρίσκεται στον αντίποδα του Ευριπίδη, παρότι δεν είναι εφικτό να σημειωθεί με βεβαιότητα αν και κατά πόσο ο διθύραμβογράφος εμπνεύστηκε από τον Κύκλωπα του σατυρικού δράματος.

Επομένως, η ραψωδία ι της *Οδύσσειας* τονίζει τον μετασηματισμό της σχέσης του Κύκλωπα του Φιλόξενου με τη φύση, και αναδεικνύει μια επανεγγραφή η οποία επιτρέπει διακειμενικές τροποποιήσεις. Συνεπώς, στο πλαίσιο της «Νέας Μουσικής», ο Φιλόξενος επαναξιοποιεί τον τραγουδοποιό Κύκλωπα τροποποιώντας ορισμένες προϋπάρχουσες ιδιαιτερότητες του, όπως ο ομηρικός Κύκλωπας που σφυρίζει και ο μεθυσμένος εν δυνάμει τραγουδοποιός του Ευριπίδη. Χάρη στην γνώριμη φιγούρα του τραγουδοποιού Κύκλωπα, ο Φιλόξενος, μέσω της διακειμενικότητας, προωθεί τις μουσικές του καινοτομίες στο διθύραμβο.

Εισαγωγή στον ερωτευμένο ποιμένα Κύκλωπα

Ο Φιλόξενος καθίσταται ο πρώτος ποιητής ο οποίος εισήγαγε το μοτίβο του ερωτευμένου ποιμένα Κύκλωπα χάρη στην επαναξιοποίηση της Γαλάτειας.⁹ Λόγω της αποσπασματικής φύσης του διθύραμβου, μια χρήσιμη πηγή αυτού του μοτίβου συνιστά η επιστολή του Συνέσιου της Κυρήνης (3ος-4ος αι. μ. Χ), ο οποίος παραθέτει μια εκδοχή ενός πιθανού επεισοδίου από το διθύραμβο του Φιλόξενου.¹⁰

⁸ Torrance (2013) 255.

⁹ Στη *Θεογονία* του Ησιόδου είναι κόρη του Νηρέα και της Δώριδας (Ησ. *Θεογ.* 240-64).

¹⁰ *PMG* 818e, Synes. *Epist.* 121, 1ss.

Στην επιστολή του Συνέσιου, ο Οδυσσέας φυλακισμένος στη σπηλιά του Κύκλωπα προσπαθεί να τον πείσει να τον αφήσει ελεύθερο, ενώ του υπόσχεται να τον βοηθήσει να κερδίσει την αγάπη της Γαλάτειας. Για αυτό το λόγο, ο Οδυσσέας εμφανίζεται ως μάγος, γνώστης μαγικών και ερωτικών φίλτρων¹¹ με τα οποία υπόσχεται την αποπλάνηση της Γαλάτειας από τον Κύκλωπα,¹² ενώ προτείνει παράλληλα τη μετατροπή του ομηρικού κυκλώπειου σπηλαίου σε ένα *locus amoenus*.¹³

Η ασυνήθιστη αυτή συμπεριφορά του Οδυσσέα στην επιστολή του Συνέσιου καθίσταται μια εύθυμη επανεγγραφή της συμπεριφοράς του ενάντια στον ομηρικό Κύκλωπα. Στη ραψωδία ι της *Οδύσσειας*, ο Οδυσσέας προσφέρει στον Κύκλωπα ένα άγνωστο ποτό, το οποίο δεν είναι άλλο από το γευστικό κόκκινο κρασί του Μάρωνα (*Οδ.* 9.196-99, 208). Δελεάζοντας τον, ο Οδυσσέας τον ξεγελά, τον μεθά και επιτυγχάνει την τύφλωση του (*Οδ.* 9.346-48). Ομοίως, στο Συνέσιο, ο πολύτροπος Οδυσσέας μετατρέπει τις λέξεις στο βασικό του όπλο στην προσπάθειά του να τον εξαπατήσει, προσφέροντάς του το φάρμακο της αγάπης προσποιούμενος το μάγο.

Είναι αναγκαίο να επισημανθεί, ότι ο παραπάνω μετασχηματισμός πραγματοποιείται μέσω σημαντικών υπαινιγμών της ραψωδίας κ της *Οδύσσειας*, όπου ο Οδυσσέας επισκέπτεται το νησί της Κίρκης. Ο Ευρύλοχος, ένας από τους συντρόφους του Οδυσσέα, διηγείται τις επιδράσεις του φίλτρου με το οποίο η Κίρκη μετέτρεψε σε χοίρους τους συντρόφους του. Ο Ευρύλοχος το περιγράφει ως ένα μείγμα κρασιού, του ονομαζόμενου Πράμνειου Οίνου, τυριού, σιταριού, αλλά και ενός φαρμάκου το οποίο προσέδιδε μια μαγική χροιά στο μείγμα (*Οδ.* 10.234-41).

Παρότι τόσο στον Όμηρο όσο και στο Συνέσιο τα δύο μείγματα παρουσιάζονται ως φάρμακα εντοπίζεται μια ειδοποιός διαφορά μεταξύ τους. Το φάρμακο της Κίρκης χαρακτηρίζεται *οὐλόμενον*, δηλαδή ένα φάρμακο με αρνητικές επιπτώσεις σε όποιον το καταναλώσει, όπως οι σύντροφοι του Οδυσσέα οι οποίοι λησμονούν την πατρίδα τους, τους συγγενείς τους και την ταυτότητά τους.¹⁴ Αντιθέτως, αν λάβουμε υπόψιν την εκδοχή του Συνέσιου, το φάρμακο του Οδυσσέα στον Φιλόξενο δίνει την εντύπωση

¹¹ *PMG* 818e, Synes. *Epist.* 121, γόης γάρ εἰμι [...] οἶδα καὶ καταδέσμονες καὶ ἐρωτικὰς κατανάγκας.

¹² LeVen (2014) 237.

¹³ *PMG* 818e, Synes. *Epist.* 121, καλόν οὖν, εἰ πάντα εὐθετήσας ἐκκορήσειάς τε, καὶ ἐκπλυνεῖς καὶ ἐκθυμιάσεις τὸ δωματίον.

¹⁴ Heubeck & Hoekstra (1989) 56.

ενός φαρμάκου το οποίο χαρακτηρίζεται ως *έσθλόν*,¹⁵ δηλαδή ως ένα ωφέλιμο φάρμακο, το οποίο θα προκαλέσει την αγάπη της Γαλάτειας για τον Κύκλωπα.¹⁶

Παρόλα αυτά σύμφωνα με το Συνέσιο, ο Κύκλωπας δεν είναι πεπεισμένος ότι το φάρμακο του Οδυσσέα θα τον βοηθήσει.¹⁷ Εάν η αγάπη της Γαλάτειας δεν επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο, τότε το ερωτικό τραγούδι του Κύκλωπα, με βάση ένα απόσπασμα του Πλούταρχου για το διθύραμβο του Φιλόξενου,¹⁸ μετατρέπεται σε εναλλακτική θεραπεία για τον ερωτευμένο ποιμένα. Το ερωτικό τραγούδι, επομένως, επιφέρει τη λησμονιά της αγάπης, δηλαδή τη λησμονιά ενός τμήματος του εαυτού και της ταυτότητάς του Κύκλωπα.

Υπό αυτό το πρίσμα, στο Φιλόξενο είναι πιθανό το ερωτικό τραγούδι να λαμβάνει τις ιδιότητες του φαρμάκου της Κίρκης στην *Οδύσσεια*, καθώς το τελευταίο προκαλούσε τη λήθη σε όσους το γεύονταν και για αυτό ο Συνέσιος να προτείνει αυτή την ιδιαίτερη επαναχρησιμοποίηση του ομηρικού Οδυσσέα. Ως απόρροια, το ενδιαφέρον του διακειμενικού παιχνιδιού στο Φιλόξενο έγκειται στη μετατροπή του μεθυστικού κρασιού που προκαλεί τη λήθη στην *Οδύσσεια* σε ένα ερωτικό φίλτρο στο διθύραμβό του.

Σε αυτό το σημείο καθίσταται απαραίτητο να σημειωθεί, ότι το μοτίβο του ερωτευμένου Κύκλωπα ο οποίος με το ερωτικό του τραγούδι προσπαθεί να θεραπεύσει την αρρώστια του έρωτα κατέχει ιδιαίτερη θέση στα *Ειδύλλια* VI και XI του Θεόκριτου.¹⁹ Ο Κύκλωπας μετατρέπεται στον ποιητή ο οποίος προσπαθεί να θεραπεύσει την αγάπη του μέσω της ποίησης. Ωστόσο, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι αν και η Γαλάτεια παρουσιάζεται ως ομιλήτρια στο Θεόκριτο, αντίθετα φαίνεται να απουσιάζει από τον διθύραμβο του Φιλόξενου. Εάν λάβουμε υπόψιν μας ένα απόσπασμα του Αθηναίου²⁰ κατά το οποίο ο Κύκλωπας απαριθμούσε τις χάρες της Γαλάτειας,²¹ υποθέτουμε πως η Νηρηίδα εμφανίζεται μόνο μέσα από τα λόγια ανδρικών χαρακτήρων, όπως του Κύκλωπα και του Οδυσσέα.

¹⁵ Dutsch (2008) 75.

¹⁶ PMG 818e, Synes. *Epist.* 121, *αἷς οὐκ εἰκὸς ἀντισχεῖν οὐδὲ πρὸς βραχὺ τὴν Γαλάτειαν [...] τὴν παῖδα κατεργασάμενος· τί λέγω κατεργασάμενος; αὐτὴν ἐκείνην ἀποφανῶ σοι δεῦρο πολλαῖς ἴνυξι γενομένην ἀγώγιμον, καὶ δεήσεται σου καὶ ἀντιβολήσει, σὺ δὲ ἄκκιῃ καὶ κατειρωνεύσῃ.*

¹⁷ PMG 818e, Synes. *Epist.* 121, *δριμύτατον μὲν ἀνθρώπιον ἔοικας εἶναι καὶ ἐγκατατετριμμένον ἐν πράγμασιν. ἄλλο μὲντοι τι ποίκιλλε· ἐνθένδε γὰρ οὐκ ἀποδράσεις.*

¹⁸ PMG 822, Plut. *Quaest. Conv.* 1. 5. 1 622c, Plut. *Amat.* 18, 762f.

¹⁹ PMG 822, Theocr. *Schol.* 11. 1-3b.

²⁰ PMG 821, Athen. 13. 564e.

²¹ Kowalzig & Wilson (2013) 243.

Συμπερασματικά, πιθανότατα, η αντίθεση του Κύκλωπα του Συνέσιου στο φάρμακο του Οδυσσέα προκαλεί έναν ρητορικό αγώνα για την ανάδειξη της καλύτερης θεραπείας για την ερωτική ασθένεια του, δηλαδή μεταξύ του ερωτικού φαρμάκου του Οδυσσέα ή του ερωτικού τραγουδιού του Κύκλωπα. Αυτός ο αγώνας μετατρέπεται σε ένα ιδιαίτερο μοτίβο για τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου ενώ επεκτείνεται έως την αυτοκρατορική εποχή, υπενθυμίζοντας πως και ο Λουκιανός αφιερώνει τους δυο πρώτους *Ενάλιους διαλόγους* στον Κύκλωπα, γεγονός το οποίο αναδεικνύει όχι μόνο τα διακειμενικά στρώματα του διθυράμβου του Φιλόξενου, αλλά και τα νέα θέματα που αντλεί.

Ένα νέο παρελθόν

Στην *Οδύσσεια*, ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του περιμένοντας τον Κύκλωπα να επιστρέψει στη σπηλιά του, προσφέρουν θυσία στους θεούς και καταναλώνουν τα αγαθά του (*Οδ.* 9.231-32: *Ἐνθα δὲ πῦρ κήαντες ἐθύσαμεν ἠδὲ καὶ αὐτοὶ / τυρῶν αἰνύμενοι φάγομεν*) «Ανάψαμε φωτιά και στους θεούς προσφέραμε θυσίες, μετά κι εμείς να φάμε πήραμε τυρί» (μετάφραση Μαρωνίτης).

Σύμφωνα με το κείμενο, οι σύντροφοι του Οδυσσέα τον παροτρύνουν να καταναλώσουν μόνο τα τυριά του Κύκλωπα και να πάρουν φεύγοντας τα ζώα που έμειναν στο σπήλαιο χωρίς να τον περιμένουν να επιστρέψει. Ο Οδυσσέας, όμως, προσφέροντας θυσία εγκαθίσταται στη σπηλιά ως ξένος υπό την προστασία των θεών, με αποτέλεσμα η κατανάλωση τυριού να αποτελεί μέρος της ανταλλαγής τροφίμων με τον μελλοντικό επισκέπτη.²² Υπό αυτό το πρίσμα, οι αρχαίοι σχολιαστές πρότειναν, για το ρήμα *θύω* την έννοια «προσφέρω μια προσφορά καίγοντας τη».

Στον αντίποδα βρίσκεται ο Φιλόξενος προτείνοντας ένα παρόμοιο ρήμα για να υπογραμμίσει την δική του ερμηνεία του ρήματος *θύω* (*PMG* 823: *ἔθυσας, ἀντιθύση*)²³ «θυσιάσες, με τη σειρά σου θα θυσιαστείς».²⁴

Το ρήμα *θύω* επαναχρησιμοποιείται και στα δύο μέρη του στίχου με τη διαφορά ότι στο δεύτερο μέρος ο Φιλόξενος εισάγει την πρόθεση *ἀντι*, δηλαδή «στη θέση του» ή «σε αντάλλαγμα με» δίνοντας στο ρήμα τη μορφή *ἀντιθύω*. Συνεπώς, ο Φιλόξενος αντιπαραβάλλει το δεύτερο μέρος του στίχου με το πρώτο, με αποτέλεσμα ο Κύκλωπας

²² Heubeck & Hoekstra (1989) 27.

²³ Sud. E 336.

²⁴ Μτφρ. δική μου.

να εξηγήει στον Οδυσσέα ότι εφόσον θυσίασε τα αγαθά του, τότε ο Κύκλωπας μπορεί να τον θυσιάσει ως αντάλλαγμα.²⁵ Με αυτή την ερμηνεία, ο Φιλόξενος παίρνει θέση σε μια φιλολογική συζήτηση και εισάγει ένα διακειμενικό παιχνίδι σχετικά με την ίδια την ερμηνεία που αποδίδεται στο ομηρικό κείμενο.

Επιπρόσθετα, ένας άλλος σχολιαστής της *Οδύσσειας* κατηγορεί το Φιλόξενο πως παρερμήνευσε την έννοια του ρήματος *θύω* με αποτέλεσμα να οδηγηθεί σε λανθασμένο συμπέρασμα,²⁶ το οποίο όμως αποτελεί ουσιαστικά δείκτη διακειμενικότητας μεταξύ των δύο κειμένων. Ως απόρροια, ο Φιλόξενος επαναξιοποιώντας το ρήμα *θύω*, όχι μόνο προβαίνει σε μια φιλολογική επιλογή αναδεικνύοντας την δική του ερμηνεία για το ομηρικό κείμενο, αλλά και σε ποιητική επιλογή δημιουργώντας μια άλλη πιθανή ερμηνεία του ομηρικού παρελθόντος του Κύκλωπα.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στο διθύραμβο του Φιλόξενου, ο Κύκλωπας φαίνεται να μεταχειρίζεται το λόγο με αξιοσημείωτη ικανότητα επανερμηνεύοντας την έννοια των λέξεων με βάση το συμφέρον του, όπως ο Οδυσσέας. Ως απόρροια, ο διθύραμβογράφος χρησιμοποιεί σαν έναν καθρέπτη τους ομηρικούς όρους δημιουργώντας μια άλλη επανερμηνεία του ομηρικού κειμένου. Χάρη στη διακειμενικότητα, ο Φιλόξενος αξιοποιεί εκ νέου το ομηρικό παρελθόν του Κύκλωπα και τονίζει το νέο του παρελθόν,²⁷ το οποίο επιτρέπει τη δημιουργία διακειμενικών ερμηνειών.

Επίλογος

Εν κατακλείδι, επαναχρησιμοποιώντας τη ραψωδία ι της *Οδύσσειας*, ο Φιλόξενος την επαναπροσδιορίζει αναδεικνύοντας μια νέα εναλλακτική πρόταση τόσο για το Κύκλωπα Πολύφημο, ο οποίος μετατρέπεται από ένας ποιμένας σε έναν ποιμένα τραγουδοποιό κι έπειτα σε έναν ερωτευμένο ποιμένα, όσο και για τον Οδυσσέα, ο οποίος εμφανίζεται ως μάγος και έμπορος μαγικών φίλτρων. Με αυτόν τον τρόπο, προτείνει διακειμενικούς μετασχηματισμούς που του επιτρέπουν να επανεισάγει τύπους ήδη γνωστούς ή να εισαγάγει νέους για τη νέα εναλλακτική σύνθεση του ομηρικού προτύπου.

Υπό αυτό το πρίσμα, σε ένα μόνο επεισόδιο ο Φιλόξενος συνεξετάζει τα κύρια στοιχεία της πλοκής της ραψωδίας ι της *Οδύσσειας*, η οποία έχει ήδη υποστεί

²⁵ Kowalzig & Wilson (2013) 239.

²⁶ 783 Schol. A Hom. II. 9. 219b (ii 446 Erbse).

²⁷ LeVen (2014) 238.

πολλαπλές επανεγγραφές στη λογοτεχνική παράδοση. Επιπλέον, εισάγει μια αξιοσημείωτη καινοτομία με τη δημιουργία του ερωτευμένου Κύκλωπα. Τα παραπάνω επιτυγχάνονται μέσω ποικίλων διακειμενικών μηχανισμών όπως η παρωδία, η υπαινικτική επανεγγραφή, αλλά και η φιλολογική κριτική κυρίως χάρη στο λογοτεχνικό είδος του διθύραμβου. Με άλλα λόγια, ο διθύραμβος καθίσταται ένα δραματικό, μιμητικό γεγονός, με μέρη στα οποία οι τραγουδοποιοί παίζουν λύρα ή κιθάρα ή αφηγούνται. Συνεπώς, κρίνεται ως υβριδικό είδος το οποίο συνδιαλέγεται με άλλα λογοτεχνικά είδη,²⁸ και γι' αυτό ο ορισμός του είναι περίπλοκος.²⁹

Τέλος, ο Φιλόξενος όχι μόνο εμπνέεται από τον Όμηρο και πιθανότατα από τον Ευριπίδη, αλλά επιπρόσθετα, η παρωδία του Αριστοφάνη κι η μετέπειτα αξιοποίηση του περιεχομένου του κυρίως από τον Θεόκριτο, αλλά κι από το Λουκιανό εισάγουν το Φιλόξενο σε ένα διακειμενικό σύστημα στο οποίο συμμετέχει από την οπτική της πρόσληψης του έργου και όχι μόνο της δημιουργίας του. Κατά αυτό τον τρόπο καθίσταται αντιληπτό ότι τα διακειμενικά στρώματα στα οποία βασίζεται ο διθύραμβος του Φιλόξενου αναδεικνύουν την πολυπλοκότητα της ποιητικής του δημιουργίας προσδίδοντας του μια ιδιαίτερη θέση στην μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Dutsch, D. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford.
- Heidman, U. (2003), «Réécritures anciennes et modernes des mythes: La comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée», στο U. Heidman (επιμ.), *Poétiques comparées des mythes de l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, 46-64.
- Heubeck, A. & A. Hoekstra (1989), *A commentary on Homer's Odyssey* (Volume II, Books IX-XVI), Oxford.
- Kowalzig, B. & P. Wilson (επιμ.) (2013), *Dithyramb in Context*, Oxford.
- LeVen, P. A. (2014), *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge – New York.

²⁸ Sutton (1983) 40.

²⁹ Seidensticker (2005) 37.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1993), *Όμηρος, Ομήρου Οδύσσεια: Απόλογοι: Κίκονες – Λωτοφάγοι – Κύκλωπες: ραψωδία ι*, Αθήνα.

Page, D. L. (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford.

Riffaterre, M. (1980), «La Trace de l'intertexte dans La Pensée», *La Pensée* 215: 4-18.

Seidensticker, B. (2005), «Dithyramb, Comedy and Satyr-Play», στο J. Gregory (επιμ.), *A companion to Greek tragedy*, Oxford, 38-54.

Sutton, D. F. (1983), «Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenus of Cythera's "Cyclops or Galatea"», *QUCC* 13.1: 37-43.

Torrance, I. (2013), *Metapoetry in Euripides*, Oxford.

Αλέξανδρος Κουρούπης
Υποψήφιος Διδάκτωρ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
alexandros-aristandros@hotmail.com

Η παρουσίαση του Άνωνα στον *Poenulus* του Πλάτου: Ένας στερεοτυπικός Καρχηδόνιος;

Σύντομη εισαγωγή στον *Poenulus*

Ο Τίτος Μάκκιος Πλάτος συνέθεσε πληθώρα δραματικών έργων, ανάμεσά τους και τον *Poenulus*. Η χρονολόγηση της παράστασης δεν είναι ακριβής (195-189 π.Χ.). Ο τόπος του δράματος είναι η Καλυδώνα. Σύμφωνα με το έργο, ένας νεαρός ήρωας, ο Αγοραστοκλής, είναι ερωτευμένος με μια εταίρα, την Αδελφάσιο. Η εταίρα μαζί με την αδελφή της, Αντεραστιλίδα, είχαν πέσει θύματα απαγωγής από την Καρχηδόνα, όταν ήταν μικρές, και κατέληξαν να είναι υποχείρια του προαγωγού (leno) Λύκου. Ο Αγοραστοκλής με την αρωγή του πιστού και πονηρού του σκλάβου, Μιλφίωνα (servus callidus), θα επιχειρήσει να απελευθερώσει την κοπέλα, αλλά τη λύση του δράματος θα δώσει ο πατέρας των αδελφών, Άνωνας (pater pius). Η έκβαση του δράματος είναι αίσια, ο προαγωγός καταστρέφεται στο τέλος, επιτυγχάνεται η αναγνώριση των κοριτσιών από τον πατέρα και ο Αγοραστοκλής παντρεύεται την Αδελφάσιο.

Σύμφωνα με την παραπάνω συνοπτική παρουσίαση της υπόθεσης, πραγματοποιούν την εμφάνισή τους οι τυπικοί χαρακτήρες της comoedia palliata. Ο ερωτευμένος νέος που είναι υπόδουλος και έρμαιο του ανεξάντλητου πάθους του (Αγοραστοκλής), η εταίρα Αδελφάσιο η οποία διακρίνεται από μια κατωτική ιδιοσυγκρασία σε αντίθεση με την Αντεραστιλίδα η οποία δίνει έμφαση σε επιφανειακά και δευτερεύοντα χαρακτηριστικά, αναγκαία για μια εταίρα. Ο Λύκος είναι ο τυπικός μαστροπός της κωμωδίας ο οποίος επιθυμεί το κέρδος, εκμεταλλεύεται τα συναισθήματα του νέου, ενδύεται αρνητικά χαρακτηριστικά και ηττάται στο τέλος.¹ Ο Ανταμοινίδης είναι ο miles gloriosus, δηλαδή ο καυχησιάρης στρατιωτικός ο οποίος διηγείται κατορθώματα που ποτέ δεν έκανε, είναι θρασύδειλος και επιθυμεί την Αντεραστιλίδα. Την εμφάνισή

¹ Η McCarthy (2000) 100-02 διατυπώνει την άποψη ότι ακόμα οι δούλοι του Λύκου απέκτησαν τα χρήματα, που θα χρησιμοποιούσαν ως peculium, με ερωτικές υπηρεσίες, γεγονός το οποίο θα προκαλούσε την αποστροφή του κοινού για την εκμετάλλευσή τους από τον προαγωγό.

τους πραγματοποιούν, βέβαια, και άλλοι χαρακτήρες, η χρήση των οποίων δεν είναι απαραίτητα αναγκαία για την παρουσίαση.

Η συγκεκριμένη μελέτη θα επικεντρωθεί στον Άνωνα ο οποίος πραγματοποιεί την εμφάνισή του στον πρόλογο και την τελευταία πράξη του έργου. Παρόλο που σαν χαρακτήρας ο Άνωνας δίνει την εντύπωση ότι συνιστά έναν τυπικό Roenus, θα καταδείξω ότι ο Πλάτος διαψεύδει τις προσδοκίες του ακροατηρίου ή του αναγνώστη, καθώς μεταδραματικά ενσαρκώνει τις ιδιότητες της ευσέβειας και της ηθικής, στοιχεία τα οποία υπονομεύουν τις θεατρικές πλεκτάνες του Μιλφίωνα, ώστε να οδηγούν αρμονικά στην ολοκλήρωση του δράματος.

Μεταδραματική όψη του Άνωνα

Πριν γίνει εστίαση στη μεταδραματική ανάγνωση της πέμπτης πράξης, είναι αναγκαίο να αναφερθούν ορισμένες πτυχές του Άνωνα, όπως παρουσιάζεται στον πρόλογο, αλλά και η έννοια του Roenus στη Ρώμη. Ο Carthaginiensis συνδέεται με εθνικούς χαρακτηρισμούς και σημαίνει τον κάτοικο της Καρχηδόνας. Οι Ρωμαίοι χρησιμοποιούσαν και τον όρο Roenus, που προέρχεται από τη λέξη *Φοῖνιζ*, για να προσδιορίσουν το φοινικικό έθνος.² Βέβαια, ο Roenus συμβολίζει υποτιμητικά τον κάτοικο της Καρχηδόνας ως εχθρό του ρωμαϊκού πολιτισμού. Έχει αρνητικές συνδηλώσεις, αναφερόμενος στην πονηριά και την αναξιοπιστία των Καρχηδονίων. Ενδεικτικά, στον Λίβιο είναι σαφείς αυτοί οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί για τον δολοπλόκο χαρακτήρα του Αννίβα (Liv. 21.4.9: *perfidia plus quam Punica*). Η αναξιοπιστία του ήταν χειρότερη της εθνικότητάς του, γεγονός που καταδεικνύει τον δολερό χαρακτήρα των Καρχηδονίων. Στην πρώιμη επική ποίηση ο Έννιος τονίζει περιφρονητικά ότι οι Καρχηδόνιοι προτιμούν να χρησιμοποιούν μισθοφόρους αντί να πολεμούν οι ίδιοι (Enn., *Ann. Fr.*215 Skutsch: *Poeni stipendia pendunt*), σημάδι ανανδρίας σε αντίθεση με τους Ρωμαίους οι οποίοι δε δίσταζαν να αναλάβουν πολεμική δράση προς υπεράσπιση των ίδιων και των συμμάχων τους ή να επιδοθούν σε επεκτατικές πολιτικές.³

² Franco (1994) 153.

³ Φυσικά και στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν απουσιάζει αυτή η διάκριση. Παραδειγματικά, ο Πολύβιος (3.78.1.1-2: *Ἐχρήσατο δέ τινι καὶ Φοινικικῷ στρατηγήματι τοιούτῳ κατὰ τὴν παραχειμασίαν*) αφηγείται πώς ο Αννίβας μεταμφιεζόταν, για να ταιριάζει με το στράτευμα των Κελτών εμφανισιακά. Προφανώς, ο όρος *Φοινικικῶ* σχετίζεται με τη λέξη Roenus και έχει τα ίδια αρνητικά χαρακτηριστικά της εξαπάτησης και της πονηρίας.

Οι παραπάνω παραδειγματικές αναφορές αποσκοπούν στο να προβάλλουν μια ιδέα των αρνητικών συνδηλώσεων της λέξης *Roenus* στη ρωμαϊκή κοινωνία. Εξάλλου, την εποχή που γράφτηκε ο *Poenulus* του Πλάτου (ανάμεσα στο 195-189 π.Χ.), ήταν ακόμα νωπές οι μνήμες από τον πρώτο (264-241 π.Χ.) και τον δεύτερο (218-201 π.Χ.) Καρχηδονιακό πόλεμο. Ο Πλάτος γνωρίζει το αρνητικό κλίμα και τις προκαταλήψεις εναντίον των Καρχηδονίων, στοιχείο το οποίο παρουσίασε στο έργο του. Ήδη από τον πρόλογο ο Άννωνας ενδύεται τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά ενός Καρχηδόνιου (104-13). Αναζητώντας τις κόρες του, περιπλανιέται σαν τον Οδυσσέα σε ποικίλες πόλεις, ξεκινώντας την έρευνά του από οίκους ανοχής (105-10). Επιφανειακά, ο γέρος δε διστάζει να εκμεταλλεύεται την αναζήτηση των παιδιών του, για να απολαμβάνει ερωτικές απολαύσεις σε όσους περισσότερους οίκους ανοχής μπορεί, αφού πρόκειται για έναν «τυπικό» και «ανήθικο» *Roenus*. Αυτή είναι η πρώτη εντύπωση που θέλει να προκαλέσει ο Πλάτος στο κοινό του, σύμφωνα με τις προκαταλήψεις κατά των Καρχηδονίων. Όμως, είναι καθοριστικής σημασίας ο στίχος 111 (*ita docte atque astu filias quaerit suas.*), καθώς σε μεταδραματικό επίπεδο ο Άννωνας γνωρίζει τις συμβάσεις της κωμωδίας και θεωρεί δεδομένο πως οι κόρες του έγιναν εταίρες. Επομένως, ο γέρος δεν είναι ανήθικος, αλλά ως *doctus* της κωμωδίας είναι αυτονόητο πως θα αρχίσει από τους οίκους ανοχής την αναζήτησή του, επειδή γνωρίζει ότι η μοίρα των απαχθέντων κοριτσιών της κωμωδίας θα ήταν να γίνουν εταίρες.⁴ Ένα ακόμα στοιχείο του Άνωνα ως τυπικού *Roenus* είναι πως, ενώ γνωρίζει λατινικά, προσποιείται σκόπιμα ότι δε γνωρίζει (112-13). Ο λόγος είναι για ακόμα μια φορά προφανής: *Roenus plane est. Quid verbis opust?* (Plaut., *Poen.* 113). Από τον πρόλογο ο Πλάτος φαίνεται να προβάλλει τον Άνωνα ως *Roenum subdolum*, καθώς είναι γνώστης των προκαταλήψεων της ρωμαϊκής κοινωνίας κατά της Καρχηδόνας. Όμως, η τελική πράξη του έργου πρόκειται να ανατρέψει τις προσδοκίες του αναγνώστη και να ασκήσει κάποιο είδος έμμεσης κριτικής στις υπάρχουσες αντιλήψεις.

⁴ Ο Franko (1994) 155 επισημαίνει ότι ο Άννωνας ανταποκρίνεται στα τυπικά χαρακτηριστικά ενός *Roenus*, δηλαδή είναι αναξιόπιστος και δολερός. Παρόμοια άποψη έχει και ο Fontaine (2010) 205-06. Επίσης, η Maurice (2004) 278 προτείνει μια σύγκριση του *Poenulus* του Πλάτου με τον *graeculus* του Γιουβενάλη, ο οποίος εκμεταλλεύεται τις περιστάσεις ανάλογα με το τί τον συμφέρει. Όμως, και οι τρεις ερευνητές εξάγουν τα παραπάνω συμπεράσματα μόνο από τον πρόλογο του πλαυτιανού έργου, θεωρώντας τα δεδομένα για τη συνέχεια και χωρίς να εφαρμόζουν μια συγκριτική ανάγνωση με την πέμπτη πράξη. Ίσως δε θα ήταν ωφέλιμο να αγνοούν τη μεταθεατρική διάσταση του Άνωνα, ό,τι δηλαδή, όπως θα φανεί εκτενέστερα και στη συνέχεια, είναι γνώστης της κωμωδίας σαν είδος και μάλιστα αντικαθιστά το Μιλφίωνα όχι ως *servus callidus*, αλλά σαν *pater pius* που δίνει τη λύση του δράματος.

Η τελευταία πράξη αρχίζει με την είσοδο του Άνωνα, του πατέρα των κοριτσιών, ο οποίος εκφωνεί ένα μονόλογο στα Καρχηδονιακά (930-49). Στους στίχους 950-60 αφηγείται το δραματικό του ρόλο, γιατί δηλαδή υπάρχει ως προσωπικότητα στο έργο. Έχοντας ως στόχο να βρει τις χαμένες κόρες του (951), έχει φτάσει στην Καλυδώνα και αναζητεί τον Αγοραστοκλή για φιλοξενία, αφού είχε φιλοξενήσει ο ίδιος τον πατέρα του, Αντιδάμα.⁵ Ήδη από τους πρώτους στίχους, αναδεικνύεται ένας ευσεβής *senex* ο οποίος προσεύχεται στους θεούς, για να εξασφαλίσει την εύνοιά τους (Plaut., *Poen.* 950: *deos deasque veneror qui hanc urbem colunt*). Αντίθετα με τον πρόλογο όπου παρουσιάστηκε ως *perfidus*, στο συγκεκριμένο σημείο τονίζεται η *pietas* του. Στη συνέχεια, εισέρχεται στη σκηνή ο Αγοραστοκλής με τον Μιλφίωνα ο οποίος έχει αποκαλύψει στον αφέντη του πως οι κοπέλες είναι γεννημένες από ελεύθερους γονείς και τον προτρέπει να τις απελευθερώσει (961-66). Σύμφωνα με την *providentia* της κωμωδίας ο Άνωνας ακούει τη συζήτησή τους για τις κοπέλες και χωρίς να το γνωρίζει ακόμα ανακαλύπτει και τον Αγοραστοκλή που αποδεικνύεται αργότερα γιος του ξαδέλφου του. Η αναγνώριση όμως δεν επέρχεται ακόμα, είναι αναγκαίο ο Μιλφίωνας να καταστρώσει τη δεύτερη πλεκτάνη του και να εντάξει στο έργο τον Άνωνα.⁶ Ο Αγοραστοκλής αρνείται να αξιοποιήσει την πληροφορία του Μιλφίωνα, απαιτώντας μάρτυρες (971), όπως στην πρώτη πλεκτάνη κατά του Λύκου (615-816). Ο Άνωνας πλησιάζει του δύο ομιλητές και εξαγγέλλει την πρόθεσή του να μιλήσει στα Καρχηδονιακά, εφόσον εκείνοι απαντούν στα λεγόμενά του (982-84).

Κατάλληλος «διερμηνέας» αναδεικνύεται ο Μιλφίωνας, όπως τονίζει και ο ίδιος: *nullus me est hodie Roenus Roenior* (Plaut., *Poen.* 991). Ο παραπάνω στίχος ενέχει μεταθεατρικά στοιχεία. Κανείς δεν μπορεί να είναι περισσότερο *Roenus* από τον ίδιο το Μιλφίωνα, το δημιουργό της πλεκτάνης, τον *servus callidus* της κωμωδίας, τον *architectus* του σεναρίου.⁷ Επομένως, ο Μιλφίωνας νοιώθει να απειλείται η θέση και η αναγκαιότητά του ως ηθοποιός που θα εξασφαλίσει τη λύση του δράματος. Από το

⁵ Ο Arnott (2004) 82 υποστηρίζει πως ο Άνωνας, όταν εμφανίζεται στη σκηνή, έχει στην κατοχή του ένα *tessera hospitalis*. Είναι ένα σύμβολο (πλάκα, κέρμα κ.λπ.), το οποίο χωρίζουν στα δύο οι ξένοι μεταξύ τους ως απόδειξη φιλοξενίας του ενός από τον άλλο και υπόσχεσης μελλοντικής ανταπόδοσης.

⁶ Το πρώτο σχέδιο του Μιλφίωνα είχε στραφεί εναντίον του προαγωγού Λύκου. Στόχος πλέον είναι η απελευθέρωση της Αδελφάσιο και της Αντεραστιλίδας, για να ολοκληρωθεί η κωμωδία.

⁷ Η Maurice (2004) 281 υποστηρίζει πως ο Μιλφίωνας διαγωνίζεται με τον Άνωνα για το ποιος είναι *Roenior* από τον άλλο. Φυσικά, ο *Roenus* σχετίζεται με τα χαρακτηριστικά της αναξιπιστίας, της πονηριάς και της μοχθηρότητας, όπως αναφέρθηκαν παραπάνω. Όμως, ο Άνωνας δεν έχει επιδείξει κανένα τέτοιο σημάδι μέχρι στιγμής. Αν μπορεί κάποιος να μιλήσει για «διαγωνισμό» θα ήταν καλύτερο να εστιάσει σε ένα είδος διαμάχης για το ποιος από τους δύο είναι περισσότερο αναγκαίος επί σκηνής και όχι πιο δολερός.

διάλογο ανάμεσα στον Μιλφίωνα και τον Άνωνα (994-1028) ο θεατής-αναγνώστης αντιλαμβάνεται πως ο Μιλφίωνας δε γνωρίζει Καρχηδονιακά, αλλά παριστάνει πως ξέρει. Οι ερωταποκρίσεις του δεν είναι τίποτα άλλο πέρα από παρετυμολογικά παιχνίδια στα λατινικά που διασκεδάζουν το κοινό και αποδεικνύουν την αμάθεια του Μιλφίωνα. Ο Άνωνας, ο οποίος γνωρίζει καρχηδονιακά και λατινικά, αφήνει τον Μιλφίωνα να γελοιοποιείται και να αυτοταπεινώνεται ενώπιον των θεατών οι οποίοι ανακαλούν για τη γλωσσομάθεια του γέρου τον πρόλογο (112-13) και την αρχή της πέμπτης πράξης όπου χρησιμοποιεί λατινικά (930-60). Αποκαλύπτει τον Μιλφίωνα (Plaut., *Poen.* 1029-031: at ut scias, nunc dehinc latine iam loquar. / seruum hercle te esse oportet et nequam et malum, / hominem peregrinum atque aduenam qui inrideas) ο οποίος κοροϊδεύει έναν ξένο και κατ' επέκταση το θεσμό της φιλοξενίας. Ουσιαστικά με αυτήν την αποκάλυψη στρέφει τη δολιότητα του Μιλφίωνα εναντίον του.⁸ Με τη σειρά του ο Μιλφίωνας αποκαλύπτει τον Άνωνα (1032-034) αποκαλώντας τον *sycophantam* και *subdolum*, αφού προσποιείται ότι δε γνωρίζει λατινικά. Πράγματι υπάρχει κάποιος περισσότερο *Roenus* από τον ίδιο ο οποίος πρόκειται στη συνέχεια να τον αντικαταστήσει,⁹ γεγονός που προκαλεί αυτήν την αγένεια του Μιλφίωνα κατά του Άνωνα. Παρ' όλα αυτά ο Άνωνας από την αρχή του λόγου του είναι ευσεβής και αποκαλύπτει την πονηριά του Μιλφίωνα. Η προσποίησή του για την άγνοια των λατινικών δε σχετίζεται με τη δολιότητά του, αλλά με την αυτοσυνειδησία του ως *pater pius* του οποίου η πραγματικότητα (ηθικός και ευσεβής πατέρας των κοριτσιών) θα οδηγήσει στην αναγνώριση και την ολοκλήρωση του δράματος. Η ευσέβεια και η αλήθεια του Άνωνα ανταγωνίζεται τη δολιότητα και την πονηριά του Μιλφίωνα, ενώ ταυτόχρονα κρίνεται καθοριστική για την εξέλιξη του έργου.

Ο Αγοραστοκλής δε διστάζει να εγκαταλείψει τον Μιλφίωνα και να ταχθεί με το μέρος του Άνωνα (1035-038). Διατάζει τον Μιλφίωνα να σωπάσει και να μην προσβάλλει τον Άνωνα, τον συντοπίτη του. Οι στίχοι 1039-077 συνιστούν την πρώτη αναγνώριση του έργου όπου ο Αγοραστοκλής αποδεικνύεται ξένιος (1053) και ανιψιός (1076) του Άνωνα. Ως αυτό το σημείο έχουν αρχίσει να προβάλλονται οι πρώτες ενδείξεις για τον περιττό πλέον ρόλο του Μιλφίωνα, αφού οι δύο συγγενείς θα προσπαθούσαν να απελευθερώσουν τα κορίτσια. Ωστόσο, ο Μιλφίωνας πασχίζει να

⁸ Starks (2000) 172.

⁹ Σύμφωνα με τον Franco (1996) 435, ο Άνωνας θα αντικαταστήσει το Μιλφίωνα ως *servus callidus*. Αν ίσχυε μια τέτοια εκδοχή, τη λύση του έργου θα έδινε ενδεχομένως μια πλεκτάνη του Άνωνα και όχι η αποκάλυψη της αλήθειας.

διατηρήσει τη θέση του στο έργο, επεμβαίνοντας στη συζήτηση των συγγενών και μιλώντας εκ μέρους του Αγοραστοκλή (1078-081). Ο Άνωνα, αφού συναινεί στις συμβουλές του Μιλφίωνα (1082-085), πρόκειται να αποκτήσει ένα ρόλο στην επόμενη πλεκτάνη (1086-089) του. Σε μεταδραματικό επίπεδο ο Μιλφίωνας επιχειρεί να επανακτήσει την εμπιστοσύνη του Αγοραστοκλή, τον ρόλο του ως *servus callidus* και τη δυνατότητά του να δημιουργεί το σενάριο. Επομένως, η δεύτερη πλεκτάνη αποσκοπεί στο να ανανεώσει τη δραματική λειτουργία του Μιλφίωνα.¹⁰

Ο Μιλφίωνας ρωτάει τον Άνωνα αν μπορεί να είναι *subdolos* (1089), γεγονός που μοιάζει με ρητορική ερώτηση, καθώς τον έχει ήδη αποκαλέσει *sycophantam* και *subdolum* (1032), χαρακτηρισμό τον οποίο πρόκειται να επαναλάβει στον στίχο 1108. Ενδιαφέρον έχει η απάντηση του Άνωνα (Plaut., *Poen.* 1090: *inimico possum, amicost insipientia*), αφού συνδέει την πραγματικότητα με την υποκρισία της θεατρικής παράστασης.¹¹ Πράγματι ο θεατής ταυτίζεται με τον Άνωνα, διότι είναι πιο αυτονόητο να βλέπεις τον εχθρό παρά το φίλο. Ο Μιλφίωνας, αφού αφηγείται συνοπτικά το περιεχόμενο του έργου στον Άνωνα (1091-098), συλλαμβάνει το δεύτερο σχέδιο (Plaut., *Poen.* 1099: *nunc hoc consilium capio et hanc fabricam paro*), εντάσσοντας τον Άνωνα στο σενάριο (1100-103). Στο τέλος μάλιστα ως δημιουργός (*architectus*) τον ρωτάει αν κατανόησε τον ρόλο του ως προσποιητός πατέρας των κοριτσιών (*intellegis?*). Ο Άνωνας ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του Μιλφίωνα: *intellego hercle. Nam mihi item gnatae duae / cum nutrice una surruptae sunt parvulae* (Plaut., *Poen.* 1104-105). Τόσο αξιοσημείωτη είναι η «υποκριτική» του ικανότητα που προσθέτει στο σχέδιο και την τροφό. Ακόμα και ο Μιλφίωνας έχει μείνει τόσο έκπληκτος από την ικανότητά του να προσποιείται που τον αποκαλεί *catum, malum, crudumque, callidum* και *subdolum* (1107-109). Σε μεταδραματικό επίπεδο είναι πεπεισμένος πως πρόκειται για έναν καλύτερο δημιουργό πλεκτάνης-σεναρίου από τον ίδιο (Plaut., *Poen.* 1110: *me quoque dolis iam superat architectonem*). Ο Άνωνας αποδεικνύεται ανώτερος *poeta comicus* και *architectus doli* από τον Μιλφίωνα.¹² Ο Μιλφίωνας εμμένει τόσο πολύ στις στερεοτυπικές αντιλήψεις της ρωμαϊκής κοινωνίας, ώστε θεωρεί ότι ο Άνωνας υποκρίνεται απλώς στην εντέλεια τον ρόλο του. Υιοθετεί

¹⁰ Ο Franco (1996) 435 υποστηρίζει πως το δεύτερο σχέδιο του Μιλφίωνα έχει ως στόχο να προβάλλει τον Άνωνα ως αναξιόπιστο και δολερό, τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός *Poenus*. Όμως, ο Άνωνας συνιστά έναν *pater pius*, αφού δεν ενδύεται την *calliditas* του Μιλφίωνα. Εξάλλου, όπως προαναφέρθηκε, η λύση του δράματος επέρχεται με την αλήθεια και όχι με την κατάστροφη πλεκτάνης.

¹¹ Maurice (2004) 282.

¹² Sharrock (2009) 16-17.

την άποψη πως προσποιείται σε τόσο καλό βαθμό, όπως στις πρόβες των ηθοποιών, που αποκλείει το γεγονός ότι ο Άννωνας στην πραγματικότητα (της κωμωδίας) είναι ο πατέρας των κοριτσιών. Ο Άννωνας υιοθετεί τόσο καλά τον ρόλο του, γιατί ταυτίζεται με την προσωπική του εμπειρία, αφού είχαν απαγάγει τις κόρες του μαζί με την τροφό από την Καρχηδόνα. Ήδη από αυτό το σημείο έχει αρχίσει να υπονομεύεται ο ρόλος του Μιλφίωνα ως *servus callidus* και αναγκαίου προσώπου για την τελική αναγνώριση. Κατ' επέκταση η λύση του δράματος, όπως έχει ειπωθεί παραπάνω, θα επέλθει με την ελικρίνεια και την ευσέβεια του Άνωνα και όχι με οποιοδήποτε δείγμα δολιότητας.

Στη συνέχεια, ο Άννωνας ζητά να μάθει περισσότερες πληροφορίες για την τροφό των κοριτσιών (1111), ελπίζοντας ότι θα τον αναγνωρίσει (1116-117). Πράγματι συντελείται η αναγνώριση ανάμεσα στην τροφό Γιδδενίδα και τον Άνωνα (1120-131), αλλά ο Μιλφίωνας συνεχίζει να μην κατανοεί την πραγματικότητα, θεωρώντας ότι πρόκειται για ηθοποιούς που πραγματοποιούν πολύ καλά τον ρόλο τους στη δεύτερη πλεκτάνη του (1125-127). Η τροφός εξηγεί στον Άνωνα πως οι κόρες του έχουν πάει στο ναό της Αφροδίτης, για να εξασφαλίσουν την εύνοια της θεάς και να έχουν επιτυχίες στον εταιρικό κόσμο (1133-134). Οι ίδιες πηγαίνουν να αυτοϋποτιμηθούν σε εταιρές, παρόλο που ο πατέρας τους έχει καταφθάσει. Οι προσευχές τους σίγουρα είχαν αποτέλεσμα: ο Μιλφίωνας θεωρεί σαν θεϊκό σημάδι την άφιξη του Άνωνα ως ανήθικου, πονηρού και ασελγούς γέρου (1135), ενώ η τροφός δεν έχει αυταπάτες, η ευσέβεια του πατέρα τον οδήγησε εκεί την κατάλληλη στιγμή για την απελευθέρωση των κοριτσιών (1137-139). Αφού πραγματοποιήθηκε η αναγνώριση με την τροφό, ο Αγοραστοκλής προστάζει τον Μιλφίωνα να ετοιμάσει δείπνο για τον θείο του μόλις επιστρέψουν (1151-154). Ο Μιλφίωνας έχει υποβιβαστεί στο επίπεδο ενός απλού δούλου. Ο ίδιος, επειδή δεν έχει πλέον κανέναν ρόλο στην πλοκή του έργου, αποχωρεί ολοκληρωτικά από τη σκηνή: *abeo igitur* (Plaut., *Poen.* 1150). Τα ηνία της πλοκής θα αναλάβει ως το τέλος ο Άννωνας με τον Αγοραστοκλή, ενώ ο Μιλφίωνας έχει εκτοπιστεί από το έργο.

Μετά την αποχώρηση του Μιλφίωνα και της τροφού, εισέρχονται στη σκηνή η Αδελφάσιο με την Αντεραστιλίδα τις οποίες παρακολουθούν ο Άννωνας με τον Αγοραστοκλή. Πλέον οι κοπέλες επέστρεψαν ως εταιρές από τα Αφροδίσια. Η Αδελφάσιο είναι εντυπωσιασμένη από την τελετή αποκλειστικά ως ιερή πράξη και εκδηλώνει την ευσέβειά της, σημάδι ότι δεν ανήκει στον εταιρικό κόσμο (1174-181), ενώ η Αντεραστιλίδα αναδεικνύει τον προσωπικό της θρίαμβο έναντι των άλλων

εταίρων (1182-183).¹³ Τη στιγμή που θα έμπαιναν οι κοπέλες στο σπίτι του προαγωγού, εμφανίζεται ο Άννωνας με τον Αγοραστοκλή (1211). Ο Άννωνας προσεγγίζει με προσοχή τις μνημένες στον εταιρικό κόσμο κόρες του σχεδιάζοντας σταδιακά την αποκάλυψή του. Ο Αγοραστοκλής τον παρουσιάζει σαν *amicus* (1213), δηλαδή σαν έναν πάτρωνα ο οποίος θα απελευθερώσει τις κοπέλες. Παρόλο που ο Άννωνας τονίζει πως θα τις προσφέρει ευχαρίστηση και ελευθερία (*gaudio ergo vobis libertati*), οι κόρες του ανταποκρίνονται ως εταίρες: *at edepol nos voluptati tibi* (Plaut., *Poen.* 1218-219). Ο Άννωνας δίνει την εντύπωση πως τις πλησιάζει ως έκφυλος, για να τις οδηγήσει σταδιακά προς την ελευθερία. Ο Άννωνας, όμως, διαλέγει προσεκτικά τα λόγια του χωρίς να φανερώνει απότομα την αλήθεια. Βέβαια, διαφορετική είναι η ελευθερία που εννοεί ο Άννωνας και άλλη αυτή που καταλαβαίνει η Αδελφάσιο. Ο πατέρας πρέπει να προσεγγίσει τις κόρες του *lepide* και *commode* (Plaut., *Poen.* 1223), δηλαδή κομψά και με επιμέλεια, ώστε να επέλθει κλιμακωτά η αναγνώριση. Καθώς οι κοπέλες είναι δούλες, το χάσμα προς την ελευθερία είναι αναγκαίο να γεφυρωθεί με σταθερά και προσεκτικά βήματα.¹⁴

Ο Άννωνας συνεχίζει να προσεγγίζει τις κόρες του και τονίζει αυτή τη φορά πως τις καλεί στο δικαστήριο (1225). Η αιτία είναι ότι δήθεν απέκρυψαν τις κόρες του από τον ίδιο (1239-240). Άρα εκτός από ευσεβής ο Άννωνας είναι και γνώστης του ρωμαϊκού νόμου. Συνεχίζοντας να εξετάζει τις κοπέλες, η συμπεριφορά του Άννονα ανακαλεί το επικό μοτίβο κατά το οποίο ο Οδυσσεύς, μόλις επιστρέφει στην πατρίδα του, υποβάλλει σε δοκιμασίες τα κοντινά του πρόσωπα, ώστε να καλύψει βαθμιαία το μεγάλο χρονικό διάστημα κατά το οποίο ο ίδιος απουσίαζε και να επουλώσει τις εύθραυστες οικογενειακές σχέσεις (Όμ., *Οδ.* 24.284 κ.ε.).¹⁵ Μια διαφορά με την *Οδύσσεια* είναι πως ο Άννωνας περιπλανήθηκε σε πληθώρα περιοχών προς αναζήτηση των παιδιών, και τελικά τους βρίσκει απροσδόκητα σε μια ξένη πόλη, την Καλυδώνα, και όχι στην

¹³ Fantham (2004) 246-47.

¹⁴ Σύμφωνα με τους Franco (1996) 439 και Maurice (2004) 285, ο Άννωνας υιοθετεί τον τρόπο προσέγγισης εταίρων, όπως είχε συνηθίσει από τους υπόλοιπους οίκους ανοχής. Αυτή η στάση του συνεπάγεται την αμφισβήτηση της ευσεβείας του. Όμως, ο ίδιος δεν είναι ανήθικος ή δολερός, αλλά κατανοεί πως οι κόρες του είναι πλέον εταίρες και, γνωρίζοντας πως να συμπεριφέρεται σε τέτοιες περιπτώσεις από την εμπειρία του, θα μεταβεί σιγά σιγά στην αναγνώριση.

¹⁵ Starks (2000) 176. Παρόμοια άποψη έχει και ο Frangoulidis (2018) 216. Αντίθετα, ο Franco (1996) 440 υποστηρίζει πως αυτή η δεύτερη «υποκριτική» στάση του Άννονα δεν αποσκοπεί σε κάποια εξέταση, αλλά στο να επικυρώσει το χαρακτήρα του ως πονηρού και δολερού *Poenus*. Σαν επιχείρημα εγείρει το ερώτημα, γιατί να προσποιείται ότι δεν είναι κόρες του, ενώ στην πραγματικότητα θα μπορούσε να τελειώσει εδώ το δράμα; Η απάντηση ίσως είναι προφανής, καθώς στην αρχαία ελληνική και λατινική παράδοση η αναγνώριση δεν επέρχεται απότομα. Μπορεί να είναι ο τελικός στόχος, αλλά για τη συνέχεια του έργου είναι αναγκαίο να προηγηθεί μια διαδικασία προς αυτήν.

πατρίδα του. Επομένως, ο Άννωνας ως γνώστης της δραματικής παράδοσης συνεχίζει σταδιακά την πορεία του προς την αναγνώριση. Η εξέταση του Άνωνα (1225-250) διακόπτεται από τις παρεμβάσεις του Αγοραστοκλή (1228, 1235, 1242), ο οποίος επιχειρεί να εξασφαλίσει ένα φιλί από την Αδελφάσιο, προσδίδοντας μια κωμική διάσταση στη διαδικασία της αναγνώρισης.

Αφού το χάσμα ανάμεσα στις κόρες και τον Άνωνα έχει γεφυρωθεί, φανερόνεται η αλήθεια η οποία συνοδεύεται από την *pietas* του πατέρα (1251-257). Η ευσέβειά του δεν έχει σχέση με την Καρχηδονιακή ευσέβεια η οποία συνδέεται με τη θυσία παιδιών (Enn., *Ann. fr.* 214 Skutsch: *Poeni soliti suos sacrificare puellos*) ή ανθρώπων γενικότερα προς εξευμένιση των θεών (Cic., *Rep.* 3.15.8-10: *ut Poeni, homines immolare et pium et dis immortalibus gratissimum esse duxerunt!*). Είναι η παραδοσιακή ρωμαϊκή ευσέβεια προς τους θεούς και την οικογένεια. Εξάλλου, όπως επισημαίνει και η Αδελφάσιο: *mi pater, tua pietas plane nobeis auxilio fuit* (Plaut. *Poen.* 1277). Ο Πλαύτος παίζει με τις προσδοκίες του αναγνώστη ο οποίος, ενώ ανέμενε την παρουσίαση ενός τυπικού Καρχηδόνιου, εκπλήσσεται από τον ευσεβή και γνώστη του ρωμαϊκού νόμου Άνωνα. Σε αυτό το σημείο η μεταθεατρική δράση του Μιλφίωνα συνδέεται με την πλοκή. Παρόλο που ο Μιλφίωνας σχεδίαζε να εντάξει τον Άνωνα στο σχέδιο-σενάριό του ως προσποιητό πατέρα των κοριτσιών, ο Άννωνας είναι πράγματι ο πατέρας των κοριτσιών. Μεταθέατρο και πραγματικότητα συμπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε επικυρώνεται κατά κάποιο τρόπο η περίπτωση του Μιλφίωνα ως *roeta comicus*.¹⁶ Η σκηνή της αναγνώρισης είναι τόσο καλλιτεχνικά σχεδιασμένη που ο ποιητής-ζωγράφος εκφράζει την επιθυμία του να μείνει το έργο στην αιωνιότητα (1274).

Το έργο δεν τελειώνει με την επανένωση του Άνωνα με τις κόρες του. Είναι αναγκαίο να διευθετηθεί και το ζήτημα του καυχησιάρη στρατιωτικού (*miles gloriosus*) Ανταμοινίδη, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή και βλέπει τον Άνωνα να αγκαλιάζεται με τις κόρες του. Καθώς η πρώτη του αντίδραση είναι να θεωρήσει τον Άνωνα ως κάποιο επίδοξο εραστή, προσβάλλει το γέροντα για την υποτιθέμενη ανηθικότητά του (1298-306). Ο ασπασμός ανάμεσα στον Άνωνα και τις κόρες του σκηνοθετικά θα ήταν τόσο προκλητικός, ώστε μάλλον δε θα μπορούσε να είναι οικογενειακός.¹⁷ Ο Άννωνας

¹⁶ Η Sharrock (2009) 162 επισημαίνει ότι το σχέδιο του Μιλφίωνα ήταν τόσο ρεαλιστικό, ώστε αποδείχτηκε τελικά πραγματικότητα. Βέβαια, το κοινό αντιλαμβάνεται πως όλη υπόθεση είναι πλασματική, αλλά αυτή η σύμπτυξη αλήθειας-υποκρισίας είναι που εγείρει το ενδιαφέρον και την προσοχή του θεατή-αναγνώστη.

¹⁷ Franco (1996) 444.

αποκρίνεται στον στρατιωτικό πως του αρέσει να τις αγκαλιάζει (1306-307). Ο Ανταμοινίδης αντιλαμβάνεται εσφαλμένα την παραπάνω δήλωση, καθώς αγνοεί πως ο Άννωνας είναι ο πατέρας των κοριτσιών και ως τέτοιος είναι αυτονόητη η εκδήλωση αγάπης προς την οικογένειά του. Ακολουθούν οι προσβολές κατά του Άνωνα (1309-314), γεγονός που καταδεικνύει τον απότομο και ασεβή χαρακτήρα του στρατιωτικού. Τον αποκαλεί θηλυπρεπή (*hallex viri*), ευνούχο (*deglupta maena*), προσβάλλει την εμφάνιση (*sarrapis*), την κοινωνική του θέση (*manstruca*), τον ονομάζει δόλιο θαλάσσιο έμπορο (*halagorasama*)¹⁸. Ο Άννωνας, όμως, ως *rius* δεν ανταποδίδει τις βωμολοχίες, είναι τυπικός στη συμπεριφορά του και δεν προκαλεί. Φυσικά, μόλις απειλείται ο στρατιωτικός από τον Αγοραστοκλή (1319-320) φανερώνει το θρασύδειλο χαρακτήρα του : *heus tu, si quid per iocum / dixi, nolito in serium conuortere* (Plaut., *Poen.* 1320-321). Και μόλις η Αντεραστιλίδα του αποκαλύπτει ότι ο Άννωνας είναι ο πατέρας της (1325), η συμπεριφορά του αλλάζει εντελώς.

Η παρεξήγηση έχει επιλυθεί, η αναγνώριση συντελέστηκε και όλοι στρέφονται κατά του προαγωγού (1330). Στους στίχους 1342-348 ο Άννωνας αναλαμβάνει τα ηνία της τιμωρίας του Λύκου. Ο προαγωγός προσπαθεί να υπεκφύγει (1347) από τη δύσκολη θέση τονίζοντας ότι δήθεν γνώριζε για την ελεύθερη καταγωγή των κοριτσιών και έμεινε έκπληκτος που κανένας δεν τις είχε αναζητήσει. Όταν αντιλαμβάνεται πως δεν υπάρχει καμία ελπίδα, απειλεί πως θα προτιμούσε να κρεμαστεί παρά να γίνει δούλος του Αγοραστοκλή (1353-354). Από όλη αυτή τη διαδικασία είναι χαρακτηριστική η αντίδραση του Άνωνα: *quid med hac re facere deceat egomet mecum cogito. / si uolo hunc ulcisci, litis sequar in alieno oppido, / quantum audiui ingenium et mores eius quo pacto sient* (Plaut., *Poen.* 1402-404). Αναρωτιέται αν πρέπει να ασχοληθεί περαιτέρω με τον Λύκο, αφού η έκβαση της υπόθεσης ήταν θετική. Μετεωρίζεται, διότι δε γνωρίζει το δικονομικό σύστημα της Καλυδώνας, και αποκλείει τελικά τη διαδικασία της δίκης στο πλαίσιο ενός πνεύματος συμφιλίωσης. Το έργο έχει ολοκληρωθεί, η αναγνώριση συντελέστηκε και η έκβαση της υπόθεσης είναι προς όφελος των χαρακτήρων. Επομένως, δεν υπάρχει λόγος να συνεχιστεί η υπόθεση με την τιμωρία του Λύκου. Σκοπός δεν είναι η τιμωρία και η εκδίκηση του προαγωγού, αλλά το αίσιο τέλος της κωμωδίας.

¹⁸ Starks (2000) 178-79.

Επίλογος και ανακεφαλαίωση

Ο Άννωνας δίνει την εντύπωση από τον πρόλογο ότι πρόκειται για έναν τυπικό Roenus ο οποίος ενδύεται τα στοιχεία της αναξιπιστίας, της δολιότητας και της ανηθικότητας. Όμως, οι προσδοκίες του θεατή-αναγνώστη διαψεύδονται, αφού ο Άννωνας είναι *pater riuus* ήδη από την αρχή του λόγου του. Ο Μιλφίωνα είναι τόσο επηρεασμένος από τα εθνικά στερεότυπα που θεωρεί ότι ο Άννωνας προσποιείται και ανταποκρίνεται στον ρόλο του ως τυπικός Καρχηδόνιος. Αυτή η «υποκριτική» του στάση είναι που του διασφαλίζει μια θέση στη δεύτερη πλεκτάνη κατά του Λύκου. Πιο συγκεκριμένα, θα προσποιηθεί τον πατέρα των κοριτσιών οι οποίες είχαν απαχθεί από την Καρχηδόνα, όταν ήταν μικρές. Σύμφωνα με το Μιλφίωνα υιοθετεί τόσο καλά τον ρόλο του, ώστε ίσως είναι καλύτερος *architectus* από τον ίδιο. Όταν αποδεικνύεται πως ο Άννωνας είναι στην πραγματικότητα ο πατέρας των κοριτσιών, η δράση του Μιλφίωνα δεν είναι πλέον αναγκαία επί σκηνής. Παρά τις απέλπιδες προσπάθειές του να διατηρήσει τον ρόλο του, υποβιβάζεται στην κατάσταση ενός απλού δούλου και αποχωρεί από τη σκηνή. Η κατάσταση σχεδίων του *servus callidus* αντικαθίσταται από την πραγματικότητα του *pater riuus*. Ο Άννωνας πλησιάζει σταδιακά τις κόρες του οι οποίες έχουν μνηθεί στον εταιρικό κόσμο, ώστε η αναγνώριση να μη συντελεστεί απότομα. Όταν έγινε η αναγνώριση, επιλύει το ζήτημα του στρατιωτικού και επιλέγει να μην καταφύγει στα δικαστήρια για τον Λύκο στο πλαίσιο ενός κλίματος συμφιλίωσης. Είναι αξιοσημείωτο πώς το δεύτερο σχέδιο του Μιλφίωνα και η πραγματικότητα του Άννονα συμπλέκονται στο έργο. Η πραγματική ταυτότητα του Άννονα η οποία συνδέεται με το μεταθέατρο του Μιλφίωνα δίνει τη λύση στην κωμωδία.

Συνεπώς, ο Άννωνας δεν αποτελεί έναν τυπικό Καρχηδόνιο. Δεν ενδύεται τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα ενός ηττημένου από τη Ρώμη έθνους το οποίο αναπόφευκτα θεωρούνταν υπεύθυνο για την έναρξη των τριών Καρχηδονιακών πολέμων. Αντιθέτως, μολονότι ο Πλάυτος παρουσιάζει ήδη από τον πρόλογο έναν Καρχηδόνιο με αρνητικές συνδηλώσεις, στην τελευταία πράξη η απεικόνιση αυτή αναιρείται. Ο Άννωνας είναι ένας ευσεβής και ηθικός Καρχηδόνιος, γνώστης του ρωμαϊκού δικαίου, ο οποίος αναζητά τις χαμένες κόρες του. Σε μεταθεατρικό επίπεδο είναι γνώστης των συμβάσεων της ρωμαϊκής κωμωδίας, αποκαλύπτει την πονηριά του

Μιλφίωνα (servus callidus) και με τη βοήθεια του Αγοραστοκλή απελευθερώνουν την Αδελφάσιο και την Αντεραστιλίδα, οδηγώντας στο αίσιο τέλος της κωμωδίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnott, W. G. (2004), «Alexis, Greek New comedy and Plautus' *Poenulus*», στο T. Baier (επιμ.), *Studien zu Plautus' «Poenulus»*, Tübingen, 63-91.
- Fantham, E. (2004), «Maidens in other-land or broads abroad: Plautus' *Poenulae*», στο T. Baier (επιμ.), *Studien zu Plautus' «Poenulus»*, Tübingen, 234-51.
- Fontaine, M. (2010), *Funny words in Plautine Comedy*, Oxford.
- Franco, G. F. (1994), «The use of Poenus and Carthaginiensis in early Latin literature», *CPh* 89: 153-58.
- ___ (1996), «The Characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus*», *AJPh* 117.3: 425-52.
- Frangoulidis, S. (2018), «Aphrodisia and the *Poenulus* of Plautus: The case of Agorastocles», στο S. Frangoulidis & H. Stephen (επιμ.), *Life, Love and Death in Latin Poetry*, Berlin, 207-19.
- Maurice, L. (2004), «The Punic, the Crafty Slave and the Actor: Deception and Metatheatricality in the *Poenulus*», στο T. Baier (επιμ.), *Studien zu Plautus' «Poenulus»*, Tübingen, 267-89.
- McCarthy, K. (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy*, Cambridge.
- Starks, J. (2000), «Nullus Me Est Hodie Poenus Poenior: Balanced Ethnic Humor in Plautus' "Poenulus"», *Helios* 27: 163-86.

Ηλίας Κριτσαντώνης
Υποψήφιος Διδάκτωρ
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
krits.ilias@gmail.com

Ζωομορφισμός και ηγεμονική ανδρική ταυτότητα στην *Αλεξάνδρα* του Λυκόφρονα

Εισαγωγή

Η διαχείριση του υλικού της *Αλεξάνδρας* όχι συμβατικά αποκλειστικά, αλλά σύμφωνα και με την ηρωική και ανδρική ταυτότητα είναι μια πρόκληση. Η ανάπτυξη του κλάδου των «επιστημών του φύλου» είναι πιο επίκαιρη παρά ποτέ. Οι καθημερινές εξελίξεις επιβεβαιώνουν το ρόλο των κλασικών σπουδών και τον ανθρωποκεντρικό τους χαρακτήρα. Η ιδεολογία της ηγεμονικής ταυτότητας και των συμπεριφορών των ανδρών που την εγκολπώνουν, βοηθά στην ανάλυση των συμπεριφορών των ανδρών διαχρονικά και ερμηνεύει το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο που δημιουργήθηκαν. Η ερμηνεία αυτών μπορεί να δώσει λύσεις στα υπάρχοντα και αναδυόμενα προβλήματα, που επίκεντρο έχουν την αδηφάγο αντικοινωνική συμπεριφορά των ανδρών απέναντι στις γυναίκες, αλλά και απέναντι σε άνδρες. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε σε βάθος τις ενέργειες και τα κίνητρα των ανθρώπων, θα πρέπει να εντρυφήσουμε στο κοινωνιολογικό υπόβαθρο που χαρακτηρίζει τους ανθρώπους και την ταυτότητά του φύλου τους την εκάστοτε χρονική περίοδο. Τότε μόνο μπορούμε να αποκωδικοποιήσουμε με σωστά κριτήρια τις δράσεις τους, διότι αυτές εκπορεύονται από τις κοινωνικές συμβάσεις και τα κοινωνικά στερεότυπα, τα θέλω της κοινωνίας με τα οποία γαλουχεί και μολιάζει τα μέρη της κοινωνίας που είναι οι άνθρωποι και που αποτελούν αυτή την ολότητα, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.

Ο ζωομορφισμός στην *Αλεξάνδρα* αναδεικνύει τις ανδρικές ταυτότητες των χαρακτήρων και κυρίως την ηγεμονική ανδρική ταυτότητα. Η φαντασία του Λυκόφρονα για τις δράσεις των ανδρών εμπλέκει και τον κόσμο της βιολογίας. Οι εικόνες και οι συνειρμοί από τον απόκοσμο και άγνωστο βίο των ζώων κεντρίζουν τη φαντασία των ακροατών και αναγνωστών που μπορούν και αντιλαμβάνονται γλαφυρότερα τις δράσεις, την ψυχολογία, αλλά και τις επιθυμίες των ανδρών που

αφορμώνται από τις επιταγές της κοινωνίας. Οι άνδρες είναι μπλεγμένοι στο άρμα του κλέους και της τιμής και για να μπορέσουν να ευθυγραμμιστούν με αυτές τις αξίες θα πρέπει να υπάρχει ένα μέτρο σύγκρισης όχι μόνο σε ανθρώπινο επίπεδο, αλλά και σε ζωικό. Οι συμβάσεις των ανθρώπων εμπλέκουν και τα ζώα, τα οποία κατέχουν χαρακτηριστικά που επιδοκιμάζουν ή όχι αυτά των ανδρών δημιουργώντας λανθάνουσες αξιολογικές εκτιμήσεις, που εξυπηρετούν στην ιεράρχηση των ανδρών σε μία κοινωνία αναγνωρίζοντας σε κάποιους τον ευθυγραμμισμό τους και σε άλλους την απόκλισή τους από τον ορθή ηγεμονική ταυτότητα.

Τα ζώα και ο ζωομορφισμός των ανθρώπων παράγουν πολλαπλές σημασίες στη λογοτεχνία ήδη από την αρχαϊκή εποχή. Κάποιες φορές είναι φορείς ηθικών χαρακτηριστικών, όπως το λιοντάρι που παραλληλίζεται με τον Αχιλλέα (Όμ. *Ιλ.* 64-175) ή ο αετός συχνά συνδέεται με την προσωπικότητα του Οδυσσέα (Όμ. *Οδ.* 19.548, 24.538). Η Μήδεια συσχετίζεται με ένα περιστέρι (V. Fl. 8.32), αλλά ο χαρακτήρας της παραπέμπει και σε λιοντάρι ή λύκο (V. Fl. 8.453-57). Τα ζώα, επίσης, αναδεικνύουν τη δυναμική μιας φυλής, για παράδειγμα η Καρχηδονιακή κυριαρχία παραλληλίζεται με αυτή του ελέφαντα, στην περίπτωση που οι Καρχηδόνιοι νικηθούν και πρέπει να παραδώσουν τα ζώα στους Ρωμαίους (Sil. *Pun.* 12.275-78), ενώ η κυριαρχία των Ρωμαίων έχει συχνή συσχέτιση με αυτή του αετού (Luc. 3.330-31). Το φανταστικό στοιχείο, επιπλέον, ενισχύεται με την παρουσία των ζώων και του ζωομορφισμού. Η Κίρκη του Ομήρου επιλέγει να μεταμορφώσει τους συντρόφους του Οδυσσέα σε γουρούνια (Όμ. *Οδ.* 10.239-40), ενώ και ο Οβίδιος φαντάζεται την Αράχνη να έχει μεταμορφωθεί σε αράχνη (Ον. *Met.* 6.141-45) και ο Κάδμος γίνεται ένα φίδι (Ον. *Met.* 4.586-603).¹ Στην τραγωδία από την άλλη πλευρά, ο ζωομορφισμός εντείνει την ικανότητα των δραματουργών να παρουσιάσουν τις ανθρώπινες σκέψεις και τα συναισθήματα. Η ομοιότητα και η «συμπάθεια» ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ζώα ενισχύουν την ανάδειξη του πάθους στην τραγωδία, ενώ και στην αρχαϊκή επική ποίηση οι ομηρικές παρομοιώσεις αναδεικνύουν τους ψυχολογικούς και ηθικούς προβληματισμούς της ηρωικότητας.²

Οι μεταφορές, οι παρομοιώσεις και κατ' επέκταση οι αλληγορίες, όταν περιέχουν ζώα, είναι ένα μέσο, για να αντιλαμβανόμαστε τι έχουμε κοινό με τα ζώα και τι όχι. Με τις μεταφορές, τις παρομοιώσεις και τις αλληγορίες αντιλαμβανόμαστε την ουσία

¹ Hawtree (2014) 117-18.

² Thumiger (2014) 137-38.

του κόσμου, βοηθούν να τον σχηματοποιήσουμε, όπως, επίσης, με τις μεταφορές, τις παρομοιώσεις και τις αλληγορίες επαναξιολογούμε τον χαρακτήρα, τη φυσιολογία, τη μορφολογία των ίδιων των μεταφορών, παρομοιώσεων και αλληγοριών και των μεταφορών και αλληγοριών ως ζώων.³ Σύμφωνα με τους Fromkin – Rodman – Hyams: «η μεταφορά είναι μια έκφραση που συνήθως καθορίζει μια εξωγλωσσική έννοια –την κυριολεκτική της σημασία– αλλά χρησιμοποιείται, για να καθορίσει μια άλλη εξωγλωσσική έννοια δημιουργώντας έτσι μια υπόρρητη σύγκριση [...] Χωρίς τη μεταφορά η ικανότητά μας να επικοινωνούμε ουσιαστικά και αποτελεσματικά θα ήταν περιορισμένη. Η μεταφορά είναι ένα σημαντικό συστατικό της δημιουργικότητας της γλώσσας [...] Στη βάση της μεταφορικής χρήσης βρίσκεται η κοινή γλωσσική γνώση των λέξεων, των σημασιακών ιδιοτήτων τους και των συνδυαζόμενων δυνάμεών τους, τις οποίες κατέχουν όλοι οι ομιλητές».⁴

Οι σπάνιες λέξεις που συναντώνται στην ελληνιστική ποίηση λειτουργούν ως σημάδια επανεγγραφής της παραδοσιακής λογοτεχνίας με ένα ολοκληρωμένο και πολυσήμαντο τρόπο. Η σπάνια λέξη είναι ένδειξη διακειμενικότητας, η οποία δεν μπορεί να αναδειχτεί περιορίζοντας τη μόνο σε μία και μοναδική λέξη, γι' αυτό και το πιο πρόσφορο κειμενικό περιβάλλον είναι αυτό της σύγκρισης. Η σύγκριση είναι ένα απαραίτητο δομικό στοιχείο της ομηρικής ποίησης. Οι Αλεξανδρινοί ακολούθησαν το τυπικό αυτό στοιχείο, για να προσεγγίσουν ποιοτικότερα το επικό είδος και να κατορθώσουν μια αρτιότερη επανεγγραφή του. Η συνενοχή των ελληνιστικών ποιητών στο παιχνίδι της επανεγγραφής επέβαλλε κάποιους κανόνες, για να είναι διακριτική και να μην καταλήγει σε λογοκλοπή. Ένας απ' αυτούς είναι ο περιορισμός της σε μικρή κλίμακα, όπως είναι αυτός της σύγκρισης.⁵

Ο Λυκόφρων είχε επεξεργαστεί κατά τέτοιο τρόπο το κείμενο, ώστε να αποδίδει ζωομορφικά χαρακτηριστικά στους ήρωες καταρχήν, διότι το όνομα του παρέπεμπε σε ζώο, το λύκο, το οποίο σήμαινε για τον ίδιο είτε ότι είχε καρδιά λύκου είτε είχε την ευφυΐα του. Φαίνεται ότι είχε ιδιαίτερη έλξη προς τα ζώα, που τον άφηναν πιο ελεύθερο να εκφραστεί απ' ό, τι τα ανθρώπινα ονόματα.⁶ Ο Λυκόφρων δεν κάνει τίποτα άλλο από το να επανεγγράφει τις ομηρικές περιγραφές των ηρώων με έναν δικό του τρόπο πιο διεισδυτικό.⁷ Ο Όμηρος επιμένει στη διάκριση ανάμεσα σε ανθρώπους και ζώα,

³ Robles (2016) 19.

⁴ Fromkin – Rodman – Hyams (2005) 276-77.

⁵ Cusset (1999) 115.

⁶ Cusset (2001) 62.

⁷ Cusset (2001) 65.

καθώς τηρεί τα προσχήματα και αποφεύγει να αναφερθεί σε μεταμορφώσεις των ηρώων. Ο μετεωρισμός, όμως, των ηρώων ανάμεσα σε ζώο και άνθρωπο υποκρύπτει την επισφάλεια του ήρωα ως προς την ανθρώπινη φύση που εγκυμονεί κινδύνους.⁸ Η αξιολόγηση των ηρώων από το Λυκόφρονα, από την άλλη πλευρά, καθίσταται ειρωνική απέναντι σε αυτή του Ομήρου με όπλο του τη ζωική αναλογία. Δεν πρόκειται για μια απλή μεταφορά στο Λυκόφρονα και οι ήρωες δεν είναι σα ζώα, είναι τα ζώα που περιγράφονται, για να καταδειχτεί η υπερβολή ή η αγριότητά τους.⁹

Μία πρώτη εξήγηση για τη χρήση του ζωομορφισμού είναι ότι η Κασσάνδρα ως φερέφωνο του Απόλλωνα εκφράζεται συμβολικά και υπαινικτικά. Επίσης, εξήγηση είναι ότι αποβλέπει στην εξυπηρέτηση της ποιητικής του ο Λυκόφρων μέσω της διακειμενικότητας με αφετηρία τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη ή τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Οι μεταφορές από το ζωικό βασίλειο ανακατεύουν τα χαρακτηριστικά των ζώων, μεταφέρονται και σε άλλα πρόσωπα μέχρι κορεσμού, οι ονομαστικές μεταφορές λαμβάνουν υπόψη το περικείμενο, δεν είναι στερεοτυπικές, αλλά δυναμικές, γεγονός που ευχαριστεί το Λυκόφρονα και, τέλος, χαρακτηρίζονται από πολυσημία, επειδή μπορεί να αναφέρονται τα ίδια ζώα σε διαφορετικούς ήρωες.¹⁰

Τα ζώα έχουν επωμιστεί να μεταφέρουν μέσα από τις φιγούρες τους στη λογοτεχνία την ετερότητα των ανθρώπων δεδομένου του διαχωρισμού ανθρώπων-ζώων. Ο άνθρωπος κατασκευάζει υβρίδιά του, όχι για να αλλοιώσει την κατηγορική του διαφοροποίηση, αλλά για την επανεπιβεβαίωσή του στον κόσμο ως ζώου. Οι άνθρωποι απέδιδαν στα ζώα χαρακτηριστικά, όπως βιαιότητα, λαιμαργία ή φιληδονία, παρόλο που οι ίδιοι ήταν που ξεπερνούσαν σε βαθμό υπερβολής τα ζώα.¹¹ Η σκέψη μας για τα ζώα, μας ωθεί να αποφύγουμε τον ανθρωποκεντρισμό που μας διακατέχει και να απαρνηθούμε την εξελικτική ζωική πλευρά μας με τη συνεχόμενη παρουσία τους δίπλα μας.¹²

Ο Λυκόφρων, επομένως, με τη ροπή του προς τις μεταφορές με αντικείμενα τα ζώα παραθέτει γλαφυρά και εύστοχα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ανδρών που παρουσιάζει στο κείμενο του και καταδεικνύει τη συμπεριφορική συγγένεια των ηρώων του με τα αντίστοιχα ζώα και την οριακή διαφορά τους, από την στιγμή που ο σκοπός το επιβάλλει. Η ηγεμονική ανδρική ταυτότητα είναι η πιο ενδεδειγμένη, για να

⁸ Heath (2005) 46.

⁹ Cusset (2001) 65.

¹⁰ Cusset (2001) 63-64.

¹¹ Robles (2016) 146-47.

¹² Wesling (2019) ix.

επωμιστεί το βάρος της σχηματοποίησης της ζωικής αναλογίας με τα ανθρώπινα, διότι οι ηρωικές πράξεις και τα ανδραγαθήματα εξήπταν πάντα τη φαντασία των ανθρώπων και ο θαυμασμός ήταν το ιδανικό κέντρισμα για τη σωστή επιλογή στοιχείων από το ζωικό βασίλειο, που φάνταζε τόσο μακρινό, αλλά και τόσο συγγενικό.

Ηρακλής

Ξεκινώντας την πραγμάτευση από τον στίχο 33 *τριεσπέρου λέοντος* ο Ηρακλής παρουσιάζεται με τη σύνθεση ενός ονοματικού συνόλου που δεν αφήνει περιθώρια παρερμηνείας για την ταυτότητα του περί ου ο λόγος ήρωα. Ο Λυκόφρων τον χαρακτηρίζει «λέοντα» κάνοντας χρήση μιας συχνής του τακτικής να αποδίδει χαρακτηριστικά του εκάστοτε ήρωα σύμφωνα με τις αναλογίες που υφίστανται στο ζωικό βασίλειο. Κάθε ζώο είναι διαφορετικό λόγω της βιοποικιλότητας και αυτό σημαίνει ότι το κάθε ζώο έχει τα οικεία χαρακτηριστικά που το προσδιορίζουν, αλλά και το διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα. Ο Λυκόφρων έξυπνα χαρακτηρίζει τον Ηρακλή ως «λέοντα» λόγω της σωματικής δύναμης του λιονταριού, της ρώμης, αλλά και της δυνατότητάς του να ελίσσεται, καθώς το ζώο ανήκει στην τάξη των αιλουροειδών. Στα *Φυσιγνωμικά* του Αριστοτέλη (809b-10a) το λιοντάρι αντιπροσωπεύει το τέλειο ανδρικό πρότυπο.

Η αληθινή ανδρική ταυτότητα πηγάζει από το κορμί των ανδρών είτε όταν το σώμα οδηγεί και κατευθύνει τη δράση, από τη στιγμή που οι άνδρες είναι πιο επιθετικοί από τις γυναίκες, είτε όταν το σώμα θέτει όρια για μια δράση.¹³ Το αρσενικό σώμα γίνεται σημαντικό, αν όχι το σημαντικότερο, στην κατασκευή της εκάστοτε ανδρικής ταυτότητας. Οι γυναίκες αντιθέτως περιορίζονται στη δολοπλοκία και στην ίντριγκα και όχι στα σώματά τους.¹⁴ Έτσι, και ο Ηρακλής εγκολπώνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά του λιονταριού. Το σήμα κατατεθέν του είναι η λεοντή, την οποία φοράει και προσδιορίζει την κυριαρχία σε όλα τα επίπεδα που διέπουν τον επίγειο κόσμο και μη. Το λιοντάρι, άλλωστε, είναι ο βασιλιάς και κυρίαρχος του ζωικού βασιλείου και αυτό σημαίνει για τον Ηρακλή-λιοντάρι ότι γνωρίζει να ελίσσεται και στον επίγειο, αλλά και στον υποχθόνιο κόσμο. Δεν είναι τυχαία τα περιστατικά στον επίγειο κόσμο που τον έκαναν ήρωα, αλλά και αθάνατο και τον αποθέωσαν ως ήρωα.

¹³ Connell (2005) 45.

¹⁴ Hawley (1998) 86.

Το αυτό συμβαίνει και στον υποχθόνιο κόσμο με τις περίφημες καταβάσεις του και τη δυνατότητα του να δρα ηρωικά ακόμη και σε αυτό το επίπεδο. Είναι ο απόλυτος κυρίαρχος και στην επίγεια, αλλά και στη μετά θάνατον ζωή, ενώ τα όρια για αυτόν ανάμεσα στους δύο κόσμους έχουν αποδομηθεί και εξαϋλωθεί.

Η Κασσάνδρα, επομένως, από την αρχή της πραγμάτευσης της προσωπικότητας του Ηρακλή έχει στο νου της την ηγεμονική μορφή του και την ηγεμονική ανδρική του ταυτότητα. Ο πρώτος χαρακτηρισμός που του αποδίδει είναι αυτός του λιονταριού. Ένας ήρωας με αναμφισβήτητα ηγεμονικά χαρακτηριστικά δε θα μπορούσε να προσδιοριστεί πιο έκγλυφα από τον χαρακτηρισμό λιοντάρι. Όπως και το λιοντάρι στη φύση, έτσι και οι προεξάρχοντες των ανδρών, όπως ο Ηρακλής, θα ασκήσουν βία, για να διατηρήσουν την κυριαρχία τους. Η βία γίνεται το μέσο για να δηλωθεί ή να επιβεβαιωθεί η ανδρική ταυτότητα μέσα σε μια ομάδα.¹⁵ Στην εικόνα των λύκων, των λιονταριών και των αρκούδων λανθάνει μια κοινωνικό-θρησκευτική αντίληψη για τον πόλεμο που συμβολίζει την πολεμική προετοιμασία και δράση στις πιο άγριες εκφάνσεις της. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αμυντικού όπλου που μετατρέπεται στο απόλυτο φονικό είναι η περίφημη αιγίδα της Αθηνάς.¹⁶ Ο Όμηρος αντιλαμβάνεται τα ζώα ως υπάρξεις που διαθέτουν τα ίδια συναισθήματα με τους ανθρώπους, αλλά και τις ίδιες σκέψεις, γι' αυτό και μοιράζονται τις ίδιες αρετές, όπως γενναιότητα, δεξιότητες ή γονική αφοσίωση.¹⁷ Έβλεπε, επίσης, ότι η πνευματική και συναισθηματική κατάσταση ενός ζώου, που μάχεται, μπορεί να προσιδιάσει με αυτήν ενός πολεμιστή κάτι που φαντάζει εντελώς παράδοξο στο σημερινό πολιτισμό.¹⁸ Η κυριαρχία του Ηρακλή ως ήρωα και ως ημίθεου και η επίδρασή του ομολογείται στην *Αλεξάνδρα* από την Κασσάνδρα σύμφωνα με την εικόνα του λιονταριού και, επομένως, η υποταγή των υπολοίπων προσυπογράφεται.

Η ηγεμονική ανδρική ταυτότητα ενός πολεμιστή θα έπρεπε να πιστοποιείται μέσω ενός τομέα που δείχνει να είναι εξωτικός, άγριος και απρόσιτος για τους ανθρώπους. Το ζωικό βασίλειο, όσο κοντά και βιολογικά να είναι στους ανθρώπους, είναι στη συνείδηση ένας απόκοσμος βιότοπος, διότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να τον προσεγγίσει χωρίς προφυλάξεις και χωρίς οπτικά εφόδια. Ο άνδρας μπορεί και παρατηρεί και ταυτίζεται με τα ζώα, που αναλογικά είναι τα πιο ισχυρά, και ταιριάζουν στην

¹⁵ Connell (2005) 83.

¹⁶ Lavergne (2002) 225.

¹⁷ Heath (2005) 43.

¹⁸ Clarke (1995) 146.

ιδιοσυγκρασία του ως ηγεμονικού όντος. Η πιο τέλεια δεξαμενή παραδειγμάτων είναι τα άγρια ζώα, τα ηγεμονικά ζώα που προσπαθεί να τα μιμηθεί. Γι' αυτόν το λόγο οι ομηρικοί ήρωες, όπως ο Αγαμέμνωνας (*ἀμφὶ δ' ἔπειτα δαφοινὸν ἔεσσατο δέρμα λέοντος*, Ομ. *Ιλ.* 10.23), ο Μενέλαος (*παρδαλέη μὲν πρῶτα μετάφρενον εὐρὸν κάλυψε*, Ομ. *Ιλ.* 10.29) και ο Διομήδης (*Ὡς φάθ', ὁ δ' ἀμφ' ὄμοισιν ἔεσσατο δέρμα λέοντος*, Ομ. *Ιλ.* 10.29) συνήθιζαν να φορούν λεοντή από δέρμα μαγικού λιονταριού ή λεοπάρδαλης, που τους έκανε άτρωτους, όταν βρίσκονταν εκτός καθήκοντος, όπως και ο Ηρακλής. Η αίσθηση δηλαδή της ένδυσης με δέρμα ζώου ήταν διεγερτικό στη σκέψη τους για την αποδοχή της ηγεμονικής τους ταυτότητας. Σύμφωνα με τους *Δειπνοσοφιστές* του Αθήναιου,¹⁹ η λεοντή ήταν ένδυμα που φορούσαν οι βοσκοί ή οι ληστές, ιδιότητες που κατείχε και ο Ηρακλής, προτού ο Δίας τον καταστήσει γιο του, σύμφωνα με το Στησίχορο.²⁰

Στην *Ιλιάδα*, επιπροσθέτως, ο Ηρακλής χαρακτηρίζεται με ένα σπάνιο επίθετο *θυμολέων*, που αποδίδεται μόνο στον ίδιο και στον Αχιλλέα (*ἀλλ' οἷόν τινά φασι βίην Ἡρακληεῖν εἶναι, ἐμὸν πατέρα θρασυμένονα θυμολέοντα*, Ομ. *Ιλ.* 5.638-39). Το λιοντάρι συμβολίζει τις αξίες που πρέπει να έχει ένας πολεμιστής, πρόκειται για μια λογοτεχνική κατασκευή που αντανακλά το πολεμικό μένος που διαθέτει το θηρίο, αλλά και ο ήρωας. Ο συμβολισμός, όμως, δε μένει μόνο σε ένα πρωταρχικό επίπεδο, αλλά εμβαθύνει και αντικατοπτρίζει την αξιολογική ποιότητα του ήρωα σε κοινωνικό, πολεμικό και πολιτικό επίπεδο.²¹ Ο ήρωας που διαθέτει την ηγεμονική ταυτότητα στον Όμηρο πρέπει να έχει την ψυχή, το σθένος και το πάθος ενός λιονταριού που μάχεται να υπερασπίσει την περιοχή που του ανήκει και να τραφεί χωρίς συναισθηματισμούς αποβλέποντας στο θήραμά του, με αυτοθυσία, αλλά και με περηφάνεια. Ο θυμός του λιονταριού, η ψυχή του λιονταριού λειτουργεί ως πρότυπο για κάθε άνδρα που σέβεται τον εαυτό του.

Η ηγετική φυσιογνωμία του Ηρακλή στην *Αλεξάνδρα* μπορεί κατ' αναλογία να τεκμηριωθεί από τη σύνδεσή του με το λιοντάρι αφενός και όλες τις συνδηλώσεις που φέρει και αφετέρου με τη σύνδεσή του με το Δία. Ο Λυκόφρων χρησιμοποιεί το επίθετο *τριέσπερος* για το πρόσωπο του Ηρακλή, για να προσδώσει έμφαση στη δύναμη που

¹⁹ Αθήν. *Δειπν.* XII, 6: *τοῦτον (τὸν Ἡρακλέα) οὖν, φησὶν, οἱ νέοι ποιηταὶ κατασκευάζουσιν ἐν ληιστοῦ σχήματι μόνον περιπορευόμενον, ζύλον ἔχοντα καὶ λεοντὴν καὶ τόξα· καὶ ταῦτα πλάσαι πρῶτον Στησίχορον τὸν Ἱμεραῖον. καὶ Ξάνθος δ' ὁ μελοποιός, πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου, ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Στησίχορος μαρτυρεῖ (fr. 57 B4), ὡς φησὶν ὁ Μεγακλείδης, οὐ ταύτην αὐτῷ περιτίθησι τὴν στολήν, ἀλλὰ τὴν Ὀμηρικὴν. πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρέστειαν καλουμένην.*

²⁰ Boardman (1998) 30.

²¹ Schnapp-Gourbeillon (1998) 120.

πήρε ως ηγεμονική ταυτότητα από την υπερφυσική σε χρόνο συνεύρεση του Δία με την Αλκμήνη. Η εκτεταμένη αυτή συνεύρεση είναι λογικό να τονίζει το μεγαλείο του Ηρακλή ως απογόνου του Δία και να συμβολίζει την ηγεμονία του ανάμεσα στους ήρωες.

Ο ζωομορφισμός του Ηρακλή και η εξομοίωσή του με ένα θηρίο συνεχίζεται και στους στίχους 1327-328 (*σὺν θηρὶ βλώζας τῷ σπάσαντι δηίας Μύστη Τροπαίας μαστὸν εὐθηλον θεᾶς*). Η Διώνη στην *Ιλιάδα* δίνει συμβουλές στην Αφροδίτη, που έχει λαβωθεί από το Διομήδη, λέγοντάς της ότι θα πρέπει να το αντιμετωπίσει με θάρρος, όπως και άλλοι θεοί που υπέφεραν από θνητούς. Ένα από τα παραδείγματα που δίνει είναι και αυτό του Ηρακλή και της Ήρας, που τη χτύπησε με βέλος (*ὁ δευτέραν τεκοῦσαν ἄτρωτον βαρεῖ*, 39). Ο Ηρακλής, σύμφωνα με άλλες πηγές ως προς τη βιαιότητα απέναντι στην Ήρα, ως βρέφος αρπάζει το στήθος της Ήρας με δύναμη, για να τη θηλάσει. Ο Λυκόφρων φαίνεται να συνδυάζει τις δύο παραδόσεις (38-39).²² Ο Λυκόφρων αναφέρεται στη μύηση του Ηρακλή ως θηλάζοντος θηρίου του στήθους της Ήρας.²³ Ως *θήρ* αποκαλείται ο Ηρακλής ο οποίος πριν από την κατάβασή του στον Άδη, για να αντιμετωπίσει τον Κέρβερο, είχε μνηθεί στα Ελευσίνια Μυστήρια (Ευρ. *Ηρακλ.* 613).²⁴ Αυτό το γεγονός εξηγεί αιτιολογικά τη δημιουργία του Γαλαξία. Ο Ηρακλής μεταμορφώνεται σε θηρίο μέσω του γάλακτος της Ήρας που δημιουργεί το Γαλαξία και που μεταφέρεται στα νύχια ενός περιστεριού και εξηγεί τη σημασία της σκοτεινής περιγραφής για τη μύηση του Ηρακλή (*σὺν θηρὶ βλώζας τῷ σπάσαντι δηίας Μύστη Τροπαίας μαστὸν εὐθηλον θεᾶς*, 1327-328). Η μεταμόρφωση σε λυκάνθρωπο είχε σημαντική σημειολογία για τους Ετρούσκους και τους Ρωμαίους, καθώς οι ιδρυτές της Ρώμης θεωρούνταν γιοι του Άρη, που ανατράφηκαν ως παιδιά από ένα λύκο και έτσι αναδεικνύεται η λατρεία του πολεμιστή-λυκάνθρωπου.²⁵ Ο Ηρακλής μετατρέπεται σε έναν ιερό άνδρα που διέπεται από τα στοιχεία και τις ιδιότητες ενός θηρίου ήδη από τη βρεφική του ηλικία. Τα Ελευσίνια Μυστήρια πιστοποιούν την ιερότητα και την ευσέβεια που του οφείλεται και περιβάλλεται το όνομά του από την εκστατική φύση αυτών και της απόκοσμης φύσης τους. Ως αποτέλεσμα έρχεται η μεταβλητότητα των πραγμάτων και η μετέωρη φύση του ως ιερού άνδρα, αλλά και ως εκστατικής προσωπικότητας με την ένθεη μανία του. Το επιστέγασμα της ιερότητάς

²² Loraux (1990) 44-45.

²³ Ruck (2019) 234.

²⁴ Παιδή (2004) 277.

²⁵ Ruck (2019) 234.

του έρχεται και από την Ήρα που εκπροσωπούσε την αδυσώπητη θεά προς τον Ηρακλή που τον ταλάνιζε σε όλη του την ζωή και που αποφάσισε να αποκαταστήσει τη σχέση μαζί του, όταν και τον υποδέχτηκαν οι άλλοι θεοί στον Όλυμπο και του έκανε δώρο τον γάμο με την κόρη της Ήβη.²⁶ Ο ιερός άνδρας Ηρακλής απέδειξε την ηγεμονική του ταυτότητα κατά τη διάρκεια της ζωής του και οι θεοί αποφάσισαν να τον τιμήσουν με εφάμιλλες τιμές που ταιριάζουν στους θεούς, αλλά και η ορκισμένη εχθρός του η Ήρα να υποκλιθεί μπροστά στην ιερότητά του εν τέλει.

Στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, επιπροσθέτως, ο Ηρακλής αντικαθιστά τον Λύκο, τον νέο αιμοβόρο βασιλιά της Θήβας που θέλει να σκοτώσει την οικογένειά του, ενώ ο ίδιος είναι τελικά που το διαπράττει, όταν γυρίζει από το ταξίδι του στον Άδη. Η Λύσσα, από την άλλη, που με την συνέργεια της Ήρας θολώνει το μυαλό του Ηρακλή είναι ένας θηλυκός λύκος, η προσωποποίηση της τρέλας και της αυταπάτης.²⁷ Ο Ηρακλής θα είναι, όμως, αυτός ο ζωόμορφος λύκος που θα χαρακτηρίζεται από λύσσα, από τρέλα και αυταπάτη και θα σκοτώσει την οικογένειά του.

Οι λέξεις *θήρ* και *θηρίον* στον Όμηρο αναφέρονται σε άγρια ζώα και όχι σε οικόσιτα (*ἡέ που ἐν πόντῳ φάγον ἰχθύες, ἢ ἐπὶ χέρσου / θηρσί καὶ οἴωνοῖσιν ἔλωρ γένετ'·*, *Οδ.* 24.291-92). Ο Ησίοδος θέτει σε αντίστιξη τους ανθρώπους με τα ψάρια, τα θηρία και τα πουλιά στη βάση της κατοχής της δικαιοσύνης, ενώ θεωρεί κανιβαλική πράξη ότι αυτά τα ζώα τρώνε το ένα το άλλο (*τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων, / ἰχθύσι μὲν καὶ θηρσί καὶ οἴωνοῖς πετεηνοῖς / ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς·*, *Εργ.* 276-78).²⁸

Τα άγρια θηρία, επίσης, περιγράφονται είτε με ουσιαστικά είτε με επίθετα που διαθέτουν τις απαραίτητες συνδηλώσεις με αυτές των λέξεων *θήρ/θηρίον*, αλλά μπορούν εύκολα να συσχετιστούν με όλα τα ζώα και μ' αυτόν τον τρόπο συστηματοποιείται η αντίθεση ανάμεσα στα οικιακά και τα άγρια ζώα. Ο Πτολεμαίος το μαρτυρεί, όταν περιγράφει το ζωδιακό κύκλο και την επίδραση που ασκούν τα άγρια και τα ήμερα ζώα στα ομόλογά τους στη γη (*τὰ μὲν θηριώδη περὶ τὰ ἀνήμερα τῶν ζῴων καὶ βλαπτικὰ τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους τὰ δὲ ἡμερα περὶ τὰ χρηστικὰ καὶ χειροήθη καὶ συνερητικὰ πρὸς τὰς εὐετηρίας ἀναλόγως τοῖς καθ' ἕκαστα μορφώμασιν*, *Ptol., Tetr.* 2, 8, 7).²⁹

²⁶ Mooney (1921) 145.

²⁷ Ruck (2019) 234.

²⁸ Heath (2005) 42.

²⁹ Zucker (2005) 111.

Η αναγωγή που μπορεί να γίνει σύμφωνα με τα παραπάνω είναι ότι οι άνθρωποι και τα θηρία έχουν το κοινό, ότι συνειδητά επιλέγουν τον κίνδυνο και το θάνατο για την απόδειξη της γενναιότητας.³⁰ Ο άνδρας όταν έχει σκοπό να υπηρετήσει την ηγεμονική του ταυτότητα μπορεί να απεμπολήσει τη λογική της ανθρώπινης φύσης του και να υιοθετήσει τα ενστικτώδη ζώδια ένστικτα του.

Επιπλέον, όταν ένας ήρωας συγκρίνεται με ένα θηρίο τότε αυτό σημαίνει ότι έχει αυτοπεποίθηση και εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του, όπως ο Αινείας (*ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῶ βαῖνε λέων ὡς ἀλκὶ πεποιθώς*, Όμ. *Ιλ.* 5.299), ο Ιδομενέας (*ἀλλ' ἔμεν', ὡς ὅτε τις σῶς οὔρεσιν ἀλκὶ πεποιθώς*, Όμ. *Ιλ.* 13.471) και ο Μενέλαος (*Ὡς δ' ὅτε τίς τε λέων ὄρεσίτροφος, ἀλκὶ πεποιθώς*, Όμ. *Ιλ.* 17.61).³¹ Η αυτοπεποίθηση είναι ένα απαραίτητο ψυχικό χαρακτηριστικό για την επίτευξη ανδραγαθημάτων στον κόσμο των ηγεμονικών ανδρών. Τα θηρία με την αποφασιστικότητα και τη ζώδια άγνοια κινδύνου που έχουν, δίνουν την έμπνευση στους ήρωες να φερθούν ανάλογα και να ταυτιστούν μαζί τους στην αναζήτηση της αριστείας. Κατά ένα μαγικό τρόπο ο Όμηρος, όταν αναφέρεται στους ήρωες που είναι προ των πυλών να διαπράξουν την αριστεία τους, δίνει τα ζωομορφικά χαρακτηριστικά των θηρίων και, επομένως, το χρίσμα του καλού κατευόδιου προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα την επιτυχία, καθώς διαθέτουν την πρώτη ύλη που είναι η αυτοπεποίθηση και η ετοιμότητα.

Το θηρίο-Ηρακλής στην *Αλεξάνδρα* από τη βρεφική ηλικία έχει τη διαπίστευση με τη συναίνεση των θεών, να διαφεντεύει τον κόσμο, το Γαλαξία, τον οποίο κατασκευάζει και ασκεί με αυτοπεποίθηση επίδραση σε αυτόν με την ηγεμονική του δράση. Ο Ηρακλής ως θηρίο, για του λόγου το αληθές, μπορεί να επηρεάζει τα γεγονότα και να αποκλείει τις διόδους προς τον Κάτω Κόσμο, όποτε θέλει (*μίαν πρὸς Ἄιδην καὶ φθιτοὺς πεπαμένον κέλευθον, ἦν γωρυτὸς ἔκρυψε Σκύθης, ἦμος καταίθων θύσθλα Κωμύρω λέων*, 457-59), και να κατασκευάζει τεράστιες υποδομές για να εκτελέσει τους άθλους του (*Ὅσσαν τε καὶ λέοντος ἀτραποὺς βοῶν χωστὰς*, 697-98).

Στους στίχους 470-75 η Κασσάνδρα επανέρχεται στο κήτος που έχει σταλεί στην Τρώαδα και είναι απεσταλμένο από τον Ποσειδώνα ως τιμωρία για τη μη απόδοση της αμοιβής του θεού από το Λαομέδοντα, το βασιλιά της Τροίας, για τις υπηρεσίες που είχε προσφέρει για την ανέγερση των τειχών της Τροίας (*ἦν δὴ ποτ', ἐν ῥήτραισι δημοτῶν σταθεῖς, / γλαυκῶ κελαινὸν δόρπον ὄτρυνεν κυνὶ / στείλαι τριπλᾶς θύγατρας ὀ*

³⁰ Clarke (1995) 148.

³¹ Clarke (1995) 147.

*σπείρας βάβαξ, / τῷ πᾶσαν ἄλμη πηλοποιούντι χθόνα, / ὅταν κλύδωνας ἐξερεύηται
γνάθων, / λάβρω σαλεύων πᾶν τρικυμία πέδον.*)

Το κήτος τελικά κατατροπώνεται από τον Ηρακλή που εισχωρεί στο εσωτερικό του, γεγονός που επιβεβαιώνει την αποστολή του και την κυριαρχική ανδρική του ταυτότητα. Ο ήρωας που εκκαθαρίζει το τοπίο από τέρατα και δράκους έχει όλες τις προϋποθέσεις που έχει ένας νέος για την ομαλή του μύηση στον κόσμο των εξαιρετικών ανδρών. Η μύηση είναι ηρωική, αλλά ταυτόχρονα και πνευματική, διότι μέσα από αυτή αναδεικνύεται ένας πνευματικός ηγέτης των νέων, διότι μπορεί και σώζει εγκαταλελειμμένες ηρωίδες, από θυσία ή από παιδιά υπό απειλή, όπως ο Ηρακλής, ο Θησέας ή ο Περσέας. Οι ήρωες έχουν κοινά χαρακτηριστικά, είναι νέοι που αναζητούν την ταυτότητά τους ή κοινωνική αναγνώριση, αναπτύσσουν τη σωματική και πνευματική τους κατάσταση. Αν επιδεικνύουν εξαιρετική δύναμη κατά τον άθλο τους, αναδύεται κατά την τέλεσή του και η ευστροφία του ήρωα. Η μάχη με ένα κήτος είναι ένα επίτευγμα της εφηβικής αναζήτησής τους. Οι ήρωες, όπως ο Ηρακλής και ο Θησέας, κατά τη μάχη τους μπορεί να έχουν μια αρχική ήττα, όπως και έναν προσωρινό θάνατο. Αυτός ο πλασματικός θάνατος είναι ανάλογος με αυτόν του θύματος.³²

Η Κασσάνδρα δεν παραλείπει να χαρακτηρίσει τον Ηρακλή γι' αυτό του το εγχείρημα και τον αποκαλεί σκορπιό (*ὁ δ' ἄντι πιποῦς σκορπίον λαιμῷ σπάσας*, 476). Ο χαρακτηρισμός της είναι καυστικός και στηλιτευτικός της γενικότερης συμπεριφοράς του Ηρακλή και επιθυμεί να υποτιμήσει την πράξη του. Ο ήρωας Ηρακλής παρουσιάζεται με μια επιβλητική ανδρική ταυτότητα που στο πέρασμά του σκορπίζει το χάος, αλλά και πόνο με το δηλητήριο που φέρει. Η επιβλητική του ιδιότητα δεν αφήνει περιθώρια στον εχθρό, ενώ η ύπουλη φύση του συμβολίζεται με τη φαρμακερή του φύση. Ο Ηρακλής, πράγματι, είναι ισοπέδωτικός και αυτό το επιβεβαιώνει η Κασσάνδρα αργότερα αναφερόμενη στον άθλο του με τα βόδια του Γηρυόνη (*λίστροις αἰπὸν ἤρειψεν πάγον*, 1348). Η Κασσάνδρα αναφέρεται σε οποιοδήποτε επίπεδο ισοπέδωσης μπορεί να επιφέρει ο Ηρακλής. Ο Ηρακλής πραγματικά προσέφερε την ισοπέδωση των τειχών της Τροίας. Η ηγεμονική του ταυτότητα αναδεικνύεται με μια λιτή και κυνική περιγραφή που εμπεριέχει τα απολύτως απαραίτητα συνεκτικά στοιχεία ανάμεσα στον ήρωα και το στοιχείο σύγκρισης. Ο Ηρακλής είναι ένας σκορπιός (*ὁ δ' ἄντι πιποῦς σκορπίον λαιμῷ σπάσας*,

³² Bonnechere (1994) 108-09.

476) και οι αναγωγές είναι στην ευχέρεια του αναγνώστη να τις κάνει, ενώ η περιπαικτική διάθεση του Λυκόφωνα ως προς την ηγεμονική ταυτότητα του Ηρακλή ενισχύεται με τη διαπίστωση ότι στην κοιλιά του κήτους δεν ήταν ένα πουλί, ένας τρυποκάρυδος, αλλά ένας σκορπιός, ενώ στον Όμηρο οι πολεμιστές σχετίζονται με πουλιά, με αετό ή γεράκι, όταν η δράση τους είναι σφοδρή (*Ιλ.* 17.460, 16.582, *Οδ.* 24.538),³³ ενώ εδώ επιλέγει ο Λυκόφρων μέσα από την χρήση ενός πουλιού να συμβολίσει την αδυναμία του συγκρινόμενου μέλους.

Από το στίχο 911 η Κασσάνδρα αφηγείται τους νόστους ηρώων, όπως του Φιλοκτήτη. Ενώ ο Όμηρος τον παρουσιάζει στην *Ιλιάδα* να επιστρέφει σώος και αβλαβής στην πατρίδα του, ο Λυκόφρων τον παρουσιάζει να περιπλανάται στην Κάτω Ιταλία και να ιδρύει αποικίες. Στην πραγματικότητα η μοίρα του δεν είναι ευοίωνη, καθώς στην ιστορία του και στη ζωή του εμπλέκεται ο Ηρακλής. Σύμφωνα με το μύθο στο Δύρα (το σημερινό Γοργοπόταμο) ο Φιλοκτήτης ανάβει την πυρά του Ηρακλή και αυτός ως αντάλλαγμα του προσφέρει τα τόξα του, τα οποία θα λειτουργήσουν δυσοίωνα για το Φιλοκτήτη. Η ιερή ανδρική του ταυτότητα επιβεβαιώνεται δηλαδή πρόσκαιρα από την Κασσάνδρα. Ο Λυκόφρων στην πραγμάτευσή του αναφέρει τον Ηρακλή ως *θρασὺν λέοντα* (916-17), δηλαδή γενναίο λιοντάρι, ένας χαρακτηρισμός που δεν κάνει εντύπωση, αλλά αντιλαμβανόμαστε έναν στερεότυπο χαρακτηρισμό του. Ο Ηρακλής είναι αυτός που όπλισε το Φιλοκτήτη με τόξα (*ῥαιβῶ χειῖρας ὄπλισε Σκύθη,* 917), ο Φιλοκτήτης είναι αυτός που θα σκοτώσει τον Πάρη με το τόξο (*φίτροῦ δέξεται μαιφόνον,* 913) με τη σύμφωνη γνώμη της Αθηνάς, αφού αυτή θα τον βοηθήσει στο εγχείρημά του. Ο Λυκόφρων, όμως, εύσχημα και διακριτικά θα διατυπώσει ένα επιπλέον σχόλιο για τον Ηρακλή (*δράκοντ' ἀφύκτων γομφίων λυροκτύπων,* 918). Είναι εκτός από γενναίο λιοντάρι και ένα φίδι που από τα δόντια του δεν μπορεί να ξεφύγει κανένας με τον οποίο εμπλέκεται. Ο Ηρακλής τηρεί μια ακέραιη ζωώδη διάσταση, για να διατρανώσει την ηγεμονική του ανδρική ταυτότητα.

Αχιλλέας

Ο Πρωτεσίλαος ήταν αυτός ο οποίος πάτησε πρώτος το πόδι του στην Τροία και γι' αυτό σκοτώθηκε (*Ομ. Ιλ.* 2.698-703). Μάλιστα, υπήρχε και μαντεία που επεσήμανε ότι αυτός που θα πατούσε στο χώμα της Τροίας πρώτος, θα σκοτωνόταν (*Apollod. Epit.*

³³ Scott (2009) 51.

3.29) και η Θέτιδα πρόλαβε να προειδοποιήσει τον Αχιλλέα και απέφυγε να σκοτωθεί.³⁴ Ο Λυκόφρων στους στίχους 243-57 παρουσιάζει τον Αχιλλέα ως ένα υπερφυσικό ήρωα που πατάει το πόδι του στην Τροία και αρχίζουν να αναβλύζουν παλιές κρήνες (*πηγάς άνοιζας τὰς πάλαι κεκρυμμένας*, 248).³⁵ Η άφιξη του Αχιλλέα στην Τροία μπορεί να θεωρηθεί ανάλογη με μια θεϊκή επιφάνεια, ενώ συνοδεύεται και από ένα θαύμα: το ξεχείλισμα μιας πηγής που ήταν καλά κρυμμένη για πολύ καιρό. Το πήδημα αυτό (*Πελασγὸν ἄλμα*, 245) συνδέεται με τη βία που χαρακτηρίζει τον Αχιλλέα και είναι προάγγελος της πόρθησης της Τροίας. Ο Αχιλλέας με αυτό το πήδημα επιβεβαιώνει τα δυνατά του στοιχεία, την ταχύτητά του (*λαιψηροῦ ποδὸς*, 245), αλλά και το «πυρίκαυστο» ταμπεραμέντο του (*αἴθων*, 246).³⁶ Η παραπάνω περιγραφή εστιάζει στην κίνηση του Αχιλλέα και στον παράγοντα του φωτός και ο Λυκόφρων επιμένει στο μοιραίο πήδημα του Αχιλλέα και όχι τόσο στη φωτιά.³⁷ Η έκφραση αυτή σχηματοποιεί ένα *saltus permagnus*. Πρόκειται για ένα άξιο άλμα του ήρωα καθ' υπεροχήν και γι' αυτόν το λόγο είναι *permagnus*. Κατ' αναλογία και στον Όμηρο (*Ιλ.* 21.251-64) ο Αχιλλέας πηδά, για να ξεφύγει από την ορμητική διάθεση του Σκαμάνδρου, που έχει εξαπολυθεί εναντίον του.³⁸ Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συντείνουν στην αλησμόνητη ανδρική υπόσταση και την ασύγκριτη κυρίαρχη προσωπικότητα που ανέδυε στο ομηρικό κείμενο. Είναι η ανδρική φιγούρα που έχει βάρος, έχει χαρακτηριστικά που τον κάνουν να ξεχωρίζει από το πλήθος και τους υπόλοιπους ήρωες και τον καθιστούν ένα μοναδικό ανδρικό πρότυπο. Με την παρουσία του δημιουργούνται ανεξήγητα φυσικά φαινόμενα. Είναι ένας λύκος που λάμπει από πείσμα (*αἴθων λύκος*, 246), έχει την ορμητικότητα του θεού Άρη (*καταίθει γαῖαν ὀρχηστής Ἄρης*, 249) στον πόλεμο και ταυτόχρονα τη δύναμη και την ελευθερία ενός πτηνού (*αἰετὸς*, 261), που στέκει περήφανο και συνοψίζει την τέλεια ανδρική φύση. Είναι θελκτικό να ερμηνεύσουμε την άφιξη του Αχιλλέα στην Τροία και την αίσθηση που προκαλεί με το πρώτο του πάτημα σε τρωικό έδαφος, καθώς το έντονο βήμα του προκαλεί την ανάβλυση μιας κρυμμένης αρχαίας πηγής, με μια μεταποιητική οπτική. Ο Αχιλλέας κρατά το ατρόμητο του χαρακτήρα του από τον Όμηρο, αλλά ταυτόχρονα προμηνύει την αλλαγή των επιμέρους χαρακτηριστικών του, από τη στιγμή που η

³⁴ Burgess (2009) 17.

³⁵ Sistikou (2012) 160.

³⁶ Durbec (2011) 44.

³⁷ Gigante Lanzara (2000) 236.

³⁸ Pontani (2000) 157-58.

διαχείριση θα γίνει από έναν διαφορετικό, νεωτερικό ποιητή, το Λυκόφρονα.³⁹ Η αλλαγή θα φανεί και στο προφίλ του ως άνδρα, καθώς σύμφωνα με την Κασσάνδρα η ανδρική του ταυτότητα είναι καταχρηστική, διότι ο Αχιλλέας έχει υποστεί μεταστροφή στα παραδοσιακά του στοιχεία και η ανδρική του υπόσταση έχει αρχίσει να φθίνει.

Η Κασσάνδρα προσπαθεί, όσο και να της είναι δυσάρεστο, να σκιαγραφήσει την ηγεμονική ταυτότητα του Αχιλλέα παρμένη από το ιλιαδικό πρότυπο για αρχή προσθέτοντας στη συνέχεια την απαιτούμενη ρητορική που λαβώνει την εικόνα του. Ο Λυκόφρων συνεχώς ακροβατεί ανάμεσα στο εγκώμιο και το λίβελλο, σα να προσπαθεί να υπενθυμίσει στους ακροατές ή θεατές τη φαινομενικότητα των πραγμάτων. Έτσι, τα ψήγματα ηρωικότητας είναι γεμάτα με τις ανάλογες αντιηρωικές δράσεις, για να είναι ο θεατής-ακροατής σε συνεχή σχετικισμό, αναστοχασμό και πνευματική εγρήγορση σε ένα ακραίο διανοητικό παιχνίδι, υπενθυμίζοντας τη μη αναγκαία ταύτιση του είναι και του φαίνεσθαι στη ζωή.

Ο Αχιλλέας εμφανίζεται, λοιπόν, ανάλογος με την ορμητικότητα ενός λύκου (*αἴθων λύκος*, 246), το θεό Άρη (*καταίθει γαῖαν ὀρχηστής Ἄρης*, 249), αλλά και με ένα αετό (*αἰετός*, 261).⁴⁰ Στο ομηρικό κείμενο, επίσης, θέματα, όπως το λιοντάρι, η φωτιά, ο θεός, τα πουλιά είναι τα πιο συχνά που περιγράφουν πολεμιστές, ενώ για τον Αχιλλέα αναδεικνύουν όχι μόνο την ποιότητά του ως πολεμιστή, αλλά και την παθιασμένη ψυχή του (Ομ. *Ιλ.* 22.262), στοιχεία που θα επιβεβαιώσουν τον ρόλο του ως κατεξοχὴν ἥρωα.⁴¹

Η εικόνα φλεγόμενων από πάθος λύκων εντοπίζεται και σε μια παρομοίωση του Ομήρου:

Μυρμιδόνας δ' ἄρ' ἐποιχόμενος θώρηξεν Ἀχιλλεύς
 πάντας ἀνά κλισίας σὺν τεύχεσιν· οἱ δὲ λύκοι ὧς
 ὠμοφάγοι, τοῖσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή,
 οἷ τ' ἔλαφον κεραὸν μέγαν οὔρεσι δηώσαντες
 δάπτουσιν· πᾶσιν δὲ παρήϊον αἵματι φοινόν·
 καὶ τ' ἀγελήδων ἴασιν ἀπὸ κρήνης μελανύδρου
 λάβοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ
 ἄκρον, ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος· ἐν δὲ τε θυμὸς
 στήθεσιν ἄτρομός ἐστι, περιστένεται δὲ τε γαστήρ·
 τοῖσι Μυρμιδόνων ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες
 ἀμφ' ἀγαθὸν θεράποντα ποδώκεος Αἰακίδαο

³⁹ McNelis & Sens (2016) 77.

⁴⁰ Sistakou (2012) 160.

⁴¹ Scott (2009) 74.

ῥώνοντ’.

(Ομ. Ιλ. 16.155-65).

Στο προσκήνιο δεν είναι ο Αχιλλέας, αλλά η συλλογική δύναμη των Μυρμιδόνων υπό την εποπτεία του ίδιου. Οι Μυρμιδόνες είναι ορμητικοί και κυνικοί, όπως ένα κοπάδι λύκων, που στρέφονται προς το θήραμά τους, το ξεσκίζουν και προσπαθούν να σβήσουν τη δίψα τους σε μια πηγή, ενώ παρουσιάζονται ατρόμητοι και αιμοδιψείς. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Αχιλλέας στον Λυκόφρονα είναι ένας λύκος ορμητικός και φλεγόμενος, που προβάλλει στο έδαφος της Τροίας και πρέπει να αποδείξει την ανυπέρβλητη αξία της ανδρικής του ταυτότητας. Η σύζευξη με τον Άρη δίνει έμφαση στο πολεμικό του μένος, ενώ η πηγή που ξεπηδά από το πήδημά του είναι συμβολική για το ξεδίψασμα από τον πολεμικό του οίστρο, όπως και στην περίπτωση των λύκων.

Από τον στίχο 258 αρχίζει μια εκτεταμένη σκηνή μακελειού στο τρωικό πεδίο μάχης, στην οποία ο Αχιλλέας συνοψίζει στο πρόσωπό του χαρακτηριστικά που τα δανείζεται ο Λυκόφρων από το ζωικό βασίλειο, λύκος (*αἴθων λύκος*, 246), αετός (*αἰετός*, 261) και δαίμονας (*Ἦ δαῖμον*, 281) και αυτό τον καθιστά στη συνείδηση της Κασσάνδρας, αλλά και των ακροατών ως την κυρίαρχη ανδρική φιγούρα μίσους γι’ αυτήν, ως τον ηθικό αυτουργό των προσωπικών της συμφορών, αλλά και των ακροατών, ως υπόδειγμα ήρωα, που η Κασσάνδρα προσπαθεί να το αποδομήσει και να επιφέρει πλήγματα στην υποτιθέμενη ανδρεία του.⁴² Ο Αχιλλέας είναι πολύ λίγο ομηρικός. Η άφιξή του στην Τροία και η συνοδευόμενη πυρπόληση της πόλης υπό την επίδραση του Άρη επιφέρει το θάνατο του Έκτορα. Οι αντιρωικές δράσεις του Αχιλλέα, σύμφωνα με την Κασσάνδρα, είναι απόρροια της απληστίας, της αλαζονείας, αλλά και της δειλίας του Αχιλλέα και ο λίθος του αναθέματος του αναλογεί (271-80). Όλα αυτά έρχονται σε αντίστιξη με το αντίπαλον δέος του Έκτορα που διαπράττει την αριστεία του με την πυρπόληση των πλοίων των Αχαιών (283-301).⁴³

Επίσης, ενώ οι στίχοι 261-62 (*πετροῖσι χέρσον αἰετὸς διαγράφων ράιβοι τυπωτὴν τόρμαν ἀγκύλη βάσει*) παρουσιάζουν το άρμα του Αχιλλέα που διαγράφει στο έδαφος την τροχιά του και ενώ φαίνεται να συνεχίζει ο Λυκόφρων την εικονοποιία του από το ζωικό βασίλειο (*πετροῖσι*) και να τονίζει την αρπακτικότητα του Αχιλλέα, η μεταφορά φέρνει στο μυαλό του πεπαιδευμένου ακροατή τον κατάφωρο βασανισμό που επέφερε

⁴² Sistakou (2016) 189.

⁴³ Durbec (2011) 36.

ο Αχιλλέας στο σώμα του Έκτορα με το άρμα του.⁴⁴ Η βιαιότητα του Αχιλλέα στο νεκρό σώμα του Έκτορα συμβολίζει τη σφραγίδα κυριαρχίας που ο ίδιος θέλει να πιστοποιήσει για τον εαυτό του, αλλά λειτουργεί και ως ένα καθαρό μήνυμα προς τους υπόλοιπους πολεμιστές. Η νίκη του Αχιλλέα είναι ξεκάθαρη και ολοκληρωτική. Αυτός που επιβιώνει μετά από αυτήν τη σκληρή δοκιμασία ελέγχου της ανδρικής του ταυτότητας είναι μόνο ο Αχιλλέας. Ένας άνδρας μεταχειρίζεται τεράστιες φυσικές δυνάμεις, όχι απλώς, για να τον απαλλάξει από τους κινδύνους της ζωής, αλλά για να επιτύχει τα απώτατα όρια των ικανοτήτων του.⁴⁵ Το πλήγμα προς τον αρχηγό των εχθρών είναι ολοκληρωτικό και αποστομωτικό ως προς την αμφισβήτηση της ηγεμονίας του, ίσως γι' αυτόν το λόγο ο Αχιλλέας με υπερβάλλοντα ζήλο ρίχνεται στον εχθρό και τον κομματιάζει. Η τήρηση του μέτρου δεν είναι στις προγραμματικές του διακηρύξεις, παρά μόνο η προσπάθειά του να διατηρήσει στα μάτια των υπολοίπων το προφίλ του ηγέτη και του μέντορα, το οποίο θα πρέπει να τηρείται απαρέγκλιτα από τους υπόλοιπους. Η σπουδή στις στρατιωτικές υπηρεσίες δείχνει μια οργανωμένη προσπάθεια να παραχθεί και να γίνει ηγεμονική μια περιορισμένη ανδρική ταυτότητα που θα κάνει τους φορείς της αποτελεσματικούς, για να παραχθούν οι επιδράσεις της βίας.⁴⁶ Έτσι, η απουσία αυτοσυγκράτησης θα γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης από την Κασσάνδρα, η οποία θα προσπαθήσει να στηλιτεύσει και να σπιλώσει την ανδρική του υπόσταση ποικιλοτρόπως.

Παρατηρούμε στην περίπτωση του Αχιλλέα ότι οι μεταφορές από το ζωικό βασίλειο όχι μόνο εξελίσσονται, αλλά και με το σχήμα κύκλος επανέρχονται εκεί απ' όπου ξεκίνησαν: ονομάζεται λύκος (246), έπειτα αετός (261) ενώ αργότερα επανέρχεται με τη μορφή του λύκου (*λύκοις τὸ πρωτόσφακτον ὄρκιον σχάσας*, 329). Ο Αχιλλέας στην τελευταία περίπτωση είναι ανακατεμένος με τους υπόλοιπους λύκους που είναι οι υπόλοιποι Έλληνες στρατιώτες.⁴⁷ Οι χαρακτηρισμοί από το ζωικό βασίλειο και τα ζώα, τα οποία επιλέγει, είναι σοφά διαλεγμένα, για να τονίσει το προφίλ της ηγεμονικής προσωπικότητας του Αχιλλέα. Από στεριά και από αέρα τα ζώα που επιλέγει, είναι ζώα που φημίζονται για την επιτυχή δράση τους έναντι των υπόλοιπων ζώων, την ορμητικότητα και τη σκληρότητα που επιδεικνύουν στα θηράματά τους, εν προκειμένω στους Τρώες. Ο Αχιλλέας είναι ο αρχηγός της αγέλης των λύκων, δηλαδή των

⁴⁴ McNelis & Sens (2016) 118-19.

⁴⁵ Osborne (1998) 25.

⁴⁶ Connell (2005) 259.

⁴⁷ Cusset (2001) 68.

Ελλήνων, και αρχηγός από αέρος, διότι είναι αετός. Οι υπόλοιποι Έλληνες αναμένουν την ηγετική προσωπικότητα να δώσει το έναυσμα για δράση και όλες τους οι κινήσεις ελέγχονται από το δεσπότη τους. Η αφορμή για το ξέσπασμα των Ελλήνων, πράγματι, θα δοθεί από τον ηγεμονικό Αχιλλέα που θα ριχτεί στον Έκτορα, τον αρχηγό των Τρώων και θα ανοίξει το δρόμο για τη συνέχεια των εγκλημάτων, αυτή την φορά εκ μέρους των υπόλοιπων Ελλήνων, αφού ο ταγός τους, ο Αχιλλέας έχει υποδεικνύει σθεναρά ποια πρέπει να είναι η συμπεριφορά τους στο πολεμικό πεδίο. Η βία γίνεται σημαντική στην πολιτική του φύλου ανάμεσα στους άνδρες. Ο φόβος χρησιμοποιείται ως τρόπος χάραξης ορίων και αποκλεισμού, ενώ η βία γίνεται μέσο, για να δηλωθεί ή να επιβεβαιωθεί η ανδρική ταυτότητα μέσα σε μια ομάδα.⁴⁸

Στους στίχους 260-68 ο Έκτορας γίνεται το θύμα της πολεμικής ταυτότητας του Αχιλλέα. Ο Αχιλλέας παρουσιάζεται με τρία προσωνύμια (*περκνός αίχμητής χάρων*, 260). Ο πρώτος όρος μας εισάγει συνειρμικά στην έννοια του αετού, αφού ο Αρίσταρχος σχολιάζει ότι πρόκειται για κάποιο είδος αετού (*αιετόν...μόρφνον θηρητήρ', ὄν καὶ περκνὸν καλέουσι*, Όμ. *Ιλ.* 24.316) (Αρίσταρχ. *πέρκνον*), ενώ ο δεύτερος όρος είναι αυτός που ταιριάζει σε κάποιον που έχει πολεμικές δεξιότητες, αυτόν που χειρίζεται με δεινότητα το δόρυ του και ο τρίτος μας φέρνει κοντά σε ένα άλλο ζώο, το λιοντάρι.⁴⁹ Όπως το *χαρόψ*, έτσι και το επίθετο *χάρων* είναι ανάλογο με το *χάροπος*, ένα επίθετο που στην ομηρική ποίηση περιγράφει το λιοντάρι προσδίδοντάς του έντονο βλέμμα, για να καταδειχτεί η βιαιότητα του χαρακτήρα του.⁵⁰ Το ασύνδετο σχήμα στο στίχο αυτό και η παράθεση των τριών ιδιοτήτων του Αχιλλέα υπογραμμίζει τον τρομακτικό χαρακτήρα του.⁵¹ Με τους τρεις αυτούς όρους, επομένως, αποδίδεται η πολεμική δύναμη του Αχιλλέα που δείχνει το μίσος του, που μεταφράζεται σε δολοφονική μανία.⁵²

Ο Αχιλλέας είναι *περκνός*, ένα επίθετο που η χρήση του στον Όμηρο είναι διαφορετική από αυτή στο Λυκόφρονα. Ο Όμηρος το χρησιμοποιεί, για να πιστοποιήσει τη συναίνεση του Δία στην ικεσία που κάνει ο Πρίαμος για την επιστροφή του σώματος του Έκτορα και την ταφή του. Ο Δίας στέλνει ένα θεϊκό σημάδι, έναν αετό που χαρακτηρίζεται *περκνός* (Όμ. *Ιλ.* 24.314-21). Η αντιστροφή της εικόνας είναι οφθαλμοφανής. Ενώ στον Όμηρο το επίθετο χρησιμοποιείται με ένα θετικό αντίκτυπο,

⁴⁸ Connell (2005) 83.

⁴⁹ Durbec (2011) 48.

⁵⁰ Hurst & Kolde (2008) 139.

⁵¹ Hurst & Kolde (2008) 139.

⁵² Gigante Lanzara (2000) 238.

τη δικαίωση της ικεσίας του Πριάμου και την επιστροφή του σώματος του Έκτορα, στην περίπτωση του Λυκόφρονα, το επίθετο χρησιμοποιείται τη στιγμή της κορύφωσης της σκύλευσης του νεκρού από τον Αχιλλέα και την κατάδειξη της βαρβαρότητάς του. Ο Αχιλλέας παρουσιάζεται ως αρπακτικό (*άρπάσας μετάρσιον*, 265) με τα απαραίτητα όπλα για την επιβεβαίωση του χαρακτηρισμού (*ὄνουξι γαμφηλαῖσι θ'*, 266).⁵³ Ο οπλισμός του ήρωα ενέχει πολλαπλές ιδιότητες, είναι μέσο για την προστασία του, είναι ο μεσάζοντας ανάμεσα σε αυτόν και τον αντίπαλο και η φυσική προέκταση του σώματος. Η στενή επαφή με αυτά αναδεικνύουν τα φυσικά προτερήματα του πολεμιστή, ενώ στο πεδίο της μάχης από άψυχα αντικείμενα δανείζονται ανθρώπινες ιδιότητες. Η μαγική τους δύναμη πολλαπλασιάζει το σθένος του ήρωα, αλλά και φοβίζει τους εχθρούς του. Το να σκοτώσεις τον αντίπαλο και να του κλέψεις τα όπλα είναι η υπέρτατη αξία στην μάχη.⁵⁴

Ο Αχιλλέας είναι το χαρακτηριστικό παράδειγμα άνδρα που νιώθει ότι ξεχωρίζει από τους υπολοίπους και αισθάνεται το βάρος της ευθύνης για την καθοδήγησή τους. Η ευθύνη, όμως αυτή, δεν συνοδεύεται από συνετή αξιοποίηση του χαρίσματός του και θεωρεί ότι η ηγεμονική ταυτότητά του μπορεί να είναι ανεξέλεγκτη. Η φρόνηση ως στοιχείο αλληλένδετο με την ηγεμονία είναι κατάσταση που αγνοεί ο Αχιλλέας, γι' αυτό και όλες του οι πράξεις σχετίζονται με τη δύναμη και όχι με άλλα ποιοτικά χαρακτηριστικά που θα πρέπει να φέρει ένας άνδρας. Μία από τις συμβάσεις της κοινωνίας είναι η άσκηση της αυθεντίας ενός άνδρα πάνω στους κοινωνικά κατώτερους, αλλά και η αφιέρωση της ίδιας προσπάθειας, να χαλιναγωγήσει τον εαυτό του. Η απειλή που στέκει, αν δεν το κάνει, συμβολίζεται ως η ζωή του κιναιδου (Πλάτ. *Γοργ.* 494e).⁵⁵ Το ιδανικό θα ήταν όχι να ξεπεράσει κάποιος όλα τα συναισθήματα, αλλά να τα ισορροπήσει μεταξύ εκδήλωσης ευαισθησίας και επίδειξης αυτοελέγχου, διαφορετικά μεταπηδούμε στην εκθήλυνση. Οι άνδρες υψηλού κύρους αισθάνονται υποχρεωμένοι και αναμένονται από τους κατώτερους να δείχνουν αυτοέλεγχο.⁵⁶

Το ότι παρουσιάζεται ως λύκος είναι σημαντικό, διότι και στον Όμηρο ο ίδιος ο Αχιλλέας χαρακτήριζε τον εαυτό του κάτι μεταξύ λιονταριού και λύκου, ενώ τον αντίπαλό του, τον Έκτορα ως ένα συμβατικό άντρα ή ένα αρνί (Όμ. *Ιλ.* 22.261-66). Ο Αχιλλέας εφαρμόζει τη ζωική εικονοποιία σε αυτόν και αρνείται τις ανθρώπινες αξίες.

⁵³ McNelis & Sens (2016) 116-17.

⁵⁴ Monsacré (2018) 66-69.

⁵⁵ Fox (1998) 7.

⁵⁶ Van Wees (1998) 16-17.

Τα ζώα είναι εχθροί εκ φύσεως και δεν μπορούν να μιλήσουν. Ο Έκτορας μπορεί να είναι πρόθυμος για συμφωνίες, αλλά το λιοντάρι δεν μπορεί να τις κάνει, διότι αδυνατεί λόγω της φύσης του. Ο Αχιλλέας δείχνει περήφανος να συγκαταλέγεται στα θηρία, θεωρεί ότι είναι ένδοξος, αλλά με αυτοκαταστροφική τάση και αρνείται το λόγο, την ειδοποιό διαφορά των ζώων με τον άνθρωπο.⁵⁷

Ο Αχιλλέας-λύκος στην *Αλεξάνδρα* είναι ένας μοναχικός ήρωας που λειτουργεί ανεξάρτητα από τη συλλογικότητα με εμπάθεια, αποφασιστικότητα και ηθικούς φραγμούς. Η Κασσάνδρα μέσα από το ζωομορφισμό του Αχιλλέα δανείζεται στοιχεία της προσωπικότητας του ήρωα και τα διαπλέκει με τα στοιχεία των χαρακτηριστικών του λύκου (*άρπάσας*, 265), (*ᾄνυξι γαμφηλῆσί θ' αἰμάσσω δέμας*, 266), (*λαβὼν δὲ ταύρου τοῦ πεφασμένου δάνος, / σκεθρῶν τάλαντῳ τρυτάνης ἠρτημένον*, 269-70), (*ὀνεκροπέρνας*, 276).

Η εικόνα του λιονταριού εξυπηρετεί στο διαχωρισμό του Αχιλλέα από όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους και ήρωες. Ο χαρακτηρισμός του ως *χάρων* αποσκοπεί στη σκιαγράφηση του όχι μόνο ως επιδέξιου πολεμιστή, αλλά και ως κτηνώδους και απάνθρωπου.⁵⁸ Το λιοντάρι, όμως, είναι ένα ζώο που πέρα από βασιλιάς των ζώων, που χαρακτηρίζει απολύτως τον βασιλιά των Αχαιών, τον Αχιλλέα, είναι γνωστό για τις εκδηλώσεις ωμότητας και αγριότητας και επομένως έχει αρνητικές συνδηλώσεις. Κάτι αντίστοιχο γίνεται και αλλού (Ομ. *Ιλ.* 20.164-75, 24.41-43, *Οδ.* 11.611, *Ομηρ. Ύμνοι* 18.569, *Ομηρ. Ύμνοι* 6.70, Ησ. *Θεογ.* 321).⁵⁹

Η ανδρική κυριαρχία συνίσταται στην απόλυτη επίδειξη των ικανοτήτων του προς την ομάδα που καθοδηγεί και στην απόδειξη γι' αυτήν του την κυριαρχία, η οποία δεν του αποδίδεται αυθαίρετα, αλλά οι αποδείξεις μπορεί να είναι στη διάθεση καθενός ανά πάσα στιγμή. Η ηγεμονία του δεν είναι ανταπόδεικτη, αλλά επιβάλλεται να ελέγχεται από τους δελφίνους του, τους διεκδικητές της εξουσίας. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους άνδρες της ομάδας του και η επιτυχής εξέταση της ηγεμονίας του περνάει μέσα από την αντιμετώπιση του εχθρού και δη του Έκτορα. Η ζήλεια είναι αναπόφευκτο αποτέλεσμα της έντονα ανταγωνιστικής φύσης της ελληνικής ανδρικής ταυτότητας. Οι υψηλοί κίνδυνοι για τη νίκη ή και την ήττα σε τέτοιο κοινωνικό περιβάλλον τρέφουν τη ζήλεια και το φθόνο σ' αυτούς τους λιγότερο επιτυχημένους.⁶⁰

⁵⁷ Heath (2005) 140-41.

⁵⁸ McNelis & Sens (2016) 116-17.

⁵⁹ Durbec (2011) 48.

⁶⁰ Van Nortwick (2008) 98.

Ο Αχιλλέας δεν αρκεί να παρουσιάζει τον εαυτό του ως λιοντάρι ή ως αετό, διότι γνωρίζει καλά ότι *ἔπεα πτερόεντα*. Η αναμέτρησή του με τον Έκτορα είναι η δοκιμασία του ως άνδρα και ως ηγεμονικής ανδρικής ταυτότητας. Η Κασσάνδρα, από την άλλη πλευρά, δε χάνει ευκαιρία να εξευτελίσει, να υποβαθμίσει και να καταστήσει τον Αχιλλέα ως αντικείμενο κατηγορίας και αμαρτίας.⁶¹ Η Κασσάνδρα χρησιμοποιεί τεχνικές, για να υποτιμήσει τη μεγαλύτερη νίκη που κατάφερε ο Αχιλλέας στον Έκτορα. Ενώ ο Όμηρος αφιερώνει πολλούς στίχους σε αυτή την αναμέτρηση, η Κασσάνδρα εστιάζει μόνο στον τελικό αγώνα τους και σύντομα συνοψίζει το θάνατο και τον ακρωτηριασμό του Έκτορα (260-68).⁶²

Στους στίχους 258-80 η Κασσάνδρα οδύρεται για τον επερχόμενο θάνατο του αδερφού της από τα χέρια του Αχιλλέα. Η εικονοποιία του αποσπάσματος συνδυάζει δύο διαφορετικές εικόνες, που σχετίζονται. Στην πρώτη, ο Αχιλλέας παρουσιάζεται ως αρπακτικό που θα αρπάξει το σώμα του Έκτορα και θα το ξεσκίσει (*ἀρπάσας μετάρσιον*, 265) και στη δεύτερη στους στίχους 261-62 που παρομοιάζεται με άρμα που χαράζει το δρόμο του σταδίου την ώρα που τρέχει (*διαγράφων / ράιβοϊ τυπωτήν τόρμαν*). Η περιγραφή αυτή παραπέμπει στη σύληση του πτώματος του Έκτορα, καθώς το σέρνει ο Αχιλλέας στο άρμα του, αφού τον σκοτώσει και η Κασσάνδρα τον παρομοιάζει με ζευγολάτη που οργώνει αυλάκι (*λευρᾶς βοώτης γατομῶν δι' αὔλακος*, 268). Η φράση *ἀγκύλη βάσει* συνδυάζει αρμονικά δύο ειδών εικονοποιίες και αυτή των πτηνών, αλλά και αυτή των μέσων μεταφοράς, όπως είναι το άρμα, επομένως, η φράση μπορεί να αναφέρεται είτε στους τροχούς του άρματος που το στηρίζουν είτε στα νύχια του αετού. Ο Αχιλλέας είναι είτε το ένα είτε το άλλο ή και τα δύο ταυτόχρονα, ένας αετός που καιροφυλαχτεί για το θήραμά του, αλλά και ένας επιδέξιος οδηγός του άρματός του. Το επίθετο *ἀγκυλοχείλης* ή *ἀγκυλοχήλης* συναντάται και στον Όμηρο τρεις φορές και ειδικά (*Οδ.* 19.538-39) σε μια ανάλογη παρομοίωση με αετό που και αυτή, αλλά και οι υπόλοιπες περιπτώσεις έχουν πάντα συμφραζόμενα σαρκοφάγα πουλιά.⁶³ Ο Αχιλλέας είναι ένα σαρκοφάγο ζώο καταδεικνύοντας τη μανία του και την αποφασιστικότητά του, για να αποδείξει την ανδρική του ταυτότητα και όχι ένα έλλογο ζώο, όπως οφείλει να είναι ο άνθρωπος και πιο συγκεκριμένα ο άνδρας. Η φρόνηση ως διανοητική αρετή εκλείπει από αυτόν και ο αυτοέλεγχος είναι γι' αυτόν κάτι ασήμαντο και άγνωστο. Η ανοσιότητα που διαπράττει με τη σκύλευση του νεκρού Έκτορα

⁶¹ Durbec (2011) 48.

⁶² McNelis & Sens (2016) 115.

⁶³ McNelis & Sens (2011) 754-55.

αποδεικνύει την αποστασιοποίησή του από την ηρωική ταυτότητα και την παράδοσή του στο θυμικό του.

Διομήδης

Οι μεταμορφωμένοι σε πουλιά (*οίωνόμικτον μοῖραν*, 595) σύντροφοι του Διομήδη θα εγκατασταθούν στις Διομηδεΐας νήσους (*φερώνυμον νησίδα*, 599). Στο στίχο 599 (*νάσσονται πρόμου*) υπάρχει το ρήμα *ναίω*, χαρακτηριστικό των ανθρώπων που διαμένουν σε ένα μέρος. Ο λόφος στον οποίο κατοικούν έχει το σχήμα ενός θεάτρου, ένα οικοδόμημα, επίσης, χαρακτηριστικό της αστικής ζωής (*θεατρομόρφω πρὸς κλίτει γεωλόφω*, 600), ενώ η μετοχή *ἀγνιοπλαστήσαντες* (601) αναπαριστά την κατασκευή των φωλιών τους ως αποτέλεσμα πράξης της επιστήμης της πολιτικής μηχανικής.⁶⁴

Ο ζωομορφισμός των συντρόφων του Διομήδη λαμβάνει μια ιδιαίτερη σημειολογία για τον ίδιο. Ο Λυκόφρων αναφέρει ότι θα είναι κύκνοι (*κύκνοισιν ἰνδαλθέντες εὐγλήνοις δομήν*, 597), αλλά ίσως αναφέρεται σε ένα από τα είδη που έχουν μεταμορφωθεί καθώς είναι οiwνόμικτα, δηλαδή αποτελούνται από πολλά είδη πουλιών. Η αναφορά, άλλωστε, ότι δραστηριοποιούνται τη νύχτα (*νύκτωρ στελοῦνται*, 604) παραπέμπει σε νυχτόβια πουλιά και όχι στον κύκνο. Άλλες λογοτεχνικές αναφορές τούς μεταμορφώνουν σε ερωδιούς ή γλάρους (Verg. *Aen.* 11.271-74, Ον. *Met.* 14. 497-511). Στον Όμηρο (*Ιλ.* 10.272-98), η Αθηνά είναι αυτή που στέλνει ένα προμήνυμα στον Οδυσσέα και το Διομήδη έναν ερωδιό (*τοῖσι δὲ δεξιὸν ἦκεν ἐρωδιὸν ἐγγὺς ὁδοῖο Παλλὰς Ἀθηναίη*, *Ιλ.* 10.274-75) ως καλό οiwνό για τη νυχτερινή αποστολή εναντίον των Τρώων. Ο ερωδιός τηρεί σε αυτή την κατάσταση πολλαπλές λειτουργίες. Είναι ο αγγελιαφόρος τους με τη φυσική και ακουστική παρουσία του και φερέφωνο της Αθηνάς, τους μεταδίδει θάρρος για να εξάψει το αγωνιστικό τους πνεύμα και εκφράζει τη νυχτερινή δραστηριότητα ενός πτητικού θηρευτή κατ' αναλογία με την περίπτωση του Οδυσσέα και του Διομήδη.⁶⁵ Ο Διομήδης μόλις αντιλαμβάνεται την παρουσία της Αθηνάς μεταμορφωμένης σε ερωδιό, προσεύχεται σε αυτήν και αναγνωρίζει τη διαχρονική βοήθειά της σε αυτόν και στην οικογένειά του (*ἐς Θήβας, ὅτε τε πρὸ Ἀχαιῶν ἄγγελος ἦει. / τοὺς δ' ἄρ' ἐπ' Ἀσωπῶ λίπε χαλκοχίτωνας Ἀχαιούς*, Ομ. *Ιλ.* 10.286-87).

⁶⁴ McNelis & Sens (2016) 162.

⁶⁵ Johansson (2012) 97.

Οι σύντροφοι του Διομήδη μεταμορφώνονται σε πουλιά σε μια ξένη επαρχία, στην οποία ο Διομήδης επιθυμεί να στεριώσει, να καθιερώσει τη λατρεία του και να ιδρύσει την αποικία του. Μόνος ο Διομήδης αισθάνεται ανασφάλεια και επικαλείται την Αθηνά να του στείλει ένα σημάδι. Το σημάδι είναι τα πουλιά, τα νυχτόβια πουλιά που τριγυρνούν και θα κυνηγούν (*όμοῦ δ' ἔς ἄγραν*, 603) και θα προσπαθούν να εκπολιτίσουν την Απουλία. Η Αθηνά είναι εκτός από τη θεά της σοφίας και αυτή των τεχνικών γνώσεων, του θεωρητικού υποβάθρου των τεχνών. Πιθανότατα, η ανάμειξή της σε αυτό το επίπεδο να είναι αποτέλεσμα της επίκλησης του Διομήδη προς τη θεά που τον έχει βοηθήσει στο παρελθόν, να του δώσει μια χείρα βοήθειας για την ίδρυση της αποικίας του δίνοντας όλες τις τεχνικές της συμβουλές, γι' αυτό και η αφήγηση της δράσης των συντρόφων-πουλιών σχετίζεται με την αστική ζωή και την πολεοδομική δημιουργία της πόλης. Άλλωστε, αμέσως μετά η Κασσάνδρα αναφέρεται στην αρχή του κακού για το Διομήδη. Η Αφροδίτη και ο τραυματισμός της από το Διομήδη (*Τροϊζηνίας δὲ τραῦμα φοιτάδος πλάνης / ἔσται κακῶν τε πημάτων παραίτιον*, 610-11) θα είναι η αιτία των παθημάτων του Διομήδη. Η αναφορά στην Αφροδίτη έρχεται αμέσως μετά από την αναφορά στα πουλιά και τη δράση της Αθηνάς θέλοντας να υπενθυμίσει ο Λυκόφρων ότι η Αθηνά ήταν αυτή που εμπύχωσε το Διομήδη να λαβώσει την Αφροδίτη (Όμ. *Ιλ.* 5.124-32).

Ο ζωομορφισμός, επομένως, των συντρόφων του Διομήδη έχει οργανική σχέση με τη λατρεία του στην Απουλία. Η ιερή ανδρική του ταυτότητα θα έπρεπε να επιστεγαστεί με τον πιο θεϊκό τρόπο και ο Λυκόφρων επέλεξε για το Διομήδη τη θεά που θα μπορέσει να τον απαλλάξει από το μίσημα της Αφροδίτης και να τον αναδείξει ως κυρίαρχο στη νέα αποικία.

Στον στίχο 605 (*κάρβανον ὄχλον*) τα μεταμορφωμένα πουλιά θα αναμειγνύονται με τον ὄχλο των ξένων, των βαρβάρων, αλλά δεν θα ενσωματώνονται με αυτόν, διότι θα νιώθουν οικεία μόνο με Έλληνες (*ἐν δὲ γραικίταις πέπλοις*, 605) και αυτό καταδεικνύει τον πολιτισμικό διαχωρισμό και τη διάκριση που επιδιώκουν. Η Κασσάνδρα επισημαίνει με τη χρήση της λέξης το χάος που χωρίζει τους ιθαγενείς με τους Έλληνες.⁶⁶ Η προφητεία της Κασσάνδρας ότι θα υπάρχει συνεχής ένταση ανάμεσα στους Έλληνες και τους ντόπιους είναι συνηθισμένη. Αυτό που ίσως υπονοεί η Κασσάνδρα είναι ότι αυτή η εχθρική συμπεριφορά προς τους ντόπιους κατοίκους προκαλείται λόγω της δολοφονίας του Διομήδη και οι σύντροφοί του θέλουν να

⁶⁶ McNelis & Sens (2016) 163.

περιφρουρήσουν και να τιμήσουν τη μνήμη του.⁶⁷ *Πιστός* και *πιστώ* στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια* είναι λέξεις που λειτουργούν αλληλένδετα με την έννοια της αξιοπιστίας, η οποία επικυρώνεται συμβολικά και πρακτικά από μια θερμή χειραψία μεταξύ των ηρώων ως μια επισφράγιση συμφωνίας ή από τη διάπραξη άθλων στο πεδίο της μάχης. Σε αυτές τις περιπτώσεις το νόημα του επιθέτου *πιστός* σημαίνει αξιόπιστος, έμπιστος ή άξιος εμπιστοσύνης. Οι ήρωες μεταξύ τους είναι εταίροι, διότι μάχονται στην ίδια παράταξη, ενώ με την επικύρωση της εμπιστοσύνης ανοίγεται ένας νέος δρόμος σύσφιγξης των σχέσεων, ο οποίος δεν είναι υποχρεωτικός. Με την έννοια *πιστός εταίρος*, επιπλέον, μπορούμε να θεωρήσουμε αυτόν που σκοτώθηκε στο πεδίο της μάχης και απέδειξε την *εταιρεία* του με τους άλλους ήρωες, αλλά και την ειδική σχέση μεταξύ δύο ηρώων, από την οποία αναδύεται ένα θετικό συναίσθημα και η οποία δεν προέρχεται μόνο από τη σχέση των ανδρών στο πεδίο της μάχης, αλλά μπορεί να είναι και προσωπική, όπως αυτή του Αχιλλέα και του Πατρόκλου (Ομ. *Ιλ.* 17.576-77).⁶⁸ Οι ήρωες, επίσης, αναγκάζονται να παραγκωνίσουν τα προσωπικά τους ενδιαφέροντα και να πεθάνουν στο πεδίο της μάχης και μ' αυτόν τον τρόπο να εκδηλώσουν ένα θετικό συναίσθημα συνάπτοντας φιλική σχέση με κάποιον.⁶⁹

Επομένως, στην περίπτωση του Διομήδη οι περιπλανήσεις του στην Ιταλία λαμβάνουν χώρα περισσότερο ως μια διαπολιτισμική διαμάχη παρά ως εκπολιτιστική προσπάθεια εκ μέρους του Διομήδη.⁷⁰ Ο μύθος του Διομήδη και της μεταμόρφωσης των συντρόφων του σε πουλιά μπορεί να αναδεικνύει τον ελληνικό ρόλο των εισαγωγέων της δωρικής ανωτερότητας στην ιταλική χερσόνησο και της αντίθεσης που δημιουργείται με τους εισβολείς βαρβάρους Ιλλυριούς που εισβάλλουν στην περιοχή.⁷¹

Ο Διομήδης διαπλάθει τους συντρόφους του κατά τέτοιο τρόπο που να δηλώνει στους αυτόχθονες απερίφραστα ποιος υπερέχει πολιτισμικά και ποιος κυριαρχικά κατέχει εκείνη τη στιγμή τον τόπο τους. Δεν πρόκειται για μια επέμβαση με ειρηνικά μέσα, αλλά μια ιμπεριαλιστική πολιτική που υποτιμά τους ιθαγενείς και τους θέτει σε κατώτερο υπόβαθρο σε σχέση με τους εισβολείς. Αυτό που διαιωνίζει ο Διομήδης με την κατήχηση στους συντρόφους του είναι η συλλογική διάσταση της ανδρικής ταυτότητας,⁷² δηλαδή, η ομάδα που φέρει πανομοιότυπα χαρακτηριστικά και

⁶⁷ McNelis & Sens (2016) 164-65.

⁶⁸ Roisman (1983) 15.

⁶⁹ Roisman (1983) 17.

⁷⁰ McNelis & Sens (2016) 162.

⁷¹ Gagé (1972) 765.

⁷² Connell (2005) 107.

αντιλήψεις ως προς το «είναι» και το «γίγνεσθαι» των ανδρών μέσα σε μια κοινωνία και η οποία ασκεί «πολιτική» στους κόλπους της που επηρεάζει το σύνολο των αντιλήψεων των ανδρών και περιθωριοποιεί αυτούς που αποκλίνουν. Πρόκειται για τη λεγόμενη εικονική ανδρική ταυτότητα που περιλαμβάνει τις επιδραστικές προσπάθειες των κυρίαρχων αρσενικών να αναπαράγουν την ομοιότητα της ηγεμονικής θέσης, ενώ ο θεατής να αναγνωρίζει, να διαβάζει και να ανταποκρίνεται σ' αυτήν την ομοιότητα.⁷³ Η αλαζονεία του Διομήδη και η ηγεμονική ταυτότητά του θέτει διαχωριστικές γραμμές και αποκλείει την όποια γόνιμη και εποικοδομητική αφομοίωση των πολιτισμών των δύο λαών και προδικάζει το γεγονός ότι θα υπάρχουν μελλοντικές διαμάχες.

Η πατριαρχική του υπόσταση, επιπλέον, είναι επιβλητική προς τους συντρόφους του οι οποίοι τον υπολήπτονται και τον ακολουθούν πιστά και στη ζωή, αλλά και στο θάνατο. Ο συγχρωτισμός με τους ντόπιους είναι ανεπιθύμητος για το Διομήδη και δίνει το στίγμα της συμπεριφοράς που θα πρέπει να φέρουν και οι σύντροφοί του, οι οποίοι ακολουθούν το ίδιο πρότυπο συμβίωσης και μετά το θάνατο του Διομήδη, αλλά και μετά την μεταμόρφωσή τους σε πουλιά, οι οποίοι διαμορφώνουν τις φωλιές τους, το «αστικό τους περιβάλλον», όπως του έχει διδάξει ο Διομήδης και δεν παρεκκλίνουν από αυτό το πρότυπο. Έχουν την απόλυτη αφοσίωση στο πρόσωπό του, φέρονται, όπως και αυτός, παρόλο που ο ίδιος δείχνει να είναι απαθής και να τους προδίδει τη στιγμή της μεταμόρφωσής τους μένοντες αδρανής και απαθής παρατηρώντας και ανιχνεύοντας τα γεγονότα.

Η μεταμόρφωση των συντρόφων του Διομήδη, όμως, προηγείται του θανάτου του και οι ίδιοι τηρούν την ίδια εχθρική συμπεριφορά με αυτήν πριν το θάνατο του Διομήδη. Μετά το θάνατο αρκούνται στην περιπλάνησή τους και στην αναπόληση προηγούμενων ζωών *τῆς πρὶν διαίτης τλήμονες μεμνημένοι* (609).⁷⁴ Η συγκεκριμένη πρακτική δηλώνει την αφοσίωση στον ταγό τους, το Διομήδη που λειτουργεί γι' αυτούς ως πρότυπο ιερού άνδρα και αποικιστή. Υπάρχουν πολλά μοτίβα αποικισμού που προέρχονται από την παράδοση. Οι σύντροφοι του Διομήδη, για του λόγου το αληθές, κλαίνε ενθουμούμενοι την προηγούμενη ζωή τους (609) μια πρακτική που μαρτυρείται και από τον Αριστόξενο από τον Τάραντα (fr. 24 Wehrli = Ath. 632a) για τους αποικιστές της ιταλικής Ποσειδωνίας που κλαίνε ενθουμούμενοι τα αρχαία ονόματα και τα έθιμα, όπως μοτίβο είναι και η μεταμόρφωση σε πουλιά και γενικά σε ζώα (Verg.

⁷³ Yarrow (2011) 122.

⁷⁴ McNelis & Sens (2016) 164-65.

Aen. 11. 271-77, *On. Met.* 14. 456-511).⁷⁵ Ο Λυκόφρων χρησιμοποιεί την περίπτωση του Διομήδη αιτιολογικά, για να πιστοποιήσει τη σεπτότητα του ιερού εδάφους της ιταλικής χερσονήσου που επιβεβαιώνεται από έναν ήρωα και μια ανδρική ηγεμονική ταυτότητα του βεληνεκούς του Διομήδη, που λειτουργεί ως αποικιστής του μέρους αυτού.

Το πιο σημαντικό μέρος αυτού του μύθου είναι η καθημερινή συμπεριφορά αυτών των πουλιών. Ζουν στο νησί (*φερώνυμον νησίδα νάσσονται*, 599), όπου βρίσκονται ο τάφος και ο ναός του ήρωα, και πετούν γύρω απ' αυτό. Γεμίζοντας τα ράμφη τους με νερό (*ράμφεσσι δ' άγρώσσοντες έλλόπων θορούς*, 598), βυθίζοντας τα φτερά τους στο κύμα της θάλασσας (*οί θαλασσίαν / διάιταν αίνήσουσι πορκέων δίκην*, 595-96), επιστρέφουν αμέσως, για να πασπαλίσουν το ναό του Διομήδη. Αυτός ο μύθος μπορεί να γεννηθεί μόνο από μια μακρά παρατήρηση της συμπεριφοράς των πουλιών που κατοικούν στο νησί. Η άποψη που κυριαρχεί είναι ότι υπήρχαν πουλιά που βρίσκονται στη βάση της τοποθεσίας του τάφου του Διομήδη στο νησί, στο οποίο δόθηκε το όνομά του, και ότι τα πουλιά ήταν οι μόνοι υπηρέτες της λατρείας του Διομήδη σε αυτό το μέρος, σε έναν αναμφισβήτητα φανταστικό ναό. Ο μύθος του Διομήδη χρησίμευσε, ως εκ τούτου, ως αιτιολογικός μύθος.⁷⁶

Μέγας Αλέξανδρος

Η Κασσάνδρα τελειώνει την προφητεία της προφητεύοντας ότι ένα λιοντάρι (*λέων*, 1441) ή ένας παλαιστής (*εἷς τις παλαιστής*, 1447) είναι αυτός που θα επιφέρει τη λύση της διαμάχης μεταξύ των λαών της Ανατολής και της Δύσης και μ' αυτόν τον τρόπο λειτουργεί ως προάγγελος του τέλους της αφήγησης με πρωταγωνιστή κάποιον ηγεμόνα είτε αυτός είναι ο Μ. Αλέξανδρος είτε ο Πύρρος.⁷⁷ Ο ποιητής ίσως, ευελπιστεί να μας πείσει ότι η απελευθέρωση της Ελλάδας ήταν το τελειότερο έργο απ' όλες τις κατακτήσεις του Αλέξανδρου (*ᾧ δὴ μεθ' ἔκτην γένναν αὐθαίμων ἔμους*, 1446).⁷⁸

Η μέθοδος του Λυκόφωνα είναι να παρουσιάσει τον Μέγα Αλέξανδρο με μια εικονοποιία που θα δίνει έμφαση στον τελειότερο άνδρα της ιστορίας, ο οποίος σχετίζεται γενεαλογικά με την πρωταγωνιστριά του. Η αναφορά στον Αλέξανδρο

⁷⁵ Hornblower (2018) 32.

⁷⁶ Van Compernelle (1991) 147-49.

⁷⁷ Yatsushashi (2018) 103.

⁷⁸ West (1983) 114-35.

λαμβάνει επίπεδα αποθέωσης και εκθείασης, στα οποία η Κασσάνδρα οφείλει να εστιάσει, για να τεκμηριώσει την ταύτιση της ηρωικότητάς του και της ηγεμονικής φύσης του με τη σημαντικότητα των επιτευγμάτων του. Η διαδοχή των εικόνων του Αλέξανδρου είναι συνεχής. Στον στίχο 1444 ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως λύκος (*τὸν στρατηλάτην λύκον*) ενώ στο στίχο 1441 ο ίδιος είναι ένα λιοντάρι και μάλιστα *αἴθων* (1339). Η επιλογή του επιθετικού προσδιορισμού παραμερίζει και αποστασιοποιεί την αξία του Αλέξανδρου σε σχέση με των άλλων ηρώων. Το επίθετο *αἴθων*, επίσης, δηλώνει τη φύση παρά το χρώμα του λιονταριού και μέσω αυτού εκφράζεται η έντονη αφοβία, ενώ πρόκειται για το πιο χαρούμενο επίθετο που αποδίδεται σε σχέση με το λιοντάρι. Οι φυσιοδίφες εξηγούν ότι η έντονη αφοβία αυξάνει, όσο αυξάνει και η θερμοκρασία.⁷⁹

Πολλοί έχουν χαρακτηριστεί λέοντες, αλλά η σημαντικότητα του ίδιου πρέπει να καταδειχτεί εντόνως. Το λιοντάρι ήταν το ιερογλυφικό σύμβολο του Αλέξανδρου και, όπως αναφέρει, ο Διόδωρος ο Σικελιώτης (*Lib.* 1) η προτομή ενός λιονταριού λειτουργούσε ως σύμβολο της εξουσίας και στον Οζυμανδία, επειδή η εικόνα του ως λιονταριού *τήν διάθεσιν ἑαυτοῦ τῆς ψυχῆς ἐσήμαινεν* και αιτιολογούσε «διότι ήταν καθ' υπερβολήν ανδρείος και φορτικός».⁸⁰ Η ηγεμονική του ταυτότητα δεν είναι εφάμιλλη με οποιουδήποτε άλλου ήρωα και αυτό αποδεικνύεται από τις κτήσεις και την επιτυχία των εκστρατειών του. Ήταν ο απόλυτος ηγεμόνας που κατείχε την απόλυτη ανδρική ηγεμονική ταυτότητα. Με τη χρήση του επιθέτου ο Λυκόφρων συμφωνεί και επαυξάνει στην ηρωική εξιδανικευμένη εικόνα που προσπαθούν να χτίσουν οι συγγραφείς της εποχής του για το χρώμα του δέρματός του, αλλά και την πυρώδη και πολύθερμη κράση του (Πλούτ. *Ἀλέξ.* 4. 3).⁸¹ Το λιοντάρι-Αλέξανδρος ξεκινά να διαπράττει τα ηρωικά του κατορθώματα, ενώ τα αποτελέσματά τους θα τα βιώσει ως λύκος, μια πρωτεϊκή μεταμόρφωση που στερεί τη δύναμη της ζωικής εικονοποιίας. Σύμφωνα με το Wilamowitz αυτή η εικονοποιία του λύκου μπορεί να εξεικονίζει τη δύναμη όλου του μακεδονικού έθνους.⁸² Η δύναμη του ηγεμόνα που είναι αναμφισβήτητη αντανακλάται και στη δύναμη του λαού που ηγείται. Ο παλαιστής Αλέξανδρος δίνει μαθήματα ζωής και συμπεριφοράς στους υπηκόους του και αναμένει περισυλλογή και πειθαρχία, όπως επέδειξε ο ίδιος, για να κατακτήσει τα εδάφη της Ασίας.

⁷⁹ Hayter (1812) 116.

⁸⁰ Hayter (1812) 117.

⁸¹ Παιδή (2004) 286.

⁸² West (1983) 114-35.

Ως ορθή ηγεμονική ταυτότητα ο Αλέξανδρος δε λησμονεί να καθοδηγεί το λαό του προβάλλοντας πρωτίστως για τον εαυτό του υποταγή και προσήλωση στα ιδανικά, στοιχεία απαραίτητα σε έναν ηγεμόνα που εμπνέει και παραδειγματίζει με τη στάση ζωής που επιλέγει. Άλλωστε, ιστορικά αποδεικνύεται ότι όντως ο Αλέξανδρος έδωσε ως ηγεμονική ταυτότητα το καλύτερο παράδειγμα ανδρείας στους Ρωμαίους. Ο παλαιστής θα μπορούσε να είναι συνολικά ο ρωμαϊκός λαός που έδειχνε πάντα σθένος και φιλοπόλεμη διάθεση, για να αντιμετωπίσει τον εχθρό, όπως μας πληροφορεί ο Πλούταρχος (Πλούτ. Πύρ. 21.10), αλλά και επειδή υπήρχε και η καυχησιολογία ανάμεσα στους Ρωμαίους ότι, ακόμη και αν ο Μ. Αλέξανδρος έκανε επιδρομή εναντίον της Ρώμης, οι Ρωμαίοι θα μπορούσαν με περισσή ευκολία να τον αντιμετωπίσουν λόγω του ψυχικού σθένους του λαού (Πλούτ. Πύρ. 19.1).⁸³ Επομένως, η παραπάνω στάση ζωής ήταν η καλύτερη ετεροχρονισμένη δικαίωση για τον Αλέξανδρο.

Η συσχέτιση του Μεγάλου Αλεξάνδρου με τον Αχιλλέα είναι γνωστή από την ιστορία. Ο Λυκόφρων εκμεταλλεύεται αυτή τη σύμβαση, για να προωθήσει την κοινή ηγεμονική ανδρική ταυτότητα των δύο ανδρών και να τεκμηριώσει την υπεροχή τους στον ανδρικό κόσμο και την κοινή αγωνιστική, πολεμική, ηρωική και επιτυχημένη μοίρα που τους χαρακτηρίζει. Σε μια παρομοίωση του Ομήρου (Ιλ. 20.164-75) ο Αχιλλέας είναι το λιοντάρι που πρέπει να αντιμετωπίσει τον Αινεία.

Πηλείδης δ' έτέρωθεν εναντίον ὄρτο λέων ὤς,
 σίντης, ὄν τε καὶ ἄνδρες ἀποκτάμεναι μεμάασιν
 ἀγρόμενοι πᾶς δῆμος· ὁ δὲ πρῶτον μὲν ἀτίζων
 ἔρχεται, ἀλλ' ὅτε κέν τις ἀρηϊθῶν αἰζηῶν
 δουρὶ βάλῃ, ἐάλῃ τε χανῶν, περὶ τ' ἀφρὸς ὀδόντας
 γίγνεται, ἐν δὲ τέ οἱ κραδίη στένει ἄλκιμον ἦτορ,
 οὐρῇ δὲ πλευράς τε καὶ ἰσχία ἀμφοτέρωθεν
 μαστίεται, ἐὲ δ' αὐτὸν ἐποτρύνει μαχέσασθαι,
 γλαυκῖων δ' ἰθὺς φέρεται μένει, ἦν τινα πέφνη
 ἀνδρῶν, ἢ αὐτὸς φθίεται πρῶτῳ ἐν ὀμίλῳ·
 ὣς Ἀχιλῆ' ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸς ἀγήνωρ
 ἀντίον ἐλθέμεναι μεγαλήτορος Αἰνείαο.

(Ομ. Ιλ. 20.164-75)

Ο Όμηρος σε αυτή την παρομοίωση δεν παρουσιάζει το λιοντάρι ως θύτη, αλλά ως θύμα των κυνηγών που θέλουν να το σκοτώσουν με κοντάρια. Στην αρχή είναι απρόσεχτο, αλλά μόλις αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο και την επίθεση με κοντάρια το

⁸³ Ροζοκόκη (2019) 38.

ένστικτο αυτοσυντήρησης ενεργοποιείται, βρυχάται, γεμίζει αφρούς το στόμα του και τα μάτια του λάμπουν.⁸⁴ Τολμάει, επίσης, να τα βάλει με όλους τους κυνηγούς ένα προς όλους και διαθέτει αυτάρκεια, καθώς εμψυχώνει μόνο του τον εαυτό του. Ο Αχιλλέας δεν μπορεί να συγκριθεί με κανέναν άλλο παρά με τον Μέγα Αλέξανδρο, που παρουσιάζεται στην *Αλεξάνδρα* ως λιοντάρι, αλλά και ως παλαιστής. Ο Μέγας Αλέξανδρος είναι παλαιστής και λιοντάρι, διαθέτει την ηγεμονική στάση του λιονταριού, παλεύει, για να διατρανώσει την πρωτοκαθεδρία του απέναντι σε όλους στον κόσμο και διαθέτει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της αγωνιστικής αυτάρκειας που τον καθιστούν ανυπέβλητη ηγεμονική ανδρική ταυτότητα.

Συμπεράσματα

Η ηγεμονική ανδρική ταυτότητα στο Λυκόφρονα είναι απολύτως συναρτημένη με το ζωομορφισμό, μια τεχνική που τη δανείζεται από την αρχαϊκή εποχή και τον Όμηρο. Ο Όμηρος χρησιμοποιεί τα ζώα ως μέσο, για να καταδείξει τις ομοιότητες ανάμεσα στα στοιχεία σύγκρισης, τον άνθρωπο και το ζώο. Ο Λυκόφρων χρησιμοποιεί τα ζώα, επίσης γι' αυτόν το λόγο, αλλά όχι με εκτεταμένη παρουσίαση των συγκρινόμενων μελών. Η σύγκριση γίνεται μέσα από τη μεταφορά των ζώων, με αποτέλεσμα να υπάρχει η απόλυτη συγχώνευση των στοιχείων του ζώου με τον ήρωα, χωρίς να μπορεί να νοηθεί χωρίς αυτή τη μορφή. Ο ήρωας είναι το ζώο, ενώ ο αναγνώστης ή ο ακροατής αφήνεται να δημιουργήσει μόνος του τη σύγκριση χωρίς τις κατευθυντήριες γραμμές του αφηγητή. Τα επίθετα που συνοδεύουν το ζώο είναι αυτά που δίνουν οδηγίες στον αναγνώστη ή ακροατή, να αντιληφθεί την οπτική γωνία της μεταφοράς και να αποκωδικοποιήσει την κρυπτική της μορφή.

Ο ζωομορφισμός καταφέρνει να δώσει γλαφυρά τα ζώωδη και ανθρώπινα ένστικτα του ήρωα, που δανείζεται από τα ζώα, και να τονίσει την αγωνία του ήρωα να επιτελέσει την ηγεμονική ανδρική ταυτότητα. Μόνο μέσα από την περιγραφή των ζωικών δράσεων ο Λυκόφρων επιτυγχάνει να τελειοποιήσει την εικόνα του άνδρα, που αγωνίζεται για την τιμή και το κλέος. Οι δράσεις του ήρωα συμπληρώνονται αισθητικά με την εικόνα των ζώων, για να τονιστεί η απόκοσμη φύση των ανδρών, η μεταρσίωσή τους μπροστά στο ιερό καθήκον που έχουν να επιτελέσουν και για να καταδειχτεί η

⁸⁴ Alden (2005) 338.

απεμπόληση της ανθρώπινης φύσης τους, όταν αυτό απαιτείται από τις κοινωνικές επιταγές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alden, M. (2005), «Lions in Paradise: Lion Similes in the *Iliad* and the Lion Cubs of *IL.* 18. 318-22», *CQ* 55.2: 335-42.
- Boardman, J. (1998), «Herakles' Monsters: Indigenous or Oriental?», στο C. Bonnet – C. Jourdain-Annequin – V. Pirenne-Delforge (επιμ.), *Le Bestiaire d'Héraclès: III^e Rencontre héracléenne*, Liège, 27-35.
- Bonnechere, P. (1994), *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Liège.
- Burgess, J. S. (2009), *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore.
- Clarke, M. (1995), «Between lions and men: images of the hero in the *Iliad*», *GRBS* 36: 137-59.
- Connell, R. W. (2005), *Masculinities*, Berkeley – Los Angeles.
- Cusset, C. (1999), «Les comparaisons comme lieu intertextuel», στο C. Cusset (επιμ.), *La muse dans la bibliothèque: Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, 99-219.
- ___ (2001), «Le Bestiaire de Lycophron: Entre chien et loup», *Anthropozoologica* 33-34: 61-72.
- Durbec, Y. (2011), *Essais Sur Alexandra de Lycophron*, Amsterdam.
- Fox, M. (1998), «The constrained man», στο L. Foxhall & J. Salmon (επιμ.), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, New York – London, 6-22.
- Fromkin, V. – R. Rodman – N. Hyams, (2005), *Εισαγωγή στη μελέτη της γλώσσας*, (μτφρ. Ε. Βάζου – Γ. Ι. Ξυδόπουλος – Φ. Παπαδοπούλου – Α. Τσαγγαλίδης), (επιμ. Γ. Ι. Ξυδόπουλος), Αθήνα.
- Gagé, J. (1972), «Les traditions “diomédiques” dans l'Italie ancienne, de l'Apulie à l'Étrurie méridionale, et quelques-unes des origines de la légende de Mézence», *MEFRA* 84.2: 735-88.
- Gigante Lanzara, V. (2000), *Licofrone Alessandra. Testo greco a fronte*, Milano.

- Gulick, C. B. (trans.) (⁴1963), *Athenaeus - The Deipnosophists In Seven Volumes*, Vol. V, Loeb Classical Library series, London – Cambridge, Massachusetts.
- Hawtree, L. (2014), «Animals in epic», στο G. L. Campbell (επιμ.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, 73-83.
- Hawley, R. (1998), «The male body as spectacle in Attic drama», στο L. Foxhall & J. Salmon (επιμ.), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, New York – London, 83-99.
- Hayter, J. (1812), «An Essay on the “Alexandra” of Lycophron», *CJ* 5.IX: 113-20.
- Heath, J. (2005), *The Talking Greeks: Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge.
- Hornblower, S. (2018), «Introduction», στο S. Hornblower & G. Biffis (επιμ.), *The Returning Hero. Nostoi and Traditions of Mediterranean Settlement*, Oxford.
- Hurst, A. & A. Kolde (2008), *Lycophron Alexandra*, Paris.
- Johansson, K. (2012), *The birds in the Iliad: Identities, interactions and functions*, Διδ. Δ., Gothenburg.
- Lavergne, D. (2002), «Usages religieux du vêtement de fourrure dans l’Antiquité», στο F. Audoin-Rouzeau & S. Beyries (επιμ.), *Le travail du cuir de la préhistoire à nos jours*, Antibes, 217-30.
- Loraux, N. (1990), «Heracles: The super-male and the feminine», στο F. I. Zeitlin – J. Winkler – D. M. Halperin (επιμ.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 21-52.
- McNelis, C. & A. Sens (2011), «LYCOPHRON, ALEXANDRA 261-2 AND HOMERIC ΑΓΚΥΛΟΧΗΛΗΣ», *CQ* 61.2: 754-55.
- ___ (2016), *The Alexandra of Lycophron: A Literary study*, Oxford.
- Monsacré, H. (2018), *The Tears of Achilles*, (αγγλ. μτφρ. N. J. Snead, εισαγ. R. P. Martin), Washington, DC.
- Mooney, G. W. (1921), *The Alexandra of Lycophron*. London.
- Osborne, R. (1998), «Sculpted men of Athens: masculinity and power in the field of vision», στο L. Foxhall & J. Salmon (επιμ.), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London – New York, 23-42.
- Παιδή, Φ. (2004), *Λυκόφρωνος Αλεξάνδρα*, Αθήνα.
- Pontani, A. (2000), «Niceta Coniata e Licofrone», *ByzZ* 93.1: 157-61.
- Robles, M. O. (2016), *Literature and animal studies*, London – New York.

- Roisman, H. (1983), «*PISTOS HETAIROS* IN THE *ILIAD* AND THE *ODYSSEY*», *AClass* 26: 15-22.
- Ροζοκόκη, Α. (2019), *Η αρνητική παρουσίαση των Ελλήνων στην Αλεξάνδρα του Λυκόφρονα και η χρονολόγηση του ποιήματος*, Αθήνα.
- Ruck, C. (2019), «The Beast Initiate: The Lycanthropy of Heracles», *Athens Journal of History* 5.4: 225-46.
- Schnapp-Gourbeillon, A. (1998), «Les lions d’Héraclès», στο C. Bonnet – C. Jourdain–Annequin – V. Pirenne-Delforge (επιμ.), *Le Bestiaire d’Héraclès: III^e Rencontre héracléenne*, Liège, 109-26.
- Scott, W. C. (2009), *The artistry of the Homeric simile*, Hanover – London.
- Sistakou, E. (2012), *The Aesthetics of Darkness, A study of Hellenistic Romanticism in Apollonius, Lycophron and Nicander*, Leuven – Paris – Walpole, MA.
- ___ (2016), *Tragic Failures, Alexandrian responses to tragedy and the tragic*, Berlin – Boston.
- Thumiger, C. (2014), «Animals in Tragedy», στο G. L. Campbell (επιμ.), *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, 84-98.
- Van Compernelle, T. (1991), «Quelques réflexions», στο *Épéios et Philoctète en Italie: Données archéologiques et traditions légendaires*, Naples, 147-49.
- Van Nortwick, T. (2008), *Imagining Men: Ideals of Masculinity in Ancient Greek Culture*, Westport, Connecticut – London.
- Van Wees, H. (1998), «A brief history of tears: gender differentiation in Archaic Greece», στο L. Foxhall & J. Salmon (επιμ.), *When Men Were Men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London – New York, 10-53.
- Yarrow, S. (2011), «Masculinity As a World Historical Category of Analysis», στο J. H. Arnold, & S. Brady (επιμ.), *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*, Basingstoke – New York, 114-38.
- Yatsushashi, A. V. (2018), «Lycophron’s *Alexandra*: “Restaging” the East-West Conflict», *New England Classical Journal* 45.2: 92-108.
- Wesling, D. (2019), *Animal Perception and Literary Language*, Cham.
- West, S. (1983), «Notes on the Text of Lycophron», *CQ* 33.1: 114-35.
- Zucker, A. (2005), *Les classes zoologiques en Grèce ancienne: D’Homère (VIII^e av. J.-C.) à Élien (III^e ap. J.-C.)*, Aix-en-Provence.

Αρετή Κυρκοπούλου
Διδάκτωρ Λατινικής Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
areticaotonic@gmail.com

Τα στοιχεία του υψηλού ύφους, η μεταφορά και η προσωποποίηση στον λόγο του Τυνδάρου στους *Captivi* του Πλαύτου*

Στους *Captivi* του Πλαύτου ο Τύνδαρος είναι ένας από πολλές απόψεις αντιφατικός χαρακτήρας: γεννημένος ελεύθερος, ενώ για είκοσι χρόνια υφίσταται τη μοίρα του δούλου, υπηρετώντας πιστά τον νεαρό Φιλοκράτη και αγνοώντας την πραγματική του καταγωγή, καταλήγει στον χρόνο της υπόθεσης της κωμωδίας, κατά τη διάρκεια ενός πολέμου ανάμεσα στην Αιτωλία και την Ηλεία, αιχμάλωτος μαζί με τον κύριό του και δούλος του ίδιου του τού πατέρα, του Αιτωλού Ηγίωνα. Ο Ηγίων τούς έχει αγοράσει με σκοπό να τους ανταλλάξει με τον άλλο του γιο, τον Φιλοπόλεμο, ο οποίος βρίσκεται επίσης αιχμάλωτος στην Ηλεία. Ο Τύνδαρος βοηθά τον Φιλοκράτη να αποδράσει, παίρνοντας τη θέση του, παριστάνοντας ότι είναι ο κύριος. Αλλά η απάτη αποκαλύπτεται και ο Τύνδαρος τιμωρείται σκληρά από τον Ηγίωνα. Μόνο το κοινό γνωρίζει την πραγματική του ταυτότητα από τον πρόλογο, ενώ η αλήθεια αποκαλύπτεται στο τέλος στα πρόσωπα του δράματος και με την αναγνώριση η υπόθεση οδηγείται στην αίσια κατάληξη.

Η παρουσίαση του Τυνδάρου είναι καθοριστική για τη φύση των *Captivi* εν γένει. Στον λόγο του βασικού χαρακτήρα του δράματος εντοπίζονται ποικίλα στοιχεία, χαρακτηριστικά του εντυπωσιακού πλούτου της γλώσσας και του ύφους του Πλαύτου. Αρκετά είναι τα κωμικά στοιχεία που προσιδιάζουν στη γλώσσα ενός κωμικού πανούργου δούλου. Από αυτά μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη μεταφορά και την προσωποποίηση άψυχων αντικειμένων: πρόκειται για κυρίαρχα γνωρίσματα του ύφους του Πλαύτου, τα οποία επιστρατεύει ιδιαίτερα συχνά, κυρίως στον λόγο των πανούργων δούλων του αλλά και άλλων χαρακτήρων. Αλλά διαπιστώνουμε ότι χρησιμοποιεί και στοιχεία που ανήκουν στο υψηλό ύφος, ενίοτε παρατραγικά και ορισμένα, όπως φαίνεται, εννιανών αποχρώσεων, άλλοτε με σκοπό το κωμικό αποτέλεσμα και άλλοτε με πιο σοβαρή διάθεση, ανάλογα με το δραματικό περιεχόμενο.

* Θα ήθελα να συγχαρώ θερμά την Οργανωτική Επιτροπή για την οργάνωση του Συμποσίου και επίσης να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την Επιστημονική Επιτροπή, η οποία μου έδωσε τη δυνατότητα να συμμετάσχω στις εργασίες του Συμποσίου.

Η εκ των προτέρων γνώση του κοινού για την πραγματική ταυτότητα του Τυνδάρου έχει σημαντικό ρόλο εδώ, καθορίζοντας την πρόσληψη της γλωσσικής του σκιαγράφησης και της συνολικής παρουσίας του από τους θεατές. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται αυτά τα γλωσσικά-υφολογικά στοιχεία και εξετάζεται πώς αυτά εναλλάσσονται στον λόγο του ήρωα των *Captivi* συμβάλλοντας στη γλωσσική του σκιαγράφηση· πώς προβάλλουν και τονίζουν την αντιφατική και επαμφοτερίζουσα φύση του χαρακτήρα του Τυνδάρου, ο οποίος, ερχόμενος αντιμέτωπος με τις προκλήσεις και τις περιπέτειες που του επιφυλάσσει η μοίρα, παρουσιάζει στο κοινό την πρωτότυπη παραδοξότητα της «αποθέωσης του πανούργου δούλου»¹ στο πρόσωπο του ελεύθερου.

Στην πρώτη του εμφάνιση επί σκηνής (*Capt.* 195 κ.ε.) ο Τύνδαρος μοιράζεται με τον Φιλοκράτη ένα canticum, μια μυστική συνομιλία, όπου προβαίνουν σε εκατέρωθεν παραινήσεις πριν μπουν στην τελική ευθεία του σχεδίου τους, το οποίο συνίσταται στη μεταξύ τους ανταλλαγή ταυτοτήτων με σκοπό την εξαπάτηση του Ηγίωνα.

PHILOC. secede huc nunciam, si uidetur, procul,	218/19
ne arbitri dicta nostra arbitrari queant	220
neue permanet palam haec nostra fallacia:	
nam doli non doli sunt ni astu colas,	
sed malum maxumum si id palam prouenit.	
nam si erus tu mi es atque ego me tuum esse seruum assimulo,	
tamen uiso opust, cauto est opus ut hoc sobrie sineque arbitris	225
accurate [hoc] agatur, docte et diligenter;	
tanta incepta res est: haud somniculose hoc	
agendum est. TI. ero ut me uoles esse. PHILOC. spero.	
TI. nam tu nunc uides pro tuo caro capite	
carum offere <me> meum caput uilitati.	230
PHILOC. scio. TI. at scire memento quando id quod uoles habebis:	
nam fere maxima pars morem hunc hominess habent: quod sibi	
uolunt,	
dum id impetrant, boni sunt;	
sed id ubi iam penes sese habent,	
ex bonis pessimi et fraudulentissimi	235
fiunt; nunc ut mihi te uolo esse autumo.	
PHILOC. quod tibi suadeam, suadeam meo patri.	
pol ego si te audeam, meum patrem nominem:	
nam secundum patrem tu es pater proxumus.	
TI. audio. PHILOC. et propterea saepius te ut memineris moneo:	240
non ego erus tibi, sed seruus sum; nunc obsecro te hoc unum –	
quoniam nobis di immortales animum ostenderunt suum,	

¹ Βλ. Lindsay (1900) 105.

ut qui erum me tibi fuisse atque esse nunc conseruum uelint,
 quod antehac pro iure imperitabam meo, nunc te oro per precem –
 per fortunam incertam et per mei te erga bonitatem patris, 245
 perque conseruitium commune, quod hostica euenit manu,
 ne me secus honore honestes quam quom seruibas mihi,
 atque ut qui fueris et qui nunc sis meminis ut memineris.
 TI. scio equidem me te esse nunc et te esse me. PHILOC. em istuc si potes
 memoriter meminis, inest spes nobis in hac astutia. 250

(Plaut. *Capt.* 218-50)²

Μετάφραση:

ΦΙΛΟΚ. (στον Τύνδαρο) Προχώρα, σε παρακαλώ, εδώ μακριά, για να μην μπορούν να ακούσουν τα λόγια μας μάρτυρες και να μην φανερωθεί αυτή η απάτη μας. Γιατί η απάτη δεν είναι απάτη, αν δεν τη χειριστείς επιδέξια, αλλά πολύ μεγάλη συμφορά, αν έλθει στο φως. Γιατί αν εσύ είσαι ο κύριός μου και εγώ προσποιηθώ πως είμαι ο δούλος σου, επιπλέον χρειάζεται επαγρύπνηση, χρειάζεται προσοχή, για να γίνει αυτό νηφάλια, χωρίς μάρτυρες, με ακρίβεια, έξυπνα και με επιμέλεια. Έχει αρχίσει μια σπουδαία προσπάθεια. Δεν πρέπει να γίνει με νωθρότητα.

ΤΥ. Θα είμαι όπως θέλεις να είμαι.

ΦΙΛΟΚ. Το ελπίζω.

ΤΥ. Βλέπεις τώρα ότι για το πολύτιμο κεφάλι σου προσφέρω φτηνά το δικό μου πολύτιμο κεφάλι.

ΦΙΛΟΚ. Το ξέρω.

ΤΥ. Θυμήσου, όμως, να το ξέρεις, όταν θα έχεις αυτό που θέλεις. Γιατί σχεδόν οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν την εξής συνήθεια: είναι καλοί μέχρι να πετύχουν αυτό που θέλουν· αλλά όταν πια το έχουν στα χέρια τους, από καλοί γίνονται οι χειρότεροι και οι περισσότεροι δόλιοι. Τώρα σου λέω εγώ πώς θέλω εσύ να είσαι για μένα.

ΦΙΛΟΚ. Αυτό που σου προτείνω θα το πρότεινα στον πατέρα μου. Μα τον Πολυδεύκη, αν εγώ τολμούσα, θα σε αποκαλούσα πατέρα μου, γιατί μετά από τον πατέρα μου εσύ είσαι ό,τι πιο κοντινό σε πατέρα <που έχω>.

ΤΥ. Ακούω.

ΦΙΛΟΚ. Και γι' αυτό σου υπενθυμίζω πιο συχνά να θυμάσαι: εγώ δεν είμαι ο κύριός σου, αλλά ο δούλος σου. Τώρα σε παρακαλώ αυτό μόνο – επειδή οι αθάνατοι θεοί μας έδειξαν τη θέλησή τους, θέλουν να ήμουν <πριν> κύριός σου και τώρα να είμαι σύντροφός σου στη δουλεία, αυτό που πριν σε διέταζα με το δικαίωμα που είχα, τώρα στο ζητώ με παράκληση – στο όνομα της αβέβαιης τύχης μας και στο όνομα της καλοσύνης του πατέρα μου απέναντί σου και στο όνομα της κοινής μας δουλειάς, που μας έτυχε από εχθρικό χέρι, μη με τιμάς με λιγότερο σεβασμό απ' όσο όταν ήσουν δούλος μου και να θυμάσαι καλά ποιος ήσουν και ποιος είσαι τώρα.

ΤΥ. Ξέρω βέβαια ότι τώρα εγώ είμαι εσύ και εσύ είσαι εγώ.

² Για το κείμενο των *Captivi* χρησιμοποιείται η έκδοση του Torino (2013). Η μετάφραση είναι δική μου.

ΦΙΛΟΚ. Ε λοιπόν, αν μπορείς αυτό να το θυμάσαι καλά, υπάρχει ελπίδα για μας σ' αυτήν την πανουργία.

Στις κωμωδίες του Πλαύτου ο «εγκεφάλος» της απάτης είναι ένας πανούργος δούλος. Επομένως εδώ θα αναμέναμε από τον δούλο να κυριαρχεί στον διάλογο απευθύνοντας οδηγίες στον κύριό του για την ομαλή έκβαση του σχεδίου. Ισχύει, όμως, το ακριβώς αντίστροφο: από το παραπάνω *canticum* περίπου το 72% αναλογεί στον Φιλοκράτη, ενώ στον Τύνδαρο μόλις το 28%. Ο Φιλοκράτης, που κυριαρχεί στον διάλογο, υιοθετεί υφολογικά γνωρίσματα τυπικά ενός πλαυτιανού πανούργου δούλου, δίνοντας οδηγίες για την προσεκτική εφαρμογή του σχεδίου και επιμένοντας στην άκρα μυστικότητα, την ευφυΐα και την επιδεξιότητα ως κλειδί για την επιτυχία του σχεδίου τους (στ. 220-28). Αφού ακούει όσα έχει να πει ο Τύνδαρος, συνεχίζει με μια σειρά αμήχανων παρακλήσεων (στ. 237-39, 240-48), με σκοπό να διασφαλίσει τη συνεργασία του δούλου του. Ο λιγομίλητος Τύνδαρος δηλώνει ευθύς εξ αρχής απερίφραστα την απόλυτη συμμόρφωσή του προς τις οδηγίες του Φιλοκράτη (228: *ego ut me uoles esse*).³ Αμέσως μετά περιγράφει το μέγεθος της θυσίας του σε δύο στίχους (229-30: *nam tu nunc uides pro tuo caro capite carum offere <me> meum caput uilitati*) με ύφος υψηλό, που προσεγγίζει περισσότερο τη γλώσσα της τραγωδίας.⁴ Οι δύο στίχοι φιλοξενούν το λογοπαίγνιο με τις δύο σημασίες του επιθέτου *carus*, «ακριβός» και «αγαπητός» (*OLD* [= Oxford Latin Dictionary] s.v. 1, 2), το οποίο δομείται πάνω στην αντίθεση του οικονομικού λεξιλογίου *carum - uilitati*, η οποία ενισχύεται από το πολύπτωτο και το υπερβατό. Το *carum caput* στον λόγο του Τυνδάρου πιθανώς αντιστοιχεί στο *φίλον / φίλτατον κάρα* της ελληνικής τραγωδίας, όπως επισημαίνουν αρκετοί από τους υπομνηματιστές.⁵ Ενδεχομένως ανακαλεί μια ποιητική έκφραση, που ίσως ήταν ήδη σε χρήση στην τραγωδία της δημοκρατικής περιόδου, εφόσον απαντά σε κείμενα μεταγενέστερα του Πλαύτου σε συμφραζόμενα έντονης συναισθηματικής φόρτισης.⁶ Το κοινό μπορεί να προσλαμβάνει τα λόγια του Τυνδάρου ως μια υπερβολική παρατραγική δήλωση φόβου –τουλάχιστον αρχικά. Το ότι οι θεατές μπορεί επίσης να λαμβάνουν υπ' όψιν τους την πραγματική ταυτότητά του, να τα συσχετίζουν με αυτήν και να προσλαμβάνουν σε αυτά μια σοβαρή διάθεση, δεν αποκλείεται, διότι

³ Βλ. Bloomer (2001) 40, Raccanelli (2002) 38, Richlin (2017) 398.

⁴ Πρβλ. *Enn. trag.* 76-77 J: *re dubia / haut dubitarit uitam offerre nec capiti pepercit*, *Acc. trag.* 117R³: *nosque ut seorsum diuidos leto offeres* και Lindsay (1900) 230, Barrios-Lech (2016) 242, (2017) 257.

⁵ Βλ. Αισχύλ. *Ag.* 905, Σοφ. *Oιδ. τύρ.* 950, *Oιδ. Κολ.* 1631, Ευρ. *Τρωάδ.* 661.

⁶ Βλ. πρόσφατα Barrios-Lech (2017) 253, 257-58, 261-62, 266, ο οποίος παραθέτει τα χωρία Catull. 68.119-20, Verg. *Aen.* 4.354, Hor. *Carm.* 1.24.2, V. Fl. 2.404.

στη συνέχεια φαίνεται ότι ο Τύνδαρος φοβάται μήπως ο Φιλοκράτης ξεχάσει την ευεργεσία του (στ. 231-36). Τούτο είναι επίσης πιθανό, διότι σταδιακά παρεισφρύνουν στην ατμόσφαιρα του *canticum* στοιχεία που άπτονται της κοινωνικής προοπτικής της κωμωδίας. Γιατί στην πραγματικότητα εδώ δεν έχουμε μόνο το στάδιο της προετοιμασίας της απάτης, αλλά επίσης έναν παράδοξο συμβιβασμό, που συνίσταται στην αποκατάσταση της εύθραυστης ισορροπίας της παλαιάς σχέσης κυρίου και δούλου εν μέσω της κοινής τους δουλείας.⁷

Μετά από αυτό το κάπως σοβαρό στιγμιότυπο, η ατμόσφαιρα αλλάζει, καθώς περνάμε στο στάδιο της εξαπάτησης. Το βάρος πέφτει μεν στον Φιλοκράτη, ο οποίος ερμηνεύει με απόλυτη επιτυχία τον ρόλο του δούλου, καθώς ο Ηγίων τον ανακρίνει πρώτο, για να μάθει περισσότερες πληροφορίες για τους δύο αιχμαλώτους, πριν τους γνωστοποιήσει τις προθέσεις του. Αλλά ταυτόχρονα ο Τύνδαρος στέκεται παράμερα και σε ρόλο «κοινού» σχολιάζει κατά μέρος, θαυμάζοντας την «παράσταση» του Φιλοκράτη (*Capt.* 266-69, 274-76, 284). Με τις επιδοκιμασίες του ανακαλεί τα λόγια των παραδοσιακών πανούργων δούλων του Πλάυτου, συγκεκριμένα του Παλαιστρίωνα του *Miles Gloriosus*, του Χρυσάλου των *Bacchides* και του Ψευδολόγου. Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα εδώ η χρήση της εικονοποιία του κουρέματος, ειδικά εφόσον ο Τύνδαρος είναι από τους χαρακτήρες των *Captivi* που χρησιμοποιούν λιγότερο τη μεταφορά, αλλά όταν το κάνει σχετίζεται με την πτυχή εκείνη της παρουσίας του που επικοινωνεί με τη φαρσική διάσταση της παρουσίας του πανούργου δούλου στις κωμωδίες του Πλάυτου.

nunc senex est in tostrina, nunc iam cultros attinet.
ne id quidem, inuolucro inicere, uoluit, uestem ut ne inquinet.
sed utrum strictimne adtonsurum dicam esse an per pectinem
nescio; uerum, si frugist, usque admutilabit probe

(Plaut. *Capt.* 266-69)

Μετάφραση:

ΤΥ. (κατά μέρος, περιχαρής) Τώρα ο γέρος είναι στο κουρείο, τώρα πια <ο άλλος> κρατά <κοντά στο κεφάλι του> τα σύνεργα. Και δεν θέλησε ούτε αυτό βέβαια, να του ρίξει ένα κάλυμμα, για να μην του λερώσει τα ρούχα. Αλλά δεν ξέρω να πω αν θα τον ξυρίσει κόντρα ή αν θα τα πάρει λίγο με τη χτένα. Όμως, αν έχει λίγο μυαλό, θα τον πετσοκόψει όμορφα και ωραία!

⁷ Βλ. τα λόγια του Φιλοκράτη στους στ. 241-48. Βλ. Thalmann (1996) 125, Raccanelli (2002) 40-41, 55, πρβλ. Leigh (2004) 89, 93.

Έτσι εδώ έχουμε ένα ιδιαίζον γνώρισμα του κωμικού ύφους του Πλαύτου στα συμφραζόμενα της εξαπάτησης.⁸ Συγκρίνουμε με τις υπόλοιπες περιπτώσεις στις κωμωδίες του Πλαύτου –σε δύο μάλιστα από αυτές μιλούν ο Χρύσαλος και ο Παλαιστρίων– και διαπιστώνουμε ότι, μολονότι η μεταφορά εδώ χρησιμοποιείται επαινετικά από τον δούλο για το κατόρθωμα του κυρίου, ο οποίος παριστάνει τον δούλο, έχουμε να κάνουμε με μια ευφάνταση και εκτεταμένη παραλλαγή της εικονοποιίας του κουρέματος: πρόκειται για μια ζωηρή εικόνα, που ενισχύει τα φαρσικά χρώματα της εξαπάτησης, παρουσιάζοντας με χιουμοριστική διάθεση τον Ηγίωνα στην αμήχανη κατάσταση ενός ανθρώπου που πρόκειται να δεχθεί τις υπηρεσίες του κουρέα και –δεδομένου του βαθμού της εξαπάτησης– κινδυνεύει να καταντήσει καραφλός.

Έπειτα ο Ηγίων στρέφεται στον Τύνδαρο. Προσποιούμενος τον Ηλείο ευγενή, απευθύνει στον Ηγίωνα μια έκκληση για δίκαιη μεταχείριση επικαλούμενος σε ένα ρητό τη θεία δίκη, *est profecto deus, qui quae nos gerimus auditque et uidet* (*Capt.* 313), όπου εκτός από τη σοβαρότητα του περιεχομένου και του ύφους, επισημαίνουμε το -*que et*, πιθανώς αρχαϊσμό ήδη στην εποχή του Πλαύτου,⁹ που προσιδιάζει στο υψηλό ύφος. Ο Ηγίων τού αποκαλύπτει το σχέδιό του: σκοπεύει να τους ανταλλάξει με τον γιο του, τον Φιλοπόλεμο, ο οποίος είναι αιχμάλωτος των Ηλείων. Οι δύο αιχμάλωτοι πείθουν τον Ηγίωνα να στείλει τον Φιλοκράτη (τον υποτιθέμενο δούλο) στην Ηλεία, για να διευθετήσει την ανταλλαγή. Η απόδραση του Φιλοκράτη είναι θέμα χρόνου. Προηγείται, όμως, ο αποχαιρετισμός των δύο αιχμαλώτων, παρουσία του Ηγίωνα, και ως εκ τούτου αναγκαστικά με αμφίσημα λόγια.

TI. facis ita ut te facere oportet. nunc animum aduortas uolo:
omnium primum salutem dicito matri et patri

⁸ Πρβ. Plaut. *Bacch.* 241-42: quem quidem ego hodie faciam hic arietem / Phruxi, itaque tondebo auro usque alid uiuam cutem (Χρύσαλος), 1095: is me scelus auro usque attondit, ακόμη 1121-148 και *Mil.* 767-68: nam ego inueni lepidam sycophantiam / qui admutiletur miles usque caesariatus (Παλαιστρίων), επίσης *Merc.* 524-26: ouem tibi eccillam dabo, natam annos sexaginta, / peculiarem. PAS. mi senex, tam uetulam? LYS. generis Graeci est; / eam si curabis, perbona est, tondetur nimium scite, *Per.* 828-29: ac tu Persa es, qui me usque admutila[ui]sti ad cutem και βλ. Fraenkel (2007) 53-55, 145-46, πρβλ. Brotherton (1926) 4, 50-51, Taladoire (1956) 183, Fantham (1972) 103-05· *Capt.* 274-76· *Capt.* 284 και πρβλ. *Pseud.* 974.

⁹ Στην κωμωδία χρησιμοποιείται σχετικά σπάνια και συνήθως στο τέλος του στίχου αντί του συνηθέστερου *et...et*. Δεν απαντά στον Κικέρωνα, τον Καίσαρα, τον Νέπωτα και τον Οράτιο, αλλά χρησιμοποιείται από τους ιστοριογράφους (λ.χ. Sall. *Iug.* 26.1, Liv. 1.43.2, 2.59.7, 4.53.12, Tac. *Hist.* 4.42), από τον Λουκρήτιο (λ.χ. 1.604, 2.1032, 1085, 6.1102) και σε χωρία υψηλού ύφους (λ.χ. Enn. *Ann.* 8.274 Sk, Pac. *trag.inc.* 413R³ (=356W), Catull. 28.5, 44.15 και συχνά στον Βεργίλιο. Βλ. Kühner & Stegmann (1962), II.37, Hofmann & Szantyr (1965) 515, Ernout & Thomas (2012) §427, πρβλ. Elmer (1887) 327, Jocelyn (1969) 166 (σχολιάζοντας το χωρίο *Poen.* 3), Barrios-Lech (2016) 246-47, 345 σημ. 62.

et cognatis et si quem alium beneuolentem uideris; 390
 [...] Συνεχίζει απευθύνοντας μια σειρά παραινέσεις για το τι πρέπει να πει – υποτίθεται – στον πατέρα του, όταν φτάσει στην Ηλεία.

PHILOC. numquid aliud uis patri
 nuntuari? TI. me hic ualere et (tute audacter dicito,
 Tindare) inter nos fuisse ingenio haud discordabili,
 neque te commeruisse culpam (neque me aduersatum tibi)
 beneque ero gessisse morem in tantis aerumnis tamen;
 neque med umquam deseruisse te neque factis neque fide, 405
 rebus in dubiis, egenis. haec pater quando sciet,
 Tindare, ut fueris animatus erga suum gnatum atque se,
 numquam erit tam auarus quin te gratis emittat manu:
 et mea opera, si hinc rebito, faciam ut faciat facilius.
 nam tua opera et comitate et uirtute et sapientia 410
 fecisti ut redire liceat ad parentes denuo,
 quum / apud hunc confessus es et genus et diuitias meas:
 quo pacto emisisti e uinclis tuum erum tua sapientia.
 PHILOC. feci ego ita ut commemoras, et te meminisse id gratum est mihi.
 merito tibi ea / euenerunt a me; nam nunc, Philocrates, 415
 si / ego item memorem quae me erga multa fecisti bene,
 nox diem adimat; [...]

TI. istaec dicta; te experiri / et opera et factis uolo;
 et, quo minus dixi quam uolui de te, animum aduortas uolo, 430
 atque horunc uerborum causa caue tu mi iratus fuas;
 sed, te quaeso, cogitato hinc [te] mea fide mitti domum
 te aestumatum, et meam esse uitam hic pro te positam pignori,
 ne tu me ignores, quum extemplo meo e conspectu abscesseris, 435
 quom me seruum in seruitute pro te / hic reliqueris
 tuque te pro libero esse ducas, pignus deseras
 neque des operam pro me ut huius huc reducem facias filium;
 scito te hinc minis uiginti / aestumatum mittier.
 fac fidelis sis fideli, caue fidem fluxam geras:
 nam pater, scio, faciet quae illum facere oportet omnia; 440
 serua tibi in perpetuum amicum me, atque hunc inuentum inueni.
 haec per dexteram tuam te dextera retinens manu
 obsecro, infdelior mi ne fuas quam ego sum tibi.
 tu, hoc age, tu mihi / erus nunc es, tu patronus, tu pater,
 tibi commendo spes opesque meas. 445

(Plaut. *Capt.* 388-445)

Μετάφραση:

ΤΥ. Ενεργείς έτσι όπως πρέπει. Τώρα θέλω να προσέξεις. Πρώτα απ' όλα, να δώσεις χαιρετισμούς στη μητέρα και τον πατέρα μου και στους συγγενείς και αν δεις κάποιον άλλον φιλικό προς εμένα. [...]

ΦΙΛΟΚ. (στον Τύνδαρο) Μήπως θέλεις να μεταφέρω κάτι άλλο στον πατέρα;

ΤΥ. Ότι εγώ είμαι καλά και (εσύ, βέβαια, πες το με θάρρος, Τύνδαρε) ότι μεταξύ μας δεν υπήρξε ασυμφωνία ούτε εσύ διέπραξες κανένα σφάλμα (ούτε εγώ σου εναντιώθηκα), ότι υπηρέτησες καλά τον κύριό σου ακόμη και μέσα σε τόσες δοκιμασίες. Και ότι ποτέ δεν με εγκατέλειψες ούτε στα έργα ούτε στην αφοσίωση, σε καταστάσεις κινδύνου και ανάγκης. Αυτά όταν ο πατέρας τα μάθει, Τύνδαρε, πώς ήταν η συμπεριφορά σου απέναντι στον γιο του και σ' αυτόν <τον ίδιο>, δεν θα είναι ποτέ τόσο φιλοχρήματος, ώστε να μην σε απελευθερώσει χωρίς χρηματικό αντίτιμο. Και με δικές μου ενέργειες, αν επιστρέψω από εδώ, θα φροντίσω να το κάνει ευκολότερα. Γιατί με τις δικές σου ενέργειες και την ευγένεια και την αρετή και τη σοφία σου κατόρθωσες να έχω τη δυνατότητα να επιστρέψω πάλι στους γονείς μου, όταν σ' αυτόν (*δείχνει τον Ηγίωνα*) αποκάλυψες και την καταγωγή μου και τα πλούτη μου. Και με αυτόν τον τρόπο ελευθέρωσες από τα δεσμά τον κύριό σου με τη σοφία σου.

ΦΙΛΟΚ. Έπραξα όπως τα λες και σου είμαι ευγνώμων που τα θυμάσαι. Σου αξίζει που τα έκανα για σένα. Τώρα, όμως, Φιλοκράτη, αν αναφέρω και εγώ πόσα πολλά καλά έκανες για μένα, θα μας πάρει η νύχτα. [...]

ΤΥ. Αυτά είναι λόγια· θέλω να σε δοκιμάσω και στην προσπάθειά σου και με τις πράξεις σου. Και, αφού δεν είπα όσα ήθελα για σένα, θέλω να προσέξεις και μην οργιστείς με μένα για τα λόγια αυτά. Αλλά σε παρακαλώ, έχε στον νου σου ότι σε στέλνουν στην πατρίδα από εδώ με εγγύηση, με δική μου ευθύνη, και ότι η δική μου ζωή θα μπει εδώ ενέχυρο για σένα. Μη με ξεχάσεις αμέσως μόλις πάψεις να με βλέπεις, αφού αφήσεις εδώ εμένα δούλο σε δουλεία αντί για σένα· μη νομίσεις ότι είσαι ελεύθερος και με εγκαταλείψεις ενέχυρο χωρίς να φροντίσεις σε αντάλλαγμα για μένα να φέρεις πίσω εδώ τον γιο αυτού (*δείχνει τον Ηγίωνα*). Να θυμάσαι ότι έφυγες από εδώ με εγγύηση είκοσι μνες. Φρόντισε να είσαι πιστός σ' αυτόν που σου είναι αφοσιωμένος, πρόσεξε να μην γίνει ασταθής η αφοσίωσή σου. Γιατί ο πατέρας, το ξέρω, θα κάνει όλα όσα πρέπει να κάνει. Κράτα με ως φίλο σου για πάντα και βρες σ' αυτόν (*δείχνει τον Ηγίωνα*) τον φίλο που βρήκαμε. (*κρατώντας το δεξί χέρι του Φιλοκράτη*). Αυτά σε παρακαλώ, επικαλούμενος το δεξί σου χέρι, κρατώντας σε με το δεξί μου χέρι, μην είσαι λιγότερο πιστός σε μένα απ' όσο εγώ είμαι σε σένα. Εσύ πρόσεξε. Τώρα εσύ είσαι ο κύριός μου, εσύ ο προστάτης μου, εσύ ο πατέρας μου, σε σένα εμπιστεύομαι τις ελπίδες και τις δυνάμεις μου.

Καθώς πλησιάζει η ώρα του αποχωρισμού, ο Τύνδαρος αγωνιά ολοένα και περισσότερο μήπως ο Φιλοκράτης τον εγκαταλείψει και απευθύνει σε εκείνον μια σειρά από παραινέσεις. Η τυπική φόρμουλα αποχώρησης *numquid uis* (στ. 400) δίνει την αφορμή για την επέκταση του διαλόγου για 46 στίχους ακόμη· αυτοί οι στίχοι προέρχονται από το χέρι του Πλάυτου –αν όχι στο σύνολό τους, τουλάχιστον στη μεγαλύτερη έκταση.¹⁰ Επιδιώκοντας να δεσμεύσει ηθικά τον κύριό του, στους στ. 401-13 ο Τύνδαρος επαινεί τον Φιλοκράτη (τον υποτιθέμενο δούλο). Όμως υιοθετεί τον

¹⁰ Πρβλ. Hough (1945) 289-90 και 289 σημ. 14, 292, 296-97, Franko (1995) 163.

τρόπο θεώρησης του δούλου από την προοπτική του κυρίου, για να πλέξει με αμφίσημο λόγο, παρουσία του Ηγίωνα, το δικό του εγκώμιο.¹¹ Στον στ. 406, *rebus in dubiis, egenis*, βλέπουμε μια απόχρωση του υψηλού ύφους σε ένα χαρακτηριστικά πλαυτιανό ασύνδετο δύο συναφών όρων.¹² Οι *res dubiae*, που περιγράφουν επακριβώς την κατάσταση κινδύνου, με την οποία βρίσκεται αντιμέτωπος ο Φιλοκράτης ως αιχμάλωτος πολέμου, απαντούν στα συμφραζόμενα της *amicitia* στον Πλάτο και στον Έννιο.¹³ Το επίθετο *egenus* απαντά στην ίδια διατύπωση στον Βεργίλιο και θεωρείται ότι το χρησιμοποιούσε ο Έννιος.¹⁴ Ο Πλάυτος έχει επιλέξει μια πομπώδη έκφραση του υψηλού ύφους, πιθανώς εννιανή, για να παρουσιάσει τη συναισθηματική φόρτιση του ήρωα, ο οποίος στη συνέχεια θα πει απερίφραστα στον κύριό του *ne tu me ignores* (στ. 434), προσδοκώντας την ανταπόδοση εκ μέρους του Φιλοκράτη για τη δική του αφοσίωση (439, *fac fidelis sis fideli*).

Με τη *dextrarum iunctio* (στ. 442) ο Τύνδαρος φτάνει στην κατακλείδα του λόγου του, στ. 444: *tu mihi erus nunc es, tu patronus, tu pater*, με την οποία δηλώνει εκ νέου την αφοσίωσή του στον Φιλοκράτη και την πλήρη εξάρτησή του από εκείνον. Τα λόγια του ανακαλούν μια στερεότυπη κατάσταση της πλαυτιανής κωμωδίας, εκείνη του κυρίου (συνήθως του *adulescens*) που παρακαλεί ή ευχαριστεί τον δούλο του για τη βοήθειά του, αποκαλώντας τον πατέρα ή προστάτη, μια σατουρνάλια αντιστροφή της ιεραρχικής σχέσης.¹⁵ Το μήνυμα που μεταφέρει ο Τύνδαρος έχει διπλό νόημα: εκφράζει ταυτόχρονα το αίτημα της σωτηρίας του κυρίου προς τον δούλο (έτσι το

¹¹ Πρβλ. Harrington (1879) ad 414, Morris (1898) ad 385, Sonnenschein (1899) ad 404-06, Waltzing (1920) ad 401, Ernout (1933) 112 σημ. 1, Harsh (1944) 349, Raffaelli (2009) 158, Richlin (2017) 400.

¹² Η συσσώρευση όρων και ειδικά συνωνύμων σε ασύνδετο αποτελεί σταθερό γνώρισμα του ύφους του Πλάυτου, βλ. Palmer (1954) 86, αλλά επίσης το ασύνδετο της συγκεκριμένης μορφής, με δύο συνωνύμους (ή σχεδόν συνωνύμους) όρους, απαντά εξαιρετικά συχνά στις κωμωδίες του, λ.χ. *Asin.* 223, 824, *Aul.* 318, 786, *Epid.* 450, 523, *Men.* 863, *Mil.* 201, 663, *Mostell.* 147, *Pseud.* 580, *Men.* 1133, *Trin.* 302.

¹³ Βλ. Plaut. *Epid.* 113: *is est amicus, qui in re dubia re iuuat*, πρβλ. *Trin.* 344: *deserere illum et deiuuare in rebus aduersis pudet*, Enn. *trag.* 76-77 J: *re dubia / haut dubitarit uitam offerre nec capiti repercerit*, *trag. inc.* 351 J: *amicus certus in re incerta cernitur*. Τις βρίσκουμε στον Πλάτο δύο ακόμη φορές σε διαφορετικό περιεχόμενο (*Mostell.* 1041: *qui homo timidus erit in rebus dubiis, nauci non erit*, *Poen.* 129-30: *saepe ego res multas tibi mandauit, Milphio, / dubias, egenas, inopiosas consili*)· αφορά στην ικανότητα του πανούργου δούλου να ανταπεξέλθει σε δύσκολες καταστάσεις μηχανορραφώντας για χάρη του κυρίου του). Απαντούν δύο ακόμη φορές στην τραγωδία: Άκκ. *trag.* 38-39 R³: *ut quae tum absentem rebus dubiis coniugem / tetinerit nunc prodat ultorem*, *trag. inc.* 151 R³: *ubi nunc secundis rebus adiutrix*.

¹⁴ Verg. *Aen.* 6.91-92: *cum tu supplex in rebus egenis / quas gentes Italum aut quas non oraveris urbes!* βλ. Haffter (1934) 103, Horsfall (2013) ad A.6.91.

¹⁵ Πρβλ. *Cas.* 739: *Olympisce mi, mi pater, mi patrone*, *Rud.* 1266: *mi liberte, mi patrone potius, immo mi pater*, 1280: *duc me, mi patrone, quo lubet*, επίσης Ter. *Phorm.* 496: *tu mihi cognatus, tu parens, tu amicus* (όπου ο νεαρός Φαιδρίας απευθύνεται στον προαγωγό), ακόμη *As.* 650-56, 689, *Mos.* 406-07, *Poen.* 421, επίσης *Cornicula* fr. vi M: *em te obsecro, / Lyde, pilleum meum, mi sodalis, mea salubritas*· βλ. Bettini (1991) 77-96, Leach (1969) 279 σημ. 35, Raccanelli (2002) 43, Sharrock (2009) 133.

αντιλαμβάνεται ο Ηγίων), αλλά και το πραγματικό αίτημα του δούλου προς τον κύριο (στο επίπεδο της επικοινωνίας του με τον Φιλοκράτη). Ως εκ τούτου, στο επίπεδο του κωμικού μοτίβου έχουμε την ανατροπή της κωμικής σύμβασης της ανατροπής: ο δούλος είναι αυτός που ικετεύει απελπισμένος τον κύριο και το κοινό απολαμβάνει την πρωτότυπη παραλλαγή της σύμβασης.¹⁶ Ταυτόχρονα πίσω από την «παράσταση» έχουμε το επίπεδο στο οποίο λειτουργούν και επικοινωνούν ο Τύνδαρος και ο Φιλοκράτης και σ' αυτό η ιεραρχία παραμένει ακλόνητη:¹⁷ έχουμε μια έμμεση δήλωση της αφοσίωσης του Τυνδάρου στον Φιλοκράτη εκ νέου, μολονότι βρίσκεται στην κυριότητα του Ηγίωνα, στον οποίον τυπικά θα όφειλε αφοσίωση, και μαζί μια μνεία στη δική του βοήθεια προς εκείνον με την απαντοχή πως δεν θα τον εγκαταλείψει. Ο Τύνδαρος, μολονότι ο πραγματικός του πατέρας είναι παρών, αλλά φυσικά το αγνοεί και τούτο δημιουργεί ένα επιπλέον στοιχείο ειρωνείας,¹⁸ έχει μόνο τον Φιλοκράτη, τον *patronus* και *pater* του, για να ελπίζει στη δική του σωτηρία. Έτσι δεδομένης της ιδιομορφίας της κατάστασης και του ήρωα, εδώ το κωμικό στοιχείο της φόρμουλας είναι μετριασμένο, κατάλληλο για το κάπως πιο σοβαρό περικείμενο και χαρακτηρίζεται εν μέρει από το πάθος που βρίσκουμε στα παρόμοια λόγια της ομηρικής Ανδρομάχης και της σοφόκλειας Τέκμησας.¹⁹

Μετά την αναχώρηση του Φιλοκράτη, ο χρόνος μετρά αντίστροφα για την αποκάλυψη της απάτης, καθώς ο Ηγίων φέρνει μαζί του στο σπίτι του έναν άλλο αιχμάλωτό του, ο οποίος βρισκόταν στο σπίτι του αδελφού του, τον Αριστοφόντη, φίλο και συγγενή του Φιλοκράτη. Ο Τύνδαρος αντικρίζοντας τον τελευταίο και αντιλαμβανόμενος τον κίνδυνο που διατρέχει να αποκαλυφθεί η πραγματική του ταυτότητα και η απάτη σε βάρος του Ηγίωνα, πριν προλάβουν να τον δουν, σπεύδει τρέχοντας έξω από το σπίτι και κάνει μια «τραγική» είσοδο επί σκηνής, εκφωνώντας έναν μονόλογο μεστό αγωνίας.

TI. N u n c illud est cum me fuisse quam esse nimio mauelim:
 n u n c spes opes auxiliaque a me segregant spernuntque se.
 hic ille est dies cum nulla uitae meae salus sperabilest,
 n e q u e exilium exitio est n e q u e adeo spes quae mi hunc aspellat metum,
 n e c subdolis mendaciis mihi usquam mantellum est meis, 520

¹⁶ Βλ. Segal (21987) 111-15, κυρίως 114-15, 154, 201-02, Raccanelli (2002) 43-44, 54-55, 56-57.

¹⁷ Πρβλ. Thalmann (1996) 132.

¹⁸ Βλ. Hunter (1994) 237 σημ. 8.

¹⁹ Όμ. *Ιλ.* 6.429-30: *Ἐκτορ, ἀτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ / ἠδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης, Σοφ. Αἴ. 514-15: ἐμοὶ γὰρ οὐκέτ' ἔστιν εἰς ὃ τι βλέπω / πλὴν σοῦ. σὺ γάρ μοι πατρίδ' ἤστωσας δορί, [...] τίς δῆτ' ἐμοὶ γένοιτ' ἂν ἀντὶ σοῦ πατρίς; / τίς πλοῦτος; ἐν σοὶ πᾶσ' ἔγγεγε σφύζομαι;*

nunc illud est cum (στ. 516) και hic ille est dies cum (στ. 518), ισοδύναμες των hodie / nunc και καθιερωμένες σε ρητορικά συμφραζόμενα, συνήθως σε προσφωνήσεις στρατηγών που εμψυχώνουν τα αγήματά τους.²² ακόμη, την υπερβολική έμφαση, την αφθονία των επαναλήψεων, την επανειλημμένη συσσώρευση νοηματικά συναφών όρων και εκφράσεων, την αναφορά και υφολογικές επιλογές άλλων πλαυτιανών δούλων σε συναφή συμφραζόμενα –κυρίως του Τρανίωνα της *Mostellaria* και του Επιδίκου.²³ Ενίοτε αυτά τα γνωρίσματα διασταυρώνονται με το υψηλό ύφος και τείνουν στην παρατραγωδία. Η εννιανή επίδραση, ιδιαίτερα ίσως από την *Andromacha*, είναι φανερή στον εύηχο συνδυασμό exilium exitio (στ. 519), στην αρχαϊκή έκφραση oppetere pestem (στ. 526) αντί του κλασικού oppetere mortem και στις επίμονες ερωτήσεις στο τέλος του canticum (στ. 531: quam, malum? quid machiner? quid comminiscar? maximas).²⁴ Σ' αυτόν τον αγωνιώδη μονόλογο του Τυνδάρου το κωμικό στοιχείο υπερτερεί του τραγικού.²⁵ Η θεατρική εμπειρία των θεατών τούς γεννά την προσδοκία ότι ο Τύνδαρος θα επιχειρήσει να αυτοσχεδιάσει, για να αποτρέψει την αποκάλυψη της απάτης, όπως κάνουν άλλοι πλαυτιανοί πανούργοι δούλου και όπως πράγματι κάνει και ο ίδιος στη συνέχεια. Στον πραγματικό χρόνο της παράστασης το κοινό παρακολουθεί ένα εντυπωσιακό παρατραγικό canticum, που φέρνει στον νου ταυτόχρονα τους αντίστοιχους μονολόγους των πανούργων δούλων του Πλάυτου και έναν τραγικό θρήνο, όπως αυτόν της Ανδρομάχης του Εννίου. Η πρωτοτυπία του

²² Πρβλ. Enn. *Ann.* 382-3 Sk: nunc est ille dies quom gloria maxima sese/nobis ostentat, si uiuimus si morimur, Liv. 5.12.8: inter has iras plebis in patres cum tribuni plebi nunc illud tempus esse dicerent stabiliendiae libertatis, Luc. 7.254: In manibus uestris, quantus sit Caesar, habetis. / haec est illa dies, mihi quam Rubiconis ad undas / promissam meminini, cuius spe mouimus arma, / in quam distulimus uetitos remeare triumphos, / haec, fato quae teste probet, quis iustius arma / sumpserit; haec acies uictum factura nocentem est, Tac. *Ann.* 1.51, V. Fl. 1.344-47. Εδώ είναι μια πομπώδης έκφραση φόβου και στον στ. 518 ενισχύεται από τη συμπάρθεση των αντωνυμιών και ηχεί επιβλητικά, πρβλ. Verg. *Aen.* 4.675, 7.128, 255, 272, Tib. 1.3.93, Mart. 7.21.1, βλ. Skutsch (1985) ad Enn. *Ann.* 382.

²³ *Capt.* 516: Nunc illud est cum me fuisse quam esse nimio mauelim ~ *Mostell.* 353: conspicatus sum: erus aduenit peregre, periit Tranio, *Capt.* 523: nec confidentiae usquam hospitium est nec deuerticulum dolis ~ *Mostell.* 350: occidit spes nostra, nusquam stabulum est confidentiae, *Capt.* 529: nec iam Salus seruare, si uolt, me potest ~ *Mostell.* 351: nec Salus nobis saluti iam esse, si cupiat, potest, επίσης *Capt.* 530-33: nisi si aliquam corde machinor astutiam. / quam, malum? quid machiner? quid comminiscar? maximas / nugas ineptus incipisso. / haereo, ~ *Epid.* 83: nisi suffulcis firmiter, 100: aliquid aliqua reperiendum est.

²⁴ Enn. *trag.* 81-85 J (*Andromacha*):

quid petam praesidi aut exequar? quoue nunc
auxilio exili aut fugae freta sim? /
 arce et urbe orba sum. quo accedam? quo applicem?
 cui nec arae patriae domi stant, fractae et disiectae iacent,
 fana flamma deflagrata, tosti †alii† stant parietes,
 deformati atque abiete crispa

και Enn. *trag.* inc. 323J

peto, prius quam oppeto malam pestem madatam hostili manu.

²⁵ Βλ. Pasquali (1927) 24-30, Raffaelli (2009) 159-60, 177-78 *pace* Petrone (1983) 58-60.

Πλαύτου έγκειται στην αριστουργηματική σύνθεση ενός άσματος που επικοινωνεί απόλυτα με την πλαυτιανή παράδοση, ενώ ταυτόχρονα βρίθει πάθους και έντασης και, ως εκ τούτου, σ' αυτό η κωμωδία και η τραγωδία συνδυάζονται αρμονικά προς όφελος της πρώτης.

Όταν ο Ηγίων και ο Αριστοφόντης συναντούν τον Τύνδαρο επί σκηνης, ο Τύνδαρος χρησιμοποιεί ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του λόγου των πανούργων δούλων του Πλαύτου (μολονότι χρησιμοποιείται επίσης και από άλλους κωμικούς χαρακτήρες), τη στρατιωτική εικονοποιία στα συμφραζόμενα της εξαπάτησης,²⁶ μολονότι στον λόγο του δεν απαντά γενικά αυτό το γνώρισμα: περιγράφει την εμφάνισή τους ως εχθρική επίθεση με μια ιδιαίτερα σύντομη στρατιωτική μεταφορά (στ. 534: *nunc enim uero ego occidi: / eunt ad te hostes, Tindare!*), θυμίζοντας τον Ψευδολόγο (*Pseud.* 453: *itur ad te, Pseudole*) και γεννώντας προσδοκίες στο κοινό για τη συνέχεια. Πράγματι, έπεται η φαρσική αντιπαράθεση του Τυνδάρου με τον Αριστοφόντη. Στην προσπάθεια του Τυνδάρου να αποτρέψει την αποκάλυψη της απάτης η κατάσταση οδηγείται στα άκρα: επιχειρεί να πείσει τον Ηγίωνα ότι ο Αριστοφόντης είναι ένας επικίνδυνος παράφρων με βεβαρημένο παρελθόν, προκαλώντας στον Αριστοφόντη την αγανάκτηση. Έτσι η επόμενη σκηνή περιλαμβάνει υπό μορφή περιγραφής το παρατραγικό μοτίβο της παρωδίας μιας σκηνης κρίσης παραφροσύνης (547-615),²⁷ ανάμικτο εδώ με τη συμπτωματολογία της επιληψίας. Εκμεταλλευόμενος τον εκνευρισμό του Αριστοφόντη, ο Τύνδαρος αποδίδει τις αντιδράσεις του στη μανία, ανακαλώντας πιθανώς με τον λόγο του σκηνές ή αναφορές από την τραγωδία, καθώς περιγράφει τα «φλεγόμενα μάτια» και τις κηλίδες στο δέρμα (στ. 594-95: *ardent oculi: fit opus, Hegio; / uiden tu illi maculari corpus totum maculis luridis?*).²⁸ Σχετικές αναφορές απαντούν στον Έννιο και αργότερα στον Βεργίλιο σε συμφραζόμενα μανίας ή έντονης

²⁶ Πρβλ. Fraenkel (2007) 159-60, 161, Brotherton (1926) 65, Duckworth (1952) 323, 337, Hanson (1965) 64-66, Fantham (1972) 29-30, 106-09, Wright (1974) 105-06, Segal (1987) 129, 130

²⁷ Τα κλασικά παραδείγματα βρίσκουμε στις τραγωδίες *Ηρακλής Μαινόμενος* και *Όρέστης* του Ευριπίδη. Στον *Lycurgus* του Ναιβίου προφανώς υπήρχε μία σκηνή αυτού του είδους, όπως επίσης και στην τραγωδία *Alcmaeo* του Εννίου (21-30 J), βλ. Jocelyn (1969) 186· το θέμα προφανώς υπήρχε με κάποια μορφή στην τραγωδία *Ajax Mastigophorus* του Λιβίου Ανδρονίκου, στον *Ajax* και τις *Eumenides* του Εννίου, ενώ στον *Alexander* υπήρχε η σκηνή της προφητικής έκστασης της Κασσάνδρας (32-49 J), βλ. Jocelyn (1969) 207.

²⁸ Πρβλ. στην αντίστοιχη σκηνή των *Menaechmi*, στ. 828: *uiden tu illic oculos uirere?*, 829: *oculi scintillant*, 828-29/30: *ut uiridis exoritur colos ex temporibus atque fronte*· επίσης πρβλ. τα αιματώδη μάτια στην ελληνική τραγωδία: Ευρ. *Ιφ. Αυλ.* 381: *εἰπέ μοι, τι δεινὰ φουσᾶς αἵματηρὸν ὄμμα ἔχων, Ηρακλ.* 931-33: *ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν, / ἄλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος / ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας ἐκβαλὼν / ἄφρον κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.*

συναισθηματικής φόρτισης.²⁹ Καθώς, όμως, οι προσπάθειές του αποβαίνουν μάταιες και η απάτη τελικά αποκαλύπτεται και ο Ηγίων καλεί τους επόπτες του για να τον δέσουν με λουριά, ο Τύνδαρος αντιμετωπίζει την κατάσταση με χιούμορ. Διατυπώνει δύο παράδοξα αυτοσαρκαστικά αστεία (στ. 650: *uae illis uirgis miseris, quae hodie in tergo morientur meo*, 651-52: *quid cessatis, compedes, / currere ad me meaque amplecti crura, ut uos custodiam?*). Αυτά τα αστεία είναι τυπικά του πικρού «Galgenhumor», δηλαδή των αστεϊσμών μπροστά στην επαπειλούμενη τιμωρία, που συνδέονται με την παρουσία του δούλου στις κωμωδίες του Πλάτου.³⁰ Αλλά επίσης το χιούμορ εδώ έγκειται στην τυπικά πλαυτιανή προσωποποίηση³¹ και στην αντιστροφή του λογικού συσχετισμού,³² ειδικά στη δεύτερη περίπτωση, όπου καλεί τα δεσμά, σαν να είναι έμψυχα, να τον δέσουν, ισχυριζόμενος ότι ο ίδιος θα τα φρουρεί.

Μετά την αποκάλυψη της απάτης, ο Τύνδαρος προβαίνει σε μια εντυπωσιακή απολογία.

TI. decet innocentem seruum | atque innoxium
 confidentem esse, suum apud erum potissimum.
 HE. astringite isti sultis uehementer manus.
 TI. tuus sum, tu has quidem uel praecidi iube.
 [...] TI. fateor omnia
 facta esse ita ut <tu> dicis, et fallaciis
 abisse eum abs te mea opera atque astutia;
 an, obsecro hercle te, id nunc suscenses mihi? 680
 HE. at cum cruciatu maxumo id factumst tuo.
 TI. dum ne ob male facta peream, parui <id> aestumo.
 si ego hic peribo, ast ille ut dixit non redit,
 at erit mi hoc factum mortuo memorabile,
 <me> meum erum captum ex seruitute atque hostibus 685
 reducem fecisse liberum in patriam ad patrem,
 meumque potius me caput periculo
 praeoptauisse quam is periret ponere.
 HE. facito ergo ut Acherunti clueas gloria.
 TI. qui per uirtutem periit, at non interit. 690

²⁹ Βλ. *Enn. trag.* 32 J: *sed quid oculis rapere uisa est derepente ardentibus?*, Verg. *Aen.* 2.405: *ardentia lumina*, 4.642-44: *at trepida et coeptis immanibus effera Dido, / sanguineam uoluens aciem, maculisque tremantis / interfusa genas et pallida morte future*, 5.277: *ardensque oculis*, 7.397-400: *feruida...sanguineam torquens aciem, toruumque repente/clamat*, 448-49: *tum flammea torquens / lumina*, 9.703: *tum Bitiam ardentem oculis animisque frementem*, 12.101-02: *his agitur furiis, totoque ardentis ab ore / scintillae absistunt, oculis / micat acribus ignis*, V. Fl. 2.104-05: *eadem effera et ingens, / et maculis suffecta genas*.

³⁰ Πρβλ. *Amph.* 1029: *ulmorum Acheruns*, *Asin.* 297: *custos carceris*, *Per.* 278: *ulmitriba*, 795: *stimulorum tritor*.

³¹ Βλ. Fraenkel (2007) 75.

³² Βλ. Fantham (1972) 97.

HE. quando ego te exemplis pessumis [ex]cruciauero
 atque ob sutelas tuas te morti misero,
 uel te interiisse uel periisse praedicient;
 dum pereas, nihil interdico aiant uiuere.
 TI. pol si istuc faxis, haud sine poena feceris, 695
 si ille huc rebitet, sicut confido affore.
 [...] HE. at tibi oberunt. TI. optumest.
 at erum seruauī, quem seruatum gaudeo,
 cui me custodem addiderat erus maior meus.
 sed malene id factum | arbitrare? HE. pessume.
 TI. at ego aio recte, qui abs te sorsum sentio. 710
 nam cogitato, si quis hoc gnato tuo
 tuus seruus faxit, qualem haberes gratiam?
 emitteresne necne eum seruum manu?
 essetne apud te is seruus acceptissimus?
 responde. HE. opinor. TI. cur ergo iratus mihi es? 715
 HE. quia illi fuisti quam mihi fidelior.
 TI. quid? tu una nocte postulauisti et die
 recens captum hominem, nuperum, nouicium,
 te perdocere ut melius consulerem tibi
 quam illi quicum una <a> puero aetatem exegeram? 720
 HE. ergo ab eo petito gratiam istam. ducite
 ubi ponderosas, crassas capiat compedes.
 inde ibis porro in latomias lapidarias.
 ibi quom alii octonos lapides effodiunt, nisi
 cotidiano sesqueopus confeceris, 725
 ‘Sescentoplago’ nomen indetur tibi.
 (Plaut. Capt. 665-726)

Μετάφραση:

TY. Ένας αθώος και άκακος δούλος πρέπει να είναι θαρραλέος προπαντός απέναντι στον κύριό του.

ΗΓ. (στους επόπτες) Δέστε, λοιπόν, σφιχτά τα χέρια του. (οι επόπτες δένουν τα χέρια του Τυνδάρου με λουριά)

TY. Δικός σου είμαι. Εσύ, βέβαια, δώσε διαταγή ακόμη και να μου τα κόψουν (του δείχνει τα χέρια του). [...]

TY. Παραδέχομαι ότι όλα έγιναν έτσι όπως τα λες και ότι αυτός έφυγε από σένα με τις δικές μου απάτες και τη δική μου προσπάθεια και πονηριά. Σε παρακαλώ, μα τον Ηρακλή, γι' αυτόν τον λόγο είσαι τώρα θυμωμένος με μένα;

ΗΓ. Όμως αυτή σου η πράξη συνεπάγεται βαρύτατο βασανισμό για σένα.

TY. Εφόσον δεν χάνομαι για κακές πράξεις, λίγο με ενδιαφέρει. Αν εγώ πεθάνω εδώ και αν εκείνος δεν επιστρέψει, όπως είπε <ότι θα κάνει>, αυτή μου η πράξη, όμως, θα είναι αξιομνημόνευτη, όταν εγώ πεθάνω, δηλαδή ότι εγώ πέτυχα ο αιχμάλωτος κύριός μου να επιστρέψει από τη δουλειά και τους εχθρούς ελεύθερος στην πατρίδα και τον πατέρα του, και προτίμησα καλύτερα να θέσω τη ζωή μου σε κίνδυνο παρά να χαθεί αυτός.

ΗΓ. Φρόντισε τότε να δοξαστείς στον Κάτω Κόσμο.

ΤΥ. Όποιος πεθαίνει εξαιτίας της αρετής του, δεν χάνεται.

ΗΓ. (*απειλητικά*) Όταν εγώ θα σε βασανίσω με τον χειρότερο τρόπο και θα σε στείλω στον Άδη για τις μηχανορραφίες σου, θα μπορούν να λένε ότι εσύ χάθηκες ή ότι πέθανες. Αφού πεθάνεις, δεν <τους> απαγορεύω να λένε ότι ζεις.

ΤΥ. Μα τον Πολυδεύκη, αν το κάνεις αυτό, δεν θα το κάνεις χωρίς τιμωρία, αν εκείνος επιστρέψει εδώ, καθώς είμαι σίγουρος ότι θα έλθει. [...]

ΗΓ. Εσένα, όμως, θα σε βλάψουν.

ΤΥ. Άριστα. Έσωσα, όμως, τον κύριό μου και χαίρομαι που σώθηκε, <γιατί> σ' αυτόν με όρισε φύλακα ο μεγάλος κύριός μου. Αλλά εσύ νομίζεις ότι αυτό είναι κακή πράξη;

ΗΓ. Κάκιστη!

ΤΥ. Αλλά εγώ λέω ότι <έπραξα> σωστά, που έχω διαφορετική γνώμη από σένα. Γιατί σκέψου, αν κάποιος δούλος είχε κάνει το ίδιο για τον γιο σου, τι ευγνωμοσύνη θα του όφειλες; Θα απελευθέρωνες έναν τέτοιο δούλο ή όχι; Θα ήταν αυτός ο δούλος ο πιο αγαπητός σε σένα; Απάντησε.

ΗΓ. Νομίζω.

ΤΥ. Τότε γιατί οργίζεσαι με μένα;

ΗΓ. Γιατί υπήρξες περισσότερο πιστός σ' εκείνον παρά σε μένα.

ΤΥ. Και τί; Εσύ περίμενες μέσα σε μία νύχτα και μία ημέρα να μάθεις εμένα, έναν άνθρωπο που πρόσφατα αιχμαλωτίστηκε, καινούριο και νεοαγορασμένο, να φροντίσω για εσένα καλύτερα απ' ό, τι για εκείνον, με τον οποίο ζήσαμε μαζί από παιδιά;

ΗΓ. Τότε να ζητήσεις από αυτόν αυτήν την ευγνωμοσύνη. (*στους επόπτες*) Οδηγείστε τον εκεί όπου θα βάλει βαριά και χοντρά πεδούκλια. (*στον Τύνδαρο*) Από εκεί θα πας κατευθείαν στο λατομείο, όπου σπάζουν πέτρες. Εκεί, όταν οι άλλοι βγάζουν οκτώ πέτρες την ημέρα, αν δεν εκτελείς κάθε μέρα έργο μιάμισης μέρας, θα σε λένε Μυριόπληκτο.

Ο Τύνδαρος διεκδικεί την αξία και τη μνήμη (στ. 682-88), επικαλούμενος τη *uirtus* (στ. 690: *qui per uirtutem periit, at non interit*)³³. Η *uirtus* χαρακτηρίζει ενίοτε τη δραστηριότητα των πανούργων δούλων του Πλαύτου σε ποικίλα συμφραζόμενα.³⁴ Αλλά εδώ δεν έχει τόσο φαρσική χροιά. Ο Τύνδαρος εκφράζει αισθήματα ευγενή με ύφος υψηλό, σχεδόν ηρωικό ή τραγικό.³⁵ Ο Ηγίων απαντά με δηκτικά αστεία, κατά

³³ Εδώ με το *perire* ο Τύνδαρος αναφέρεται στον φυσικό θάνατο, ενώ με το *interire* στη μνήμη, προσδοκώντας την υστεροφημία για τις πράξεις του.

³⁴ Λ.χ. *Asin.* 323: *em istaec uirtus est, quando usut qui malum fert fortiter* (αναφέρεται αστεϊευτικά στον πιθανό ξυλοδαρμό ενός δούλου), 556-57: *id uirtute huius collegai meaeque comitate / factum est* (στο τέλος του «θριάμβου» του Λιβάνου μετά την επιτυχία της απάτης), *Epid.* 381: *uirtute atque auspicio Epidici cum praeda in castra redeo* (επίσης στα συμφραζόμενα της επιτυχίας της απάτης), *Pseud.* 532: *uirtute regi Agathocli antecesseris* (Ο Σίμων στον Ψευδολόγο, επίσης στα συμφραζόμενα της απάτης / μια κωμική σύγκριση), 581-82: *maiorum meum fretus uirtute dicam, mea industria et malitia fraudulenta* (μια κωμική υπερβολική δήλωση του Ψευδολόγου στα συμφραζόμενα της απάτης και εν μέσω στρατιωτικής εικονοποιίας). Πρβλ. Richlin (2017) 199-200.

³⁵ Πρβλ. Lindsay (1900) ad III.v, Taladoire (1956) 103, 192, Paduano (1996) 72-75, Raccanelli (2002) 50, 53, Maurach (2011) 441.

γενική ομολογία πλαυτιανής επιπόνησης. Το κοινό θα παρακολουθήσει σε λίγο τον πατέρα να τιμωρεί βάνουσα τον γιο του, εν αγνοία του· και ο Τύνδαρος είναι ο μοναδικός δούλος που τιμωρείται πραγματικά στα σωζόμενα έργα και αποσπάσματα της Νέας Κωμωδίας και της *palliata*. Έτσι τα λόγια των δύο προσώπων είναι προσεκτικά επιλεγμένα, ώστε όταν ο τόνος υψώνεται στο επίπεδο του σοβαρού και ηρωϊκού, υπάρχει πάντα ένα αστείο –περισσότερο ή λιγότερο πνευματώδες– και πάντα, όμως, συνεπές με το κωμικό ύφος, το οποίο επαναφέρει τους τόνους σε ένα χαμηλότερο επίπεδο και περισσότερο κατάλληλο για την κωμωδία.³⁶ Ο Ηγίων ανένδοτος τιμωρεί τον Τύνδαρο, στέλνοντάς τον στο λατομείο. Αλλά ο Φιλοκράτης επιστρέφει, φέρνει πίσω τον Φιλοπόλεμο, αλλά και τον Σταλαγμό, τον δραπετή δούλο του Ηγίωνα και απαγωγέα του Τυνδάρου. Χάρη στις πληροφορίες του τελευταίου ο Ηγίων αναγνωρίζει στο πρόσωπο του δούλου του τον χαμένο του γιο.

Οι *Captivi* θεωρούνται γενικά μια όχι και τόσο αστεία κωμωδία, ειδικά σε σύγκριση με άλλες κωμωδίες του Πλάτου και προπαντός όσες περιλαμβάνουν ερωτικά θέματα. Ωστόσο, η μελέτη του κειμένου δείχνει ότι η πραγματική εμπειρία του κοινού πρέπει να ήταν ιδιαίτερα διασκεδαστική. Ένα από τα πιο ισχυρά πλεονεκτήματα του έργου είναι η γλώσσα. Για τον ήρωα των *Captivi* ο Πλάτος πετυχαίνει τη γλωσσική του σκιαγράφηση με αδρές πινελιές, επιλέγοντας κυρίαρχα στοιχεία του ύφους του και κυρίως της γλώσσας των πανούργων δούλων του, τη μεταφορά και την κωμική προσωποποίηση, ενώ συχνότερα επιστρατεύει στοιχεία του υψηλού ύφους, κυρίως εννιανών αποχρώσεων, άλλοτε παρατραγικά και άλλοτε με πιο σοβαρή διάθεση. Καθώς αυτά τα στοιχεία εναλλάσσονται στον λόγο του ήρωα, προβάλλουν και τονίζουν την αντιφατική και επαμφοτερίζουσα φύση του χαρακτήρα του ως ελεύθερου και δούλου. Έτσι ο Πλάτος παρουσιάζει στο κοινό του την πρωτότυπη παραδοξότητα της «αποθέωσης του πανούργου δούλου» στο πρόσωπο του ελεύθερου. Με αυτόν τον τρόπο εξισορροπεί το σοβαρό και το κωμικό σε μια κωμωδία που εκ πρώτης όψης φαίνεται να ρέπει προς το σοβαρό, αλλά στην οποία τελικά το κωμικό στοιχείο αναδύεται ανανεωμένο και ισχυρό.

³⁶ Βλ. Raffaelli (2009) 162-63, 180-81, πρβλ. Paduano (1996) 74.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barrios-Lech, P. (2016), *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge.
- ___ (2017), «Tyndarus' Bilingual Pun and the Ambiguities of Plautus' *Captivi*», *CPh* 112: 253-67.
- Bettini, M. (1991), *Verso un' antropologia dell' intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino.
- Bloomer, W. M. (2001), «Cross-Speaking in Plautus: The Economies of Slave and Master in the *Captivi*», στο E. Tylawski & C. Weiss (επιμ.), *Essays in Honor of Gordon Williams: Twenty-Five Years at Yale*, New Haven, 33-57.
- Brotherton, B. (1926), *The Vocabulary of Intrigue in Roman Comedy*, Διδ. Δ., Chicago.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton.
- Elmer, H. C. (1900), *T. Macci Plauti Captivi, with Introduction and Notes*, Boston – Chicago.
- Ernout, A. (1933), *Plaute. Tome II: Bacchides – Captivi – Casina*, Paris.
- Ernout, A. & F. Thomas (2012), *Συντακτικό της Λατινικής* (μτφρ. Θ. Πίκουλας, επιμ. Α. Ν. Μιχαλόπουλος), Αθήνα.
- Fantham, E. (1972), *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto – Buffalo.
- Fraenkel, E. (2007), *Plautine Elements in Plautus*, (μτφρ. στα αγγλ. Τ. Drevikovskiy & F. Muecke), Oxford.
- Franko, G. F. (1995), «*Fides*, Aetolia and Plautus' *Captivi*», *TAPhA* 125: 155-76.
- Glare, P. G. W. (1968) (επιμ.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- Haffter, H. (1934), *Untersuchungen zur Altlateinischen Dichtersprache*, Berlin.
- Hanson, J. A. (1965), «The Glorious Military», στο T. A. Dorey & D. R. Dudley (επιμ.), *Roman Drama*, London, 51-85.
- Harrington, C. S. (1875), *T. Macci Plauti Captivi, Trinummus, et Rudens, with English Notes, Critical and Explanatory*, New York.
- Harsh, P. W. (1944), *A Handbook of Classical Drama*, Stanford.
- Hofmann, J. B. & A. Szantyr (1965), *Lateinische Syntax und Stilistik*, München.
- Horsfall, N. (2013), *Virgil, Aeneid 6: A Commentary, vol. 2*, Berlin.

- Hough, J. N. (1945), «The ‘numquid vis’ formula in Roman Comedy», *AJPh* 66: 282-302.
- Hunter, R. L. (1994), *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, (μτφρ. Β. Α. Φυντίκογλου), Αθήνα.
- Jocelyn, H. D. (1969), *The Tragedies of Ennius: The Fragments, Edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge.
- Kühner, R. & C. Stegmann (⁴1962), *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache, Zweiter Teil: Satzlehre, Bd. I–II*, Hannover.
- Leach, E. W. (1969), «Ergasilus and the Ironies of the *Captivi*», *CM* 30: 263-96.
- Leigh, M. (2004), *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford.
- Lindsay, W. M. (1900), *T. Macci Plauti Captivi: Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Commentary*, Oxford.
- ___ (²1910), *T. Macci Plauti Comoediae, t. I–II*, Oxford.
- Maurach, G. (2011), «Anmerkungen zu Plautus’ “*Captivi*”», *Hermes* 139: 431-42
- McCarthy, K. (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton.
- Moore, T. J. (1998), *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin.
- Morris, E. P. (1898), *The Captives and Trinummus of Plautus, with Introduction and Notes*, Boston – London.
- Paduano, G. (1996), «La violenza dei buoni», στο C. Questa – G. Paduano – M. Scandola (επιμ.), *Tito Maccio Plauto, I prigionieri*, Milano, 61-81.
- Palmer, L. R. (1954), *The Latin Language*, London.
- Pasquali, G. (1927), «Un monologo dei *Captivi*», *RFIC* 5: 24-30
- Petrone, G. (1983), *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo.
- Raccanelli, R. (2002), «Il dono di Tindaro», στο R. Raffaelli & A. Tontini (επιμ.), *Lecturae plautinae sarsinates V: Captivi (Sarsina, 8 settembre 2001)*, Urbino, 29-57.
- Raffaelli, R. (2009), *Esercizi plautini*, Urbino.
- Richlin, A. (2017), *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*, Cambridge.
- Segal, E. (²1987), *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York – Oxford.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge.

- Skutsch, O. (1985), *The Annals of Ennius, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Sonnenschein, A. E. (1880), *T. Macci Plauti Captivi, with an Introduction, Critical Apparatus, Explanatory Notes and Appendix*, London.
- Taladoire, B. A. (1956), *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco.
- Thalmann, W. G. (1996), «Versions of Slavery in the *Captivi* of Plautus», *Ramus* 25: 112-45.
- Torino, A. (2013), *Titus Maccius Plautus: Captivi*, Sarsina – Urbino.
- Waltzing, J. P. (1920), *Plaute. Les Captifs. Texte revu avec apparat critique, introduction, traduction littérale et commentaire*, Liège – Paris.
- Wright, J. (1974), *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Rome.

Γαβριήλ Μπομπέτσης
Μεταπτυχιακός Φοιτητής
Πανεπιστήμιο Σορβόνης (Paris IV)
gavriilb0@hotmail.com

Το μοτίβο της *ισοτιμίας* στον λουκιάνειο Άδη και η ιστορία του

Στόχος της παρούσας εισήγησης είναι να εξετάσει το μοτίβο της *ισοτιμίας* στο έργο του Λουκιανού από σκοπιά λεξιλογική, ερμηνευτική και διακειμενική. Η έννοια της *ισοτιμίας* δεν περιορίζεται στο θέμα του πλούτου και της πενίας· επειδή, όμως, το εν λόγω ζήτημα παρουσιάζει σχετική αυτονομία εντός του λουκιάνειου corpus και επανέρχεται συχνά, θα διερευνηθεί η έννοια κυρίως σε συνάρτηση με το ζήτημα αυτό, αν και όχι κατ' αποκλειστικότητα. Η *ισοτιμία* αποτελεί πραγματικότητα στον κόσμο του Άδη· πλούσιοι και πένητες, άσχημοι και όμορφοι, ισχυροί και ανίσχυροι εξισώνονται πλήρως μπροστά στον θάνατο και μετά τον θάνατο. Θα εξεταστεί η ιστορία της ιδέας του εξισωτισμού των ανθρώπων απέναντι στον θάνατο και οι πιθανές πηγές του Λουκιανού στην πραγμάτευση του θέματος αυτού. Θα εξεταστεί, ακόμη, το ενδεχόμενο ο Λουκιανός να υπήρξε υπέρμαχος της εγκαθίδρυσης μιας εξισωτικής κοινωνίας στον πάνω Κόσμο. *Τὰ πρὸς Κρόνον* θα διαδραματίσουν καίριο ρόλο στην εξέταση του ζητήματος αυτού. Τέλος, θα διερευνηθεί το λεξιλόγιο της *ισοτιμίας* στο σύνολο του λουκιάνειου έργου καθώς και το σημασιολογικό φάσμα αυτής.

Ισοτιμία: οριοθέτηση του όρου και της έννοιας στο έργο του Λουκιανού

Ο Λουκιανός, ο «πρωταθλητής της σάτιρας»,¹ όπως έχει χαρακτηριστεί, ο «μεγάλος σατιρικός»,² ο «μοναδικός και άμοιαστος μέσα στην εποχή του»³ επαναφέρει πολύ συχνά στα έργα του το ζήτημα της *ισοτιμίας* (πρβλ. *Νεκρ. Διαλ.*, 1.3, 4, 6.2, 8.2, 10.4, 20.4, 30.2, *Κατ.* 13, 15, *Νεκ.* 16). Ο όρος *ισοτιμία* αναφέρεται στην «ισότητα προνομίων»⁴ και κατ' επέκταση στην «εξάλειψη των κοινωνικών διακρίσεων». Ο φτωχός παπουτσή Μικύλλος, για τον οποίο ο θάνατος συνιστά χαρά και λύτρωση, αναφέρει εν όσο περιμένει να επιβιβαστεί στη βάρκα του Χάροντα στον κάτω Κόσμο:

¹Montanari, (2017) 665.

²Βλ. Παπαϊωάννου (1976).

³Αποψη του Κ. Παλαμά, όπως παρατίθεται από τον Παπαϊωάννου (1976) 263.

⁴Πρβλ. LSJ (= Liddell, H. – R. Scott – H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*) (2011) s.v. *ισοτιμία*.

τό τε γὰρ ἰσοτιμίαν ἅπασιν εἶναι καὶ μηδένα τοῦ πλησίον διαφέρειν ὑπερήδιστον ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ (Κατ. 16).⁵ Ἡ ἰσοτιμία, ἔτσι προσδιορισμένη, αποτελεί ἀρχὴ δημοκρατικὴ: εἶναι πάνυ δημοτικὴ ὅπως γράφει ὁ Λουκιανὸς στους *Νεκρικοὺς Διαλόγους* (8.2).

Ἡ ἔννοια τῆς ἰσοτιμίας στο λουκιάνειο corpus ἀφορᾷ κατ' ἐξοχὴν τὴν υποχθόνια πραγματικότητα καὶ ἄλλοτε δηλώνεται ρητὰ (βλ. *Νεκρ. Διαλ.* 1.4, 8.2, 30.2, *Κατ.* 15), ἐνῶ ἄλλοτε υπονοεῖται (βλ. *Νεκρ. Διαλ.* 1.3, 6.2, 10.4). Λόγου χάρις, ὅταν ὁ τύραννος Μεγαπενθῆς (αὐτὸς ποὺ πενθεῖ τὰ μέγιστα, *ομιλοῦν* ὄνομα) ἀντιτείνει στὴ Μοῖρα Κλωθῶ ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ κριθεῖ ἓνας τύραννος, ἐκεῖνη τοῦ ἀποκρίνεται πὼς μπροστὰ τῆς δὲν παρίσταται κάποιος τύραννος ἀλλὰ ἓνας νεκρὸς (*Κατ.* 13).⁶ Στὴν πραγματικότητά τοῦ Ἄδη: πάντα μία [...] κόνις («τὰ πάντα δὲν εἶναι παρὰ στάχτες», *Νεκρ. Διαλ.* 1.3), φράση ποὺ πρέπει νὰ ἦταν παροιμιώδης ἤδη στὴν ἐποχὴ τοῦ Λουκιανού, ἀν καὶ διαθέτουμε μόνο μεταλουκιάνειες μαρτυρίες, ὅπως τὸ ἐπίγραμμα 8.252 τοῦ Ἀγ. Γρηγορίου τοῦ Νανζιανζηνού στὴν *Παλατινὴ Ἀνθολογία*.⁷

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, ὁ ὅρος ἰσοτιμία ἀναφέρεται προκειμένου γιὰ τὸν κόσμον τῶν ζωντανῶν (*Μισθ. Συνοντ.* 16, *Ἀπολ.* 11, *Νεκ.* 18, *Κρον.* 13) καὶ μπορεῖ νὰ σημαίνει γενικότερα «ἰσότητα». Ἡ πρώτη μνεία τοῦ ὀρου ἐντοπίζεται στὸν *Ἰέρωνα* τοῦ Ξενοφῶντα (8.10), σὲ ἓνα ἀπόσπασμα στὸ ὁποῖο ὁ ομώνυμος τύραννος τῶν Συρακουσῶν Ἰέρων Α' ἀναφέρει πὼς οἱ τύρανοι διατηροῦν στὴν κατοχὴ τοὺς μισθοφόρους πρὸς ἰκανοποίησιν τῶν φιλοδοξιών τοὺς καὶ ὄχι πρὸς διασφάλισιν τῶν δικαιωμάτων ὄλων τῶν πολιτῶν (*οὐ γὰρ [...] ἰσοτιμίας, ἀλλὰ πλεονεξίας ἔνεκα*). Ἐντούτοις, εὐρεία χρῆσις τοῦ παρατηρεῖται ἀπὸ τὸν 1^ο αἰ. π.Χ..⁸ Ἡ ἰσοτιμία μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἐπιτεύξιμη στὸν πάνω Κόσμο, ὅπως εὐστοχα ἐπισημαίνει ὁ Brandão,⁹ καθίσταται, ὁμῶς, δυνατὴ σὲ αὐτὸν τὸν «ἀλλότοπο» («ἀλότορο»), ποὺ εἶναι ὁ κόσμος τοῦ Ἄδη. Ὁ Σαμοσατέας, τοποθετώντας στὸν Ἄδη ἓναν σημαντικὸ ἀριθμὸ ἔργων τοῦ, στοχάζεται γιὰ τὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ θανάτου.¹⁰ Νὰ σημειωθεῖ πὼς ἡ προοπτικὴ διαδραματίζει καίριον ρόλο στὴν ἀνάγνωσις τῶν λουκιάνειων κειμένων.

⁵Πρβλ. ἐπίσης *Νεκ.* 16, *Νεκρ. Διαλ.* 26.2.

⁶Πρβλ. *Νεκρ. Διαλ.* 20.4.

⁷*τέμνετε, τέμνετε ὧδε: πολύχρυσος γὰρ ὁ τύμβος / τοῖς ποθέουσι λίθους: τᾶλλα δὲ πάντα κόνις*. Βλ. Χρηστίδη (2002) 501-02, σὴμ. 19.

⁸Διον. Ἀλικαρν. *Ῥωμ. Ἀρχ.* 10.30.4, Στραβ. 8.5, Φιλ. Ἀλεξ. *Χερουβ.* 120, *Βίος Μωυσ.* 1.35, *Ἐν μέρει Διαταγμ.* 1.52, *Ἰώσ. Ἰουδ. Ἀρχ.* 7.285, 15.125, 16.99, 16.193, 19.317.

⁹Brandão (1994-1995) 88.

¹⁰Βλ. Halliwell (2008) 441: «It is a remarkable fact about Lucian's comic-cum-satirical repertoire that the perspective on life 'from death' is almost an obsession of his».

όπως επισημαίνει ο Duncan ο Σαμοσατέας εξέρχεται, αποστασιοποιείται, για να μπορέσει έτσι να κοιτάξει στον πυρήνα των διάφορων ζητημάτων.¹¹

Παράλληλα με τον όρο *ίσοτιμία*, ο Λουκιανός επιστρατεύει μία σειρά από συνώνυμους όρους,¹² για να αποδώσει την εν λόγω έννοια, όπως *όμοτιμία* (*Νεκρ. Διαλ.* 26.2)¹³, όρος ο οποίος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στη λογοτεχνία από τον συγγραφέα μας, ή *ίσηγορία* (*Νεκρ. Διαλ.* 26.2), που εκτός από «ισόνομη ελευθερία λόγου», σημαίνει εν γένει «ισότητα», «ισότητα δικαιωμάτων»¹⁴ και απαντά άπαξ στο λουκιάνειο corpus. Επί παραδείγματι, ο όρος χρησιμοποιείται με τη γενικευμένη σημασία του ήδη στο 5^ο βιβλίο των *Ίστοριῶν* του Ηροδότου (5.78): εκεί γίνεται αναφορά στον ευεργετικό ρόλο της ισότητας, απαραίτητου συστατικού του δημοκρατικού πολιτεύματος, στη ζωή των Αθηναίων, σε αντιπαράθεση με την τυραννία.¹⁵ Στον Λουκιανό (*Νεκρ. Διαλ.* 26.2) διαβάζουμε: *κείμεθα ἅπαντες ὑπὸ τῷ αὐτῷ ζῳφῷ ὅμοιοι καὶ κατ' οὐδὲν ἀλλήλων διαφέροντες [...] ἰσηγορία δὲ ἀκριβῆς καὶ νεκρὸς ὅμοιος*. Ο όρος *ίσηγορία* δεν θα μπορούσε να σημαίνει εν προκειμένω την ισόνομη ελευθερία λόγου, καθώς εν προκειμένω κυρίαρχη έννοια είναι αυτή της ισότητας, ενώ το δικαίωμα της *ίσηγορίας* δεν θα είχε λόγο ύπαρξης στον κόσμο του Ἄδη· δεν πραγματοποιούνται συνελύσεις, αν εξαιρέσουμε, παραδείγματος χάριν, το σατιρικό διάταγμα που ψηφίζεται στον Κάτω Κόσμο εις βάρος των πλουσίων στη *Νεκριομαντεία* (20) και είναι αποτέλεσμα νεκρικής συνέλευσης. Χρησιμοποιούνται, επιπλέον, ο όρος *ισότης* (*Κρον.* 17), ο οποίος είναι αρκετά διαφανής, όπως και ο όρος *ισόμοιρον* (*Κρον.* 11), που σημαίνει «λήψη ισόποσου μεριδίου με τους άλλους».¹⁶ Όσο για τον τελευταίο, χρησιμοποιείται από την *persona* του Λουκιανού, τον Κρονοσόλωνα, στα *πρὸς Κρόνον*, για να αιτηθεί από τον θεό εξισωτική αναδιανομή των αγαθών. Τέλος, ο Κρονοσόλων ζητά από τον Κρόνο να μεταποιήσει *ἐς τὸ ἰσοδίαιτον* (*Κρον.* 21) τη ζωή πλουσίων και φτωχών (ό.π.). Το *ἰσοδίαιτον* σημαίνει «να ζει κανείς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο διαβιέ κάποιος άλλος». Καθίσταται, λοιπόν,

¹¹Duncan (1979) 16, όπως παραπέμπεται από τον Branham (1989), 23-24. Πρβλ. Gassino (2002) 173.

¹²Να επισημανθεί πως γίνεται λόγος για συνώνυμους και όχι για ταυτόσημους όρους. Κάθε όρος, όπως είναι φυσικό, διαθέτει λεπτές σημασιολογικές αποχρώσεις, που τον διαφοροποιούν –έστω ελάχιστα– από τους υπόλοιπους.

¹³Βλ. επίσης *όμοτιμος* (*Νεκρ. Διαλ.* 22.4).

¹⁴Βλ. LSJ (2011) s.v. *ίσηγορία*.

¹⁵Ηρόδ. 5.78.1: *Ἀθηναῖοι μὲν νυν ἠῤῥηοντο· δηλοῖ δὲ οὐ κατ' ἐν μῶνον ἀλλὰ πανταχῇ ἡ ἰσηγορίη ὡς ἐστὶ χρῆμα σπουδαῖον*.

¹⁶Βλ. LSJ (2011) s.v. *ισόμοιρον*.

σαφές πως οι παραπάνω όροι, παρά τις λεπτές σημασιολογικές διαφορές που αναπόφευκτα παρουσιάζουν, υποβάλλουν και τονίζουν την έννοια της ισότητας.

Οι νεκροί, πριν επιβιβαστούν στη βάρκα του Χάροντα, πρέπει να αποδυθούν κάθε τους χαρακτηριστικό εξωτερικό ή εσωτερικό. Η ιδέα της γύμνιας των νεκρών επανέρχεται σε αρκετά λουκιάνεια χωρία (*Νεκρ. Διαλ.* 20, *Νεκ.* 12, 24 κ.ε., *Κατ.* 24, *Χαρ.* 14, 20, 22), ενώ οι απαρχές της εντοπίζονται στον πλατωνικό *Γοργία* (523d-e). Εκεί η γύμνια κριτών και κρινόμενων επιτρέπει την αμερόληπτη κρίση, καθώς τα μάτια, τα αυτιά και το σώμα εμποδίζουν τους μεν κριτές να προβούν σε δίκαια κρίση και αποκρύπτουν, από την άλλη, τα στίγματα που φέρουν οι πονηρές ψυχές (*Γοργ.* 523c). Η γύμνια των νεκρών υποβάλλει ακριβώς την έννοια της ισοτιμίας. Πέραν της γυμνότητας των νεκρών, στον 20^ο *Νεκρικό Διάλογο* παρελαύνουν μία σειρά από χαρακτήρες, που καλούνται να αποθέσουν οτιδήποτε φέρουν, προκειμένου να εισέλθουν στο πλοιάριο του Χάροντα. Ενδεικτικά, ο τύραννος Λάμπιχος αποθέτει τον πλούτο μαζί με τα παρεπόμενά του, την αλαζονεία, την ματαιοδοξία, την αναληγσία, τη μανία όπως και τον θυμό (*Νεκρ. Διαλ.* 20.4). Να σημειωθεί πως οι χαρακτήρες του τυράννου και του πλούσιου συχνά ταυτίζονται στο λουκιάνειο έργο, ενώ η σάτιρα αμφοτέρων ανάγεται στην κυνική διατριβή.¹⁷ Ο πλούσιος Κράτωνας από τη Σικυώνα, μυθοπλαστικός χαρακτήρας,¹⁸ όπως οι περισσότεροι πλούσιοι που εμφανίζονται στο λουκιάνειο corpus, αποδύεται τον πλούτο, την μαλθακότητα, την τρυφή, την ευγενική καταγωγή, τη δόξα και κάθε στοιχείο ματαιότητας (*Νεκρ. Διαλ.* 20.6). Η σημασία του 20^{ου} *Διαλόγου* για μας έγκειται στο γεγονός πως οριοθετεί το πεδίο εφαρμογής της ισοτιμίας σε επίπεδο τόσο εξωτερικών όσο και εσωτερικών χαρακτηριστικών.

Η *ισοτιμία* μεταξύ πλούσιων και φτωχών στον πάνω Κόσμο. Είναι ο Λουκιανός κοινωνικός επαναστάτης;

Στον Λουκιανό, η ισοτιμία προβάλλεται από τη μία πλευρά ως πραγματικότητα στον Άδη και από την άλλη ως ένα αίτημα των φτωχών αυτού του κόσμου στα *πρός Κρόνον*. Μπορούμε άραγε να ισχυριστούμε ότι η ισοτιμία στον κάτω Κόσμο αντανακλά την πρόθεση του συγγραφέα για εγκαθίδρυσή της στον πάνω Κόσμο, όπως υποστήριξε ο

¹⁷ Bompaire (2000) 373, σημ. 3 : «si le thème de la satire du tyran et du riche est diatribique, celui de leur situation chez Hadès ne l'est pas nécessairement». Η διατριβή συνιστά εκλαϊκευμένη ηθική φιλοσοφία, κυνικής κατά βάση προελεύσεως, με επιδράσεις, όμως, και από άλλα φιλοσοφικά ρεύματα, όπως ο στωικισμός, βλ. *OCD* (= *The Oxford Classical Dictionary*) (2012) s.v. *διατριβή*.

¹⁸ Ο Κράτωνας απαντά δύο φορές σε κωμωδίες του Μενάνδρου: fr. 1.1 Sandbach, *Θεοφορουμένη*, fr. 53 Kassel-Austin, VI.2. *Ανδρόγυνος ἢ Κρής*. Βλ. Χρηστίδης (2002) 509, σημ. 64.

Baldwin στο άρθρο του «Lucian as social satirist» στα 1961;¹⁹ Ο Σαμοσατέας καταγγέλλει την ανισότητα του κόσμου των ζωντανών από συμπάθεια προς τους φτωχούς; Ο Λουκιανός, μπορούμε να το πούμε από τώρα, δεν υπαινίσσεται πουθενά ότι η ισοτιμία πρέπει να επικρατήσει στον πάνω Κόσμο. Δεν είναι ένας επαναστάτης ούτε ένας πρώιμος μαρξιστής· είναι ένας σατιρικός συγγραφέας, που πρώτος του στόχος είναι η δημιουργία κωμικών καταστάσεων και κατά δεύτερο λόγο η σπορά ψηγμάτων αλήθειας, πράγμα άλλωστε που δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του ως *σπουδογέλοιου*.²⁰ Τὰ πρὸς Κρόνον και η *Ἀπολογία* θα καταδείξουν του λόγου το αληθές.

Ο Brandão²¹ δικαίως διατείνεται πως λίγα αρχαία κείμενα παρέχουν ένα τόσο ηχηρό μήνυμα κοινωνικής ισότητας όσο τὰ πρὸς Κρόνον, αυτό δεν σημαίνει εντούτοις πως ο Λουκιανός καθιστά τον εαυτό του κήρυκα της ανάγκης για κοινωνική αναρρόθμιση. Είναι αλήθεια πως στα πρὸς Κρόνον ο θεός συναινεί στην αναγκαιότητα να υπάρχει κοινωνία αγαθών μεταξύ πλουσίων και φτωχών κατά την εορτή του,²² καθώς παρατηρείται πως οι πλούσιοι καθίστανται όλο και πλουσιότεροι, ζώντας μες την κραιπάλη, τη στιγμή που οι φτωχοί υποφέρουν από πείνα (*Κρον.* 19). Η λύση συνίσταται στην κατάργηση της υπάρχουσας ανισότητας (*τὸ ἄνισον τοῦτο ἀφελόντα και τὰ ἀγαθὰ ἐς τὸ μέσον ἅπανσι καταθέντα, Κρον.* 19) και στην ίση αναδιανομή των αγαθών (*ἀναδασμὸν τῶν ἀγαθῶν, Κρον.* 25).²³

Αυτή, όμως, η λύση δεν αποτελεί στην πραγματικότητα παρά μία ουτοπία, όπως αισθητοποιείται μέσα από μία σειρά στοιχείων. Η εξουσία του Κρόνου διαρκεί μόνο για επτά ημέρες κατά τον μήνα Δεκέμβριο, όσο και η γιορτή προς τιμήν του, και ύστερα παραδίδει τα σκήπτρα της εξουσίας στον Δία, ενώ ο ίδιος γίνεται ένας απλός πολίτης (*ιδιώτης, Κρον.* 2), όπως τοποθετεί στο στόμα του θεού ο Λουκιανός, πάντα πρόθυμος να αποδομήσει και να προσφέρει στιγμές γέλιου.²⁴ Στο ίδιο πλαίσιο, οι νόμοι που

¹⁹Baldwin (1961) 201.

²⁰Πρβλ. Billaut (2017) 16, Bompaire (2000) 551.

²¹Brandão (1994-1995) 86.

²² Βλ. *Κρον.* 11: *κοινονοῖεν δὲ ὑμῖν τῶν ἀγαθῶν.*

²³Πρβλ. *Κρον.* 31: *ἀπειλοῦσι προσκαλέσασθαι ἐπὶ τὸν ἀναδασμὸν, ἐπειδὴν τὸ πρῶτον δίκας ὁ Ζεὺς προθῆ, ὁ.π.: δίκαιον γὰρ εἶναι ἰσοτιμίαν καθεστηκέναι και μὴ τῶ μὲν πλεον, τῶ δὲ μηδ' ὅλως μετεῖναι τῶν ἡδέων, ὁ.π. 32: τὸ γοῦν ἡδιστον και συμποτικώτερον ἢ ἰσοτιμία ἐστὶ, και ὁ ἰσοδαίτης τούτου ἔνεκα ἡγεῖται ὑμῖν τῶν συμποσιῶν, ὡς τὸ ἴσον ἅπαντες ἔχοιεν, ὁ.π. 36: και αὐτὰ δὴ ταῦτα τὸν ἀναδασμὸν ἀξιούντων (sc. τῶν πενήτων) γενέσθαι και αἰτιωμένων την τε εἰμαρμένην ὡς ἄνισον τὴν νομὴν πεποιημένην.*

²⁴Ο Παπαϊωάννου (1976) 228-29 εκφράζει αντίθετη άποψη σε αυτό το σημείο, η οποία δεν μας βρίσκει σύμφωνους: σύμφωνα με εκείνον, ο Λουκιανός δεν ενδιαφέρεται μόνο για το χρονικό διάστημα των επτά ημερών που διαρκεί η γιορτή του θεού. Είναι σαν να ψιθυρίζει πως η ισότητα πρέπει να εγκαθιδρυθεί μεταξύ όλων. Οι λέξεις *ὀργή, μῖσος και βλασφημία* (*Κρον.* 37), που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν την αντίδραση των φτωχών απέναντι στους πλούσιους, αποτυπώνουν, κατά την εκτίμησή του, όλο το εύρος και την ένταση της ταξικής πάλης.

θεσπίζονται από τον Κρονοσόλωνα (*Κρον.* 13-18) και προβλέπουν μεταξύ άλλων την ισοτιμία μεταξύ δούλων και ελευθέρων, πενήτων και πλουσίων (*Κρον.* 13), δεν αφορούν παρά μόνο το διάστημα της εορτής του θεού. Τα Σατουρνάλια αποτελούν έναν «καρναβαλικοποιημένο» χρόνο, όπως το διατύπωσε ο Bakhtin,²⁵ ή μια «αλλοχρονία» («*alocronia*»), κατά την ορολογία του Brandão,²⁶ παρεμβολή, δηλαδή, ενός χρονικού διαστήματος μέσα σε ένα ευρύτερο χρονικό πεδίο. Ένα δεύτερο στοιχείο αποτελεί το γεγονός πως οι κοινωνικές ανισότητες εμφανίζονται δίχως μεγάλη σημασία στο έργο υπό την προοπτική του θανάτου: *μετ' ὀλίγον*, ὅλοι ανεξαιρέτως (*ἅπαντας*) θα καταλήξουν στον θάνατο (*Κρον.* 30).²⁷ Τέλος, το *excipit* του έργου (*Κρον.* 39) αφήνει να εννοηθεί πως η εγκαθίδρυση της ισότητας στον πάνω Κόσμο δεν είναι εφικτή. Για να αποφύγουν το ενδεχόμενο μιας εξισωτικής αναδιανομής των αγαθών, οι πλούσιοι δεσμεύονται να αποστείλουν στους φτωχούς ρουχισμό και χρυσό καθώς και να τους προσκαλέσουν στα εορταστικά συμπόσια, φερόμενοι προς αυτούς ως προς φίλους.

Η Marquis²⁸ δικαίως επισημαίνει πως στον Λουκιανό τίποτα δεν είναι τόσο απλό όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως: πολλές φορές χανόμαστε στις ερμηνευτικές δυνατότητες, γιατί ο Λουκιανός αναμειγνύει εντέχνως το *γελοῖον* με το *σπουδαῖον* και αντιστρόφως. Είναι αρκετές οι περιπτώσεις που δυσκολεύεται κανείς να αποφανθεί μετά βεβαιότητας αν ο συγγραφέας σατιρίζει, αστειεύεται ή αν σπουδαιολογεί. Παρά ταύτα, δεν αποκλείεται ο Λουκιανός να θέλει να καταγγείλει *a contrario* στα *πρὸς Κρόνον* την κοινωνική ανισότητα μεταξύ πλουσίων και πενήτων· η ισότητα που φαίνεται να αποκαθίσταται κατά τα Σατουρνάλια αντιτίθεται στην κυρίαρχη ανισότητα κατά το υπόλοιπο του έτους.²⁹ Αν και η εποχή που ζει ο Λουκιανός χαρακτηρίζεται γενικά ως μία εποχή ευημερίας και ειρήνης,³⁰ ως έναν βαθμό υφίσταντο κοινωνικές ανισότητες,³¹ τις οποίες πιθανότατα καθρεφτίζει στο έργο του, πάντα με δόσεις

²⁵Βλ. Brandão (1994-1995) 96, σημ. 23, για την παραπομπή στον Bakhtin.

²⁶Brandão (1994-1995) 87.

²⁷Βλ. Brandão (1994-1995) 89, πρβλ. *Χαρ.* 19.

²⁸ Marquis (2017) 29.

²⁹Brandão (1994-1995) 87, πρβλ. Baldwin (1973) 110.

³⁰ Schwarz (1966-1967) 33, πρβλ. Hall (1981) 232-33.

³¹Βλ. Χρηστίδη (2015) 13-14: Υπήρχε διάκριση ανάμεσα σε δούλους και ελεύθερους. Οι δε ελεύθεροι χωρίζονταν σε Ρωμαίους πολίτες, που έχαιραν δικαιωμάτων, και σε μη Ρωμαίους πολίτες. Οι Ρωμαίοι πολίτες με τη σειρά τους διακρίνονταν σε *honestiores*, πιο ευνοήσιμοι, δηλαδή, πολίτες, οι οποίοι διαχειρίζονταν τα πολιτικά πράγματα, και σε *humiliores*, ταπεινότερης προελεύσεως, οι οποίοι αποτελούσαν τη μεγάλη μάζα του πληθυσμού. Στους *honestiores* ανήκαν στην αρχή όσοι ήταν ευγενικής καταγωγής, ενώ εν συνεχεία και όσοι αποτελούσαν τη «φιλόδοξη ολιγαρχία του πλούτου», κατά την έκφραση του Χρηστίδη, δηλαδή μεγαλογαιοκτήμονες, μεγαλέμποροι και μεγαλοεπιχειρηματίες. Η σχηματοποίηση αυτή βέβαια έχει χαρακτήρα γενικευτικό και δεν μπορεί να αποδώσει με κάθε πιστότητα την ιστορική πραγματικότητα.

υπερβολής και διόγκωσης, όπως επιτάσσει το σατιρικό είδος.³² Βέβαια, η πιθανή πρόθεση καταγγελίας μιας ορισμένης κοινωνικής ανισότητας που μπορεί να υπήρχε δεν καθιστά τον Λουκιανό επ' ουδενί λόγω κοινωνικό επαναστάτη ούτε οραματιστή μιας κοινωνίας απόλυτης ισότητας. Πρώτιστος στόχος του είναι η πρόκληση γέλιου, δευτερευόντως εξαπολύει μία κραυγή διαμαρτυρίας απέναντι στην υπερβολή, την κατάχρηση και την υποκρισία που πλεονάζει στην κοινωνία της εποχής του.

Η θέση πως ο Λουκιανός δεν υπαινίσσεται πουθενά την ανάγκη εγκαθίδρυσης της ισοτιμίας στον πάνω Κόσμο ενισχύεται από τη μαρτυρία ενός ακόμη κειμένου. Στην *Απολογία* ο Σαμοσατέας απολογείται στον φίλο του Σαβίνο για τη δυνητική κατηγορία που θα μπορούσε να του απευθύνει κάποιος πως ενώ ο ίδιος στο *Περί εν τῶν ἐπι μισθῶ συνόντων* εκφέρεται αρνητικά για όσους διανοούμενους καταδέχονται να εργαστούν στα σπίτια πλούσιων Ρωμαίων, με απώτερο σκοπό να επωφεληθούν από την περιουσία εκείνων, ο ίδιος ανέλαβε στα 1971 το πόστο του αρχικλητήρα *παρὰ τῶ ἐπάρχῳ* της Αιγύπτου. Γράφει λοιπόν στην *Απολογία* (11): *ἀλλ' οὐκ ἀφ' ἑνός, οἶμαι, χρῆ ἀνατρέπειν τὰ πάντα οὐδ' ἰσοτιμίαν τῶν μισθοφορούντων καθιστάναι*. Το εν λόγω χωρίο, αν και αναφέρεται στους *μισθοφοροῦντες*, αυτούς δηλαδή που λαμβάνουν μισθό ως αντάλλαγμα για την παροχή δημόσιων υπηρεσιών, αφήνει να διαφανεί πως ο Λουκιανός δεν ήταν ένας κοινωνικός επαναστάτης, δεν ήταν ένας αρνητής του πλούτου ούτε υποστηρικτής μιας καθολικής ισοτιμίας. Είναι τα παρεπόμενα του πλούτου που επιδιώκει να καταγγείλει κατά κύριο λόγο: τη ματαιότητα,³³ την έπαρση,³⁴ την εσωτερική υποδούλωση του ανθρώπου,³⁵ την αδιάκοπη έγνοια του για τη διατήρηση του πλούτου,³⁶ η οποία δημιουργεί με τη σειρά της έναν διαρκή φόβο ότι κάποιος άλλος τον εποφθαλμιά,³⁷ την προσφυγή σε μη έννομα μέσα ή ακόμα και στη διάπραξη εγκλημάτων στην προσπάθεια απόκτησής του³⁸ και τέλος τη σωματική και ψυχική φθορά που επέρχεται ως επακόλουθο της τρυφηλής ζωής.³⁹ Ο Baldwin δικαίως υποστηρίζει στο υστερότερο έργο του *Studies in Lucian* (1973) πως ο Λουκιανός δεν

³²Πρβλ. π.χ. Αριστ. *Ποιητ.* 1449a.

³³Πρβλ. *Νεκρ. Διαλ.* 1.3, 22.7, *Χαρ.* 20, *Κρον.* 3.30, *Πλ.* 12, 20 κ.ε.

³⁴Βλ. *ἕβρις*, *Νεκρ. Διαλ.* 3.2, 20.4, *Τιμ.* 28, *ἕβρις* προσωπικοποιημένη, *Μισθ. Συνοντ.* 42, *τετυφωμένοι, ἀλαζονεία, ὑπεροψία, Νεκ.* 12, *τῦφον, ὑπεροψίαν, Νεκρ. Διαλ.* 20.4, *τῦφον, Νεκρ. Διαλ.* 12.6, *Κατ.* 26, *μεγαλαυχία, Χαρ.* 11, *Τιμ.* 28, *ἐπαιρέσθων, Χαρ.* 14, *ὑπερμαζῆς, Πλ.* 15.

³⁵Πρβλ. *Τιμ.* 14.

³⁶*Κρον.* 27, πρβλ. *Ἀλεκτρ.* 20, 29.

³⁷Πρβλ. *Τιμ.* 14, *Κρον.* 27, *Ἀλεκτρ.* 22.

³⁸*Χαρ.* 11, πρβλ. *Τιμ.* 23.

³⁹*Νεκ.* 11, *Χαρ.* 17, *Τιμ.* 26, 28, 36, *Ἀλεκτρ.* 23, *Κρον.* 28, *Μισθ. Συνοντ.* 42.

προσφέρει λύσεις.⁴⁰ Θα ήταν παρακινδυνευμένο να θελήσουμε να δούμε στον Λουκιανό μια πραγματική συμπάθεια για τους φτωχούς, πράγμα το οποίο δεν αποκλείεται, αλλά, από την άλλη, δεν μπορεί να αποδειχθεί μετά βεβαιότητας.

Η ιστορία του μοτίβου της *ίσοτιμίας* και η πιθανή πηγή του Λουκιανού

Το μοτίβο της *ίσοτιμίας*, του εξισωτισμού των ανθρώπων μπροστά στον θάνατο, έχει μια μακρά πορεία, που εκκινεί από τον Όμηρο. Αξίζει να σημειωθεί πως η μίμηση είναι ένας καθοριστικός μηχανισμός ανασκαφής των κειμένων, ιδιαιτέρως στα χέρια του μελετητή της ύστερης αρχαιότητας. Στην περίοδο αυτή *ή τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησίν τε καὶ ζήλωσις*, όπως γράφει ο συγγραφέας του *Περὶ Ὑψους* (13.2) αποδεικνύεται κάτι παραπάνω από θεμιτή. Ο Bompaire, που έχει σημαδέψει ανεξίτηλα τη λουκιάνεια έρευνα από το 1958 και εξής με τη διατριβή του: *Lucien écrivain, Imitation et création*, υποστηρίζει πως «μεταξύ μιας πρωτοτυπίας που δεν αποτελεί στοίχημα (ενν. για τον αρχαίο συγγραφέα) και μίας μίμησης που δεν αποδεικνύεται δουλική [...] η σύνθεση επιχειρείται εύκολα προς όφελος της μίμησης. [...] Η μίμηση είναι λοιπόν αναδημιουργία».⁴¹

Στον *Χάροντα* (22) ο Λουκιανός βάζει στο στόμα του ομώνυμου ήρωα μια σειρά από ομηρικούς στίχους, τους οποίους παρωδεί σε έναν αξιομνημόνευτο *κέντρωνα*:⁴²

κάτθαν' ὁ μ ὦ ς ὄ τ' ἄτυμβος ἀνήρ ὅς τ' ἔλλαχε τύμβου,⁴³
 ἐν δὲ ἰ ἦ τιμῆ Ἴρος⁴⁴ κρείων τ' Ἀγαμέμνων⁴⁵
 Θερσίτη⁴⁶ δ' ἴσ ο ς Θέτιδος παῖς ἠϋκόμοιο⁴⁷
 π ἄ ν τ ε ς δ' εἰσὶν ὁ μ ὦ ς νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,⁴⁸
 γυμνοὶ τ ε ξηροὶ τ ε κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα.⁴⁹

⁴⁰Baldwin (1973) 112.

⁴¹Bompaire (2000) 75, 81.

⁴²Βλ. Χρηστίδη (2002), 310-11 σημ. 77-82.

⁴³Παρωδία Όμ. *Ιλ.* 9.320.

⁴⁴Για ζητιάνο Ἴρο, βλ. Όμ. *Οδ.* 18.1-71.

⁴⁵Πρβλ. Όμ. *Ιλ.* 130, 285, 355, κ.ό.κ.: φόρμουλα, συχνά αποδιδόμενη στον Αγαμέμνονα στο ιλιαδικό έπος.

⁴⁶Βλ. Όμ. *Ιλ.* 2.212-19: Ο Θερσίτης ήταν διαβόητος για την ασχήμια του.

⁴⁷Βλ. Όμ. *Ιλ.* 4.512, 16.860: φόρμουλα για τον Αχιλλέα.

⁴⁸Βλ. Όμ. *Οδ.* 10.521, 536, 11. 29, 49, *νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα*: φόρμουλα.

⁴⁹Βλ. Όμ. *Οδ.* 11.539, 573, 24.13, *κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα*: φόρμουλα. Το λιβάδι με τους ασφόδελους (πρβλ. *Πενθ.* 5) βρισκόταν στην αρχή του μυθοπλαστικού λουκιάνειου Άδη, μετά την ατσάλινη πόρτα του κάτω Κόσμου και φιλοξενεί την πηγή της Λήθης (*Λήθης ὕδωρ*, ό.π.), από την οποία έπιναν οι νεκροί για να ξεχάσουν την εγκόσμια πραγματικότητα και να αποδεσμευτούν από αυτήν.

Η παρωδία ποιητικών στίχων, και δη επικών, αποτελούσε προσφιλή πρακτική των συγγραφέων της κυνικής διατριβής.⁵⁰ Στο παρατιθέμενο χωρίο η εξισωτική επέλαση του θανάτου αισθητοποιείται με τη διπλή αναφορά του *ὁμῶς* («εξίσου») στον πρώτο και τέταρτο στίχο, με τη χρήση της επικής δοτικής *ἰῆ* αντί για *μιᾶ τιμῆ* («ίδια τιμή») στον δεύτερο στίχο, το επίθετο *ἴσος* για να χαρακτηρίσει τόσο τον άσχημο Θερσίτη όσο και τον αγλαό Αχιλλέα, με τη χρήση του επιθέτου *πᾶς* αλλά και με την εμφατική επανάληψη του *τε...τε* στον τελευταίο στίχο. Η Παπαθεοδώρου⁵¹ επισημαίνει ορθώς πως ο Λουκιανός στο παρόν χωρίο υποδεικνύει την οφειλή του στον Όμηρο σε σχέση με την ιδέα περί μεταθάνατιας εξίσωσης των νεκρών. Αξίζει να παραθέσουμε το ιλιαδικό παράλληλο, που καταδεικνύει κατεξοχήν την ιδέα αυτή και το οποίο παρωδεί μεταξύ άλλων ο Σαμοσατέας στο κεφάλαιο 22 του *Χάροντα* που εξετάσαμε παραπάνω. Ο Αχιλλέας απευθυνόμενος στον Οδυσσέα αρνείται να επιστρέψει στο πεδίο της μάχης, καθώς:

ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι
 ἐν δὲ ἰῆ τιμῆ ἡμὲν κακὸς⁵² ἠδὲ καὶ ἐσθλός⁵³
 κάθθαν' ὁμῶς ὅ τ' ἀεργὸς ἀνήρ ὅ τε πολλὰ ἐοργῶς.

(Όμ., *Ιλ.* 9.318-320)

και αυτός που απέχει από την μάχην
 και αυτός που σφόδρα πολεμεί, μερίδα ομοίαν παίρνουν.
 ἴσια τιμάται ο άνανδρος με τον ανδρειωμένον.
 Πολλά κι αν πράξης και άνεργος αν μείνεις αποθνήσκεις.

(μετάφραση Ι. Πολυλά)

Η κοινή μοίρα του ανθρώπου είναι ο θάνατος ανεξαρτήτως.⁵⁴ Το *ἡμὲν κακὸς ἠδὲ καὶ ἐσθλός* αναπαράγεται από τον Λουκιανό στους *Νεκρικούς Διαλόγους* (26.2), όπου ο Αχιλλέας απευθυνόμενος στον παλιό φίλο του Αντίλοχο δηλώνει τη θλίψη του για την ισοτιμία που επικρατεί στα δώματα του Άδη. Όσον αφορά τον στίχο 320, ο οποίος υπογραμμίζει κατεξοχήν την έννοια της ισοτιμίας, πρέπει να σημειώσουμε πως πολλοί εκδότες, μεταξύ των οποίων και ο Mazon, τον αθετούν.⁵⁵ Παρά ταύτα, στην περίπτωση μας κρίνεται χρήσιμος, καθώς φαίνεται πως ο Λουκιανός είχε συμβουλευτεί κάποιο

⁵⁰Oltramare (1926) 16.

⁵¹Παπαθεοδώρου (2019) 88.

⁵²Δηλ. ο Αγαμέμνονας.

⁵³Δηλ. ο Αχιλλέας.

⁵⁴Πρβλ. Hainsworth (1993) 104.

⁵⁵Mazon (2002) 63: Σημειώνει ακριβώς πάνω από το κριτικό υπόμνημα πως *iure secluserunt edd. multi*.

χειρόγραφο που τον συμπεριελάμβανε, δεδομένου ότι τον αναπαράγει στο απόσπασμα της *Νεκρομαντείας* που παραθέσαμε παραπάνω.

Η ιδέα ότι ο θάνατος είναι κοινός σε όλους απαντά εν μέρει και στον Ησίοδο. Στα *Έργα και Ημέραι* (155-56) λέει ο ποιητής από την Άσκρα πως ο θάνατος επεβλήθη ακόμα και στο χάλκινο γένος, το τρίτο κατά σειρά που δημιούργησε ο Δίας, και *έκπαγλους περ έόντας* με τον και να έχει εν προκειμένω επιδοτική σημασία. *Έκπαγλος* σημαίνει «φοβερός», «φρικτός» και πράγματι το χάλκινο γένος διακρινόταν για τη σωματική του ρωμαλεότητα (*Έργ.* 148-49).

Η ιδέα της ισοτιμίας απέναντι στον θάνατο αποτυπώνεται πιο ανάγλυφα στον Πίνδαρο, και μάλιστα σε συνάρτηση με το ζήτημα των πλούσιων και των φτωχών. Ο Λουκιανός, σημειωτέον, γνωρίζει το έργο του Πίνδαρου, τον οποίο και παραθέτει τόσο στον *Αλεκτρύονα* όσο και στον *Τίμωνα* (Πινδ. *Ολ.* 1.1-2 *apud* *Αλεκτρ.* 7, *Τιμ.* 41). Ο θάνατος είναι ένα κοινό για όλους κύμα (*άλλα κοινόν γάρ έρχεται / κῦμ' Αΐδα, Νεμ.* 7.30-31),⁵⁶ και σε αυτόν θα καταλήξουν και ο πλούσιος και ο φτωχός (*άφνεός πενιχρός τε θανάτου παρά / σῶμα νέονται, Νεμ.* 7.19-20). Είτε κάποιος υπερέχει έναντι των άλλων στον πλούτο και την ομορφιά, είτε αριστεύει στους αγώνες, θα πρέπει να θυμάται, λέει ο Θηβαίος ποιητής, πως έχει μέλη θνητά και τελευταίο του επικάλυμμα θα είναι το χώμα (*Νεμ.* 11.13-16).⁵⁷

Στον εσχατολογικό μύθο που επισφραγίζει τον πλατωνικό *Γοργία* επανέρχεται εμμέσως η ιδέα της ισοτιμίας. Ο Ραδάμανθς, ορισμένος κριτής για τους νεκρούς εξ Ασίας, δεν διακρίνει ποιος νεκρός βρίσκεται μπροστά του, καθώς εκείνοι παρουσιάζονται γυμνοί (*τήν ψυχήν, ούκ είδώς ότου έστιν, Γοργ.* 524e). Πολλοί τύραννοι και δυνάστες και βασιλείς, όπως ο βασιλιάς των Περσών, παρελαύνουν μπροστά του (524e, πρβλ. 525d), καθώς οι έχοντες εξουσία, λέει ο Σωκράτης, είναι πολύ πιο επιρρεπείς στα ανοσιουργήματα (525d).

Η ιδέα της ισοτιμίας των νεκρών ενυπάρχει στην ορφική φιλοσοφία.⁵⁸ Στους *Ορφικούς Ύμνους*, οι οποίοι ανάγονται κατά προσέγγιση στον 2^ο με 3^ο αι. μ.Χ., χωρίς να καθίσταται δυνατή μια απόλυτη χρονολόγηση,⁵⁹ ο θεοποιημένος Θάνατος παρουσιάζεται εκ νέου ως κοινός παρονομαστής όλων ανεξαιρέτως των ανθρώπων

⁵⁶ Πρβλ. *Ίσθμ.* 7.42: *θνάσκομεν γάρ όμῶς άπαντες*, fr. T. 2 Puech (fr. 131 Schroeder): *Και σῶμα μὲν πάντων έπειτα θανάτῳ περισθενεϊ.*

⁵⁷ *εί δέ τις όλβον έχων μορφῆ παραμεύσεται άλλους, / έν τ' άέθλοισιν άριστεύων επέδειξεν βίαν, / θνατά μεμνάσθω περιστελλών μέλη, / και τελευτάν άπάντων γάν έπισσόμενος.*

⁵⁸ Βλ. Bompaire (2000) 373, σημ. 1.

⁵⁹ Fayant (2014) XXX.

(*Όρφ. Ύμν.* 87.5-6)⁶⁰, που κρατά στα χέρια του το πηδάλιο της ζωής τους (ό.π. 87.1). Ο Άδης είναι προσέτι *ἄκριτος*, δεν κάνει διακρίσεις για κανέναν (*Όρφ. Ύμν.* 18.9).

Η ιδέα του εξισωτισμού όλων των ανθρώπων απέναντι στον θάνατο συνδέεται ακόμη με την κυνική φιλοσοφία, και ειδικότερα με την κυνική διατριβή.⁶¹ Ο Τέλης, συγγραφέας κυνικής διατριβής, που ήκμασε προς το τέλος του 3^{ου} αι. π.Χ.,⁶² παραθέτει στο έργο του την άποψη του ιδρυτή της Κυρηναϊκής σχολής Αρίστιππου, την οποία και ασπάζεται: *ἢ οὐ πανταχόθεν, φησὶν ὁ Ἀρίστιππος, ἴση και ὁμοῖα ἢ εἰς ἄδου ὁδός*: (σ. 29, Hense). Ο δρόμος που οδηγεί στον Άδη είναι ίδιος και απαράλλακτος για όλους. Η ίδια ακριβώς άποψη αποδίδεται από τον Διογένη Λαέρτιο τόσο στον φιλόσοφο Αναξαγόρα (2.11)⁶³ όσο και στον ακαδημαϊκό Αρκεσίλαο (4.31)⁶⁴. Η ίδια θέση απαντά τόσο στον Επίκτητο (Αρρ. *Ἐπικτ. Διατρ.* 2.6.18-19)⁶⁵ όσο και σε δύο επιγράμματα της *Παλατινῆς Anthologίας*, το ένα εκ των οποίων είναι ανωνύμου συγγραφέως (10.3)⁶⁶, ενώ το άλλο (7.477)⁶⁷ αποδίδεται στον επιγραμματοποιό Τύμνη, που πρέπει να έζησε κατά τον 3^ο με 2^ο αι. π.Χ.⁶⁸ Συμπεραίνουμε, άρα, πως επρόκειτο για μία γενικευμένη θέση, που δεν συνδέεται με κάποιον συγκεκριμένο συγγραφέα ή με κάποιο φιλοσοφικό ρεύμα. Αν πρέπει να δώσουμε πίστη, τέλος, στη μαρτυρία του Πλουτάρχου, ο Διογένης, εκφράζοντας την αντίθεσή του στον Σοφοκλή, που υποστήριζε ότι οι μνημένοι στα μυστήρια χαίρουν καλύτερης τύχης στον Άδη από τους αμύητους, αναφέρει πως ο κλέφτης Παταικίων και ο Επαμεινώνδας, μνημένος στα μυστήρια, θα έχουν ακριβώς την ίδια τύχη (*Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν* 21f). Η ιδέα της ισοτιμίας ενυπάρχει επίσης στην ρωμαϊκή κυνική διατριβή και στον διαπρεπέστερο εκπρόσωπό αυτής, τον Σενέκα: *aequat omnes cinis; impares nascimur, pares morimur* (*Ep.* 91.16), «ο θάνατος εξισώνει τους πάντες: άνισοι γεννιόμαστε, ίσοι πεθαίνουμε».⁶⁹

Σε αυτή τη διαδρομή ανίχνευσης ορισμένων σταδίων του μοτίβου της ισοτιμίας, τελευταίο σταθμό αποτελεί ο Αμμιανός, συγγραφέας 24 σατιρικών επιγραμμάτων της

⁶⁰ τὸν μακρὸν ζῴοισι φέρων αἰώνιον ὕπνον, / κοινὸς μὲν πάντων.

⁶¹ Πρβλ. Bompaire (2000) 575. Να σημειώσουμε πως χρειάζεται περισσότερη έρευνα για τον εντοπισμό χωρίων που να επιρρωνύουν ατράνταχτα τη προκείμενη θέση, αλλά παραθέτουμε για την ώρα ορισμένες ισχυρές ενδείξεις.

⁶² Πρβλ. Oltramare (1926) 18.

⁶³ πρὸς τὸν δυσφοροῦντα ὅτι ἐπὶ ζένης τελευτᾷ, «πανταχόθεν», ἔφη, «ὁμοία ἐστὶν ἢ εἰς ἄδου κατάβασις».

⁶⁴ ἀλλὰ γὰρ εἰς Ἀχέροντα τὸν οὐ φατὸν ἴσα κέλευθα.

⁶⁵ Ἴσοι μέλει, ποῖα ὁδῶ καταβῆς εἰς Αἴδου; ἴσαι πᾶσαι εἰσιν.

⁶⁶ Πάντ οθεν εἷς ὁ φέρων εἰς αἰδὴν ἄνεμος.

⁶⁷ ἔστι γὰρ ἴση / πάντοθεν εἰς αἰδὴν ἐρχομένοισιν ὁδός.

⁶⁸ Brill's New Pauly (1996-) s.v. Tymnes.

⁶⁹ Oltramare (1926) 269, θέση 25c. Πρβλ. Sen. *Ep.* 113.16: Paupertas nulli malum est nisi repugnanti. Mors malum non est; quid quaeris? Sola ius aecum generis humani.

εποχής του Τραϊανού (88-117 μ.Χ.).⁷⁰ Γράφει στο επίγραμμα 11.209:⁷¹ «όταν κανείς πεθάνει, ακόμα κι αν έχει κατακτήσει εδαφικά όλον τον κόσμο φθάνοντας μέχρι τις στήλες του Ηρακλή, το δυτικό άκρο του τότε γνωστού κόσμου, ίδιο μερίδιο γης τού επιφυλάσσεται στον κάτω Κόσμο με τους υπόλοιπους νεκρούς κι όμοιος θα είναι με τον Ίρο, τον ζητιάνο της Οδύσσειας».

Από πού αντλεί το εν λόγω μοτίβο ο Σαμοσατέας; Η ομηρική επίδραση είναι κάτι παραπάνω από βέβαιη, δεδομένου ότι ο Λουκιανός ενσωματώνει στο έργο του ιλιαδικούς στίχους που υπαινίσσονται την ιδέα της ισοτιμίας. Η πινδαρική επιρροή είναι, επιπλέον, πολύ πιθανή, χωρίς να μπορούμε να αποφανθούμε μετά βεβαιότητας. Ο Λουκιανός έχει σίγουρα διαβάσει τον *Γοργία* του Πλάτωνα, απ' όπου αντλεί επί παραδείγματι την ιδέα της γυμνότητας των νεκρών κατά την μεταθανάτια κρίση. Η επίδραση της κυνικής φιλοσοφίας, και ειδικότερα της κυνικής διατριβής, στο έργο του Σαμοσατέα είναι πέραν πάσης αμφιβολίας και πιθανόν τον τροφοδοτεί και ως προς το θέμα της ισότητας των νεκρών. Εντούτοις, η ανεύρεση της ακριβούς πηγής του Λουκιανού μπορεί να είναι μάταιη. Οι ιδέες που εμφιλοχωρούν στα λουκιάνεια έργα αποτελούν σε αρκετές περιπτώσεις ανάμνηση κάποιας σχολικής γνώσης ή έχουν αρδευτεί από κάποιο δοξογραφικό έργο.⁷² Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι πως η ιδέα της ισοτιμίας των νεκρών, που συνιστά μοτίβο εντός του λουκιάνειου έργου, με ιδιαίτερη συχνότητα, διαθέτει ήδη μια πλούσια ιστορία προ αυτού.

Συμπεράσματα

Ο όρος και η έννοια της *ισοτιμίας* δεν πρωτοχρησιμοποιούνται από τον Λουκιανό, αλλά σε αυτόν πρέπει να πιστωθεί η ανάδειξή τους. Για αυτό, ο όρος μοτίβο προκειμένου για την *ισοτιμία* δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί παρά μόνο στην περίπτωση του Λουκιανού, καθώς σε εκείνον ο όρος και η έννοια (μαζί με τους συνώνυμους όρους που σημειώσαμε παραπάνω) επανέρχονται από το ένα έργο στο άλλο, με σταθερά χαρακτηριστικά. Ο Σαμοσατέας δεν είναι κοινωνικός επαναστάτης, δεν οραματίζεται μια κοινωνία απόλυτης ισότητας, ένα αίτημα που θα ήταν μάλλον ουτοπικό, δεν

⁷⁰ Brill's *New Pauly* (1996-) s.v. Ammianus.

⁷¹ *κἂν μέχρις Ἡρακλέους στηλῶν ἔλθῃς παρορίζων / γῆς μέρος ἀνθρώποις πᾶσιν ἴσον σε μένει, / κείσῃ δ' Ἴρω ὅμοιος, ἔχων ὁ βολοῦ πλέον οὐδὲν / εἰς τὴν οὐκέτι σὴν γῆν ἀναλυόμενος.*

⁷² O Bompaire (2000) 334 δικαίως υποστηρίζει πως: «Bon nombre des "idées" de Lucien et pour une part son imagination même sont alimentées consciemment ou inconsciemment, directement ou indirectement par de tels répertoires [des *topoi*]. En termes plus généraux on constatera le rôle décisif que joue la réminiscence scolaire dans le choix des thèmes lucianesques».

αρνείται ούτε τον πλούτο σε τελική ανάλυση, απλώς δεν φείδεται να στηλιτεύει τα παρεπόμενα της προσκόλλησης σε αυτόν. Ο πρώτος και κύριος στόχος του είναι η σάτιρα, δευτερευόντως δεν αποκλείεται να θέλει να αντιπαραβάλει την κοινωνική ισότητα που επικρατεί στον Άδη με την περιφρέουσα ανισότητα της εδώ πραγματικότητας, όπως αυτό αποτυπώνεται κυρίως στα *πρὸς Κρόνον*. Άλλωστε, δεν πρέπει κανείς να ξεχνά πως ο Άδης του Λουκιανού είναι κατασκευασμένος με πρώτες ύλες τη συγγραφική φαντασία και την παρακαταθήκη της λογοτεχνικής παράδοσης. Κατά πόσο μπορούμε να εκλάβουμε κατά γράμμα τα όσα λέγονται και διαδραματίζονται εκεί; Σε αυτό και σε άλλα παρόμοια ερωτήματα δεν είναι εύκολο να δοθεί μία ομόφωνη απάντηση. Όσον αφορά την ιστορία της ιδέας της *ίσοτιμίας*, φαίνεται πως ξεκινά από το ιλιαδικό έπος. Η επίδραση του Ομήρου, του Πίνδαρου, του πλατωνικού *Γοργία* αλλά και της κυνικής διατριβής στη διαμόρφωση του λουκιάνειου μοτίβου είναι πάρα πολύ πιθανή, αν όχι βέβαιη. Ωστόσο, απ' όποια πηγή κι αν αντλεί ο Λουκιανός, το μοτίβο, η πραγμάτευσή του, η έκταση που του αφιερώνει και η έμφαση που του δίνει αποτελούν στοιχεία πρωτοτυπίας. Ο Λουκιανός χάρη στη σατιρική του φλέβα πρωτοτυπεί μμούμενος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baldwin, B. (1961), «Lucian as Social Satirist», *CQ*, 11.2, 199-208.
- ___ (1973), *Studies in Lucian*, Toronto.
- Billault, A. (2017), «Lucien de Samosate et son œuvre», στο E. Marquis & A. Billault (επιμ.), *Mixis, le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris.
- Bompaire, J. (2000), *Lucien écrivain, Imitation et Création*, Paris.
- ___ (επιμ.) (1993), *Lucien. Œuvres, Tome I* (Introduction générale, Opuscles 1-10), Paris.
- Brandão, J. L. (1994-1995), «No reino da isotimia: diferenças sociais e mundo dos mortos em Luciano», *Classica* 7-8: 83-100.
- Branham, R. B. (1989), *Unruly Eloquence, Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge – Massachusetts – London.
- Fayant, M. C. (επιμ.) (2014), *Hymnes orphiques*, Paris.

- Gassino, I. (2002), «Voir et savoir: Les difficultés de la connaissance chez Lucien», στο L. Villard (επιμ.), *Couleurs et vision dans l'antiquité classique*, Rouen.
- Gentry, F. G. & C. F. Salazar (επιμ.) (1996-), *Brill's New Pauly, Encyclopaedia of the Ancient World*, Leiden.
- Hainswoth, B. (1993), *The Iliad: a commentary* (Volume III: books 9-12), Cambridge.
- Hall, J. (1981), *Lucian's satire*, New York.
- Halliwell, S. (2008), *Greek Laughter, A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- Kassel, R. & C. Austin (éd.) (1998), *Poetae Comici Graeci, VI.2: Menander, Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata*, Berlin – New York.
- Liddell, H. – R. Scott – H. S. Jones (2011), *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
 Διαθέσιμο μέσω: <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Macleod, M. D. (1974), *Luciani opera, Tomus II. Libelli 26-43*, Oxford.
 ___ (1980), *Luciani opera, Tomus III. Libelli 44-68*, Oxford.
 ___ (1987), *Luciani opera, Tomus IV. Libelli 69-86*, Oxford.
 ___ (επιμ.) (1972), *Luciani opera, Tomus I. Libelli 1-25*, Oxford.
- Marquis, E. (2017), «L'art de la *mixis*», στο Marquis, E. & A. Billault (επιμ.), *Mixis, le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris.
- Mazon, P. (επιμ.) (2002), *Homère, Iliade, Tome II, Chants VII-XII* [Texte établi et traduit, avec la collaboration de P. Chantraine – P. Collart – R. Langumier], Paris.
- Montanari, F. (2017), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας: Από τον 8ο αιώνα π.Χ. έως τον 6ο αιώνα μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη.
- Oltramare, A. (1926), *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne – Genève – Neuchâtel – Veney – Montreux – Berne.
- Puech, A. (επιμ.) (31961), *Pindare, Isthmiques et Fragments, Tome IV*, Paris.
 ___ (επιμ.) (41967), *Pindare, Néméennes, Tome III*, Paris.
- Sandbach, F. H. (επιμ.). (1972), *Menandri reliquiae selectae*, Oxford.
- Schwartz, J. (1966-1967), «Considérations sociales à propos de Lucien de Samosate», *Revue de la Franco-Ancienne* 155-156: 33-45.
- Παπαθεοδώρου, Δ. (2019), *Ο Θάνατος στον Λουκιανό. Φιλοσοφικές και Λογοτεχνικές επιδράσεις*, ΜΔΕ, Αθήνα. Διαθέσιμο μέσω:

<https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2885671/theFile/2885672> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].

Παπαϊωάννου, Β. (1976), *Λουκιανός, Ο Μεγάλος Σατιρικός της Αρχαιότητας: Συμβολή στην παρουσίαση της εποχής του βίου και του έργου του*, Θεσσαλονίκη.

Χρηστίδης, Δ. (2002), *Λουκιανός: Σάτιρα θανάτου και Κάτω Κόσμος, Περί πένθους, Κατάπλους ἢ Τύραννος, Χάρων ἢ Ἐπισκοποῦντες, Μένιππος ἢ Νεκριομαντεῖα, Νεκρικοὶ Διάλογοι (επιλογή), Τόμος Α' [εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια]*, Θεσσαλονίκη.

____ (2015), *Λουκιανός: Σάτιρα απληστίας και Ματαιοδοξίας, Ὀνειρος ἢ Ἀλεκτρυών, Τίμων ἢ Μισάνθρωπος, Πρὸς τὸν ἀπαίδευτον καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενον, Πλοῖον ἢ Εὐχαί, Νεκρικοὶ Διάλογοι (επιλογή), Τόμος Γ' [εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια]*, Θεσσαλονίκη.

Ειρήνη-Νίκη Μπριάκου
Υποψήφια Διδάκτωρ
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
airmpriakou@gmail.com

Διεγείροντας τις αντιδράσεις του κοινού: Η περίπτωση του προλόγου της *Εκάβης* του Ευριπίδη*

Η *Εκάβη*¹ του Ευριπίδη αποτελεί ένα έργο που γράφεται γύρω στα 425/424 π.Χ., την περίοδο που μαίνεται ο Πελοποννησιακός πόλεμος. Στην τραγωδία αυτή ο Ευριπίδης, όπως και σε άλλα έργα του, εξετάζει τις συνέπειες του πολέμου, μέσα από τα μάτια του άμαχου πληθυσμού και κυρίως των γυναικών. Πρόκειται για μια τραγωδία που εικονογραφεί έναν κόσμο σκληρό που διακρίνεται από στοιχεία διαφθοράς, προδοσίας, υποκρισίας, μοχθηρότητας και ταπείνωσης. Στον κόσμο αυτό που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του θεατρικού κοινού η Εκάβη μεταμορφώνεται από *mater dolorosa* σε άγριο θηρίο παρασυρμένη από την επιθυμία της να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του αδικοχαμένου γιου της Πολύδωρου.

Η τραγωδία ξεκινάει με τον πρόλογο του έργου (1-97), που αποτελείται από τον μονόλογο που εκφωνεί το είδωλο του Πολύδωρου, του μικρότερου γιου της βασίλισσας της Τροίας (1-56)² και τη μονωδία της Εκάβης (57-97). Στην εξαιρετικά πυκνή προλογική ρήση του ο Πολύδωρος εξιστορεί πώς ο πατέρας του Πρίαμος τον έστειλε στην θρακική χερσόνησο στον φίλο του Πολυμήστορα, δίνοντας στον θρακιώτη βασιλιά άφθονους θησαυρούς και πώς ο Πολυμήστορας τον σκότωσε προκειμένου να πάρει το χρυσάφι. Οι Έλληνες, όπως πληροφορούμαστε, έχοντας φύγει από την Τροία

* Η παρούσα μελέτη αποτελεί επεξεργασμένη μορφή ενός μέρους της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας μου με τίτλο «Όψεις Ενδοδραματικής Καθοδήγησης των Αντιδράσεων των Θεατών στην *Εκάβη* του Ευριπίδη», η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, υπό την επίβλεψη της Καθηγήτριας Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Ελένης Γκαστή. Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτριά μου κ. Ελένη Γκαστή που μου υπέδειξε το θέμα της παρούσας εργασίας, καθώς και για τις διορθώσεις που μου πρότεινε. Είναι αυτονόητο πως τυχόν λάθη, αστοχίες, και αβλεψίες επιβαρύνουν αποκλειστικά και μόνο εμένα.

¹ Για το κείμενο της *Εκάβης* ακολουθώ την έκδοση του Diggle (1984a), έτσι όπως είναι ανατυπωμένη στο ερμηνευτικό υπόμνημα της Συνοδινού (2005a). Οι συντομογραφίες των ξενόγλωσσων επιστημονικών περιοδικών βασίζονται στον αντίστοιχο πίνακα της *Année Philologique*.

² Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη (2011) 109-10 «στον πρόλογο υπάρχουν ενδείξεις για τον γεωγραφικό χώρο και τον προσδιορισμό εμφάνισης του Πολύδωρου στον θεατρικό χώρο. Ο θεατής “βλέπει” τον Πολύδωρο μόνο στην άυλη υπόστασή του, ενώ το σώμα του έχει καταλήξει στην ακτή. Προκειμένου να εξασφαλιστεί, έστω και συμβατικά, αυτή η ψευδαίσθηση της αιώρησης, μπορεί να θεωρηθεί ότι ο υποκριτής δεν εισέρχεται οδεύοντας, αλλά εμφανίζεται “κάπου ψηλά”». Για τον τρόπο εμφάνισης του ιδώλου του Πολύδωρου στη σκηνή, βλ. επίσης Mastronarde (1990) 276-77, Collard (1991) 130, Mossman (1995) 50, Gregory (1999) 39, Συνοδινού (2005β) 7, 24 και Battezzato (2018) 71.

βρίσκονται στη θρακική χερσόνησο και μαζί τους έχουν ως αιχμάλωτη και τη μητέρα του νεαρού Πολύδωρου, την Εκάβη. Το πτώμα του ίδιου κλυδωνίζεται στην ακρογιαλιά, όπου θα το βρει αργότερα κάποια δούλη. Λίγο πριν την ολοκλήρωση του μονολόγου του το είδωλο αναγγέλλει την είσοδο της Εκάβης, η οποία έχει τρομοκρατηθεί από την εμφάνισή του στο όνειρό της.³

Μέσω του εκτενούς μονολόγου του Πολύδωρου (1-56) το κοινό πληροφορείται για τα πρόσωπα και τα «πράγματα» του έργου. Όπως είδαμε, ενημερώνεται για την ταυτότητα του ομιλητή, την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, τον τόπο του δράματος, την «προϊστορία» του έργου, δηλαδή τη σχέση ανάμεσα στον Πολύδωρο και τον Πολυμήστορα, ενώ επίσης προδιαγράφεται σχεδόν ολόκληρη η ροή και εξέλιξη του έργου.⁴ Το κοινό μαθαίνει ήδη από τον πρόλογο την υπερβολική και άδικη επιθυμία του φαντάσματος του Αχιλλέα να θυσιαστεί στον τάφο του η κόρη της Εκάβης, Πολυξένη, πληροφορείται ότι η δύστυχη μάνα θα δει νεκρά και τα δύο παιδιά της, τον Πολύδωρο και την Πολυξένη, καθώς επίσης ενημερώνεται ότι θα πραγματοποιηθεί η επιθυμία του άτυχου Πολύδωρου για ενταφιασμό.⁵

Στην προλογική ρήση του Πολύδωρου εντοπίζουμε μέσω μιας σειράς ενδοδραματικών δεικτών την προσδοκώμενη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών. Συγκεκριμένα, στους στίχους 19-20, *καλῶς παρ' ἀνδρὶ Θρηικὶ πατρώϊωι ξένωι / τροφαῖσιν ὡς τις πτόρθος ἠύξομην τάλας*, η λέξη *τάλας* (20)⁶ τονίζει τη βίαια ματαιωμένη ανάπτυξη του Πολύδωρου⁷ και σε συνδυασμό με τη λέξη *πτόρθος* του στίχου 20, όπου ο Πολύδωρος παρομοιάζει τον εαυτό του με βλαστό, τονίζεται, όπως σημειώνει και ο αρχαίος Σχολιαστής, «το νεαρό της ηλικίας του και το αβρό της ανατροφής του».⁸ Το νεαρό της ηλικίας του Πολύδωρου τονίζεται και μέσω των στίχων 13-15, όπου διακρίνεται η προσπάθεια του Πριάμου να σώσει τον μικρότερο γιο του

³ Πολύ βοηθητική στο σημείο αυτό στάθηκε η ευσύνοπτη και κατατοπιστική παρουσίαση του προλόγου του έργου από τον Lesky (³2003) 103-04.

⁴ Βλ. Reckford (1991) 30 και Συνοδινού (2005β) 8. Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη (2011) 113, το γεγονός ότι «το είδωλο του Πολύδωρου απαρτιμεί τα σημαντικότερα γεγονότα από το περιεχόμενο του δράματος αποτελεί πληροφορία που θα ενοχλούσε αφάνταστα έναν σύγχρονο θεατή, ο οποίος αντιμετώπιζοντας το θέμα του έργου ως μια μορφή θρίλερ δεν εστιάζει το ενδιαφέρον του στον τρόπο με τον οποίο θα διεξαχθούν τα γεγονότα, το είδος και το ύφος των προσώπων, αλλά ενδιαφέρεται κυρίως για την υπόθεση».

⁵ Για τη λειτουργία του μονολόγου του Πολύδωρου, βλ. Collard (1991) 130, Gregory (1999) 40, Συνοδινού (2005β) 7-9.

⁶ Με τη σημασία των λέξεων που έχουν ρίζα *ταλ-/τλη-* ασχολείται στο άρθρο του ο Wilson (1971) 292-300.

⁷ Collard (1991) 130, Συνοδινού (2005β) 20.

⁸ Συγκεκριμένα, το σχόλιο του αρχαίου Σχολιαστή για τον στίχο *τροφαῖσι ὡς τις πτόρθος* (20) είναι το εξής: *διὰ τούτου τὸ νέον τῆς ἡλικίας καὶ τὸ ἀβρόν τῆς τροφῆς ὑποσημαίνει*, βλ. Schwartz (1887) 14. Το αρχαίο σχόλιο συμπεριλαμβάνει στο υπόμνημά της και η Συνοδινού (2005β) 20.

(νεώτατος δ' ἤ Πριαμιδῶν, ὁ καί με γῆς / ὑπεξέπεμψεν· οὔτε γὰρ φέρειν ὄπλα / οὔτ' ἔγχος οἶός τ' ἤ νέωι βραχίονι). Η επιλογή του ποιητή να παρουσιάσει τον Πολύδωρο ως παιδί που δεν μπορεί να φέρει όπλα υπογραμμίζει ακόμη πιο έντονα την ανατροπή της φυσικής τάξης, η οποία έγκειται στο γεγονός ότι ένα παιδί βρίσκεται ανάμεσα στους νεκρούς,⁹ ενώ τονίζεται παράλληλα και η σκληρότητα του Πολυμήστορα, ο οποίος φόνευσε ένα ανυπεράσπιστο παιδί.

Στους στίχους 25-26, κτείνει με χρυσοῦ τον ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρῶιος, εκτός από τη λέξη ταλαίπωρον (25) που καθοδηγεί το κοινό προς τον οίκτο για τον Πολύδωρο, παρατηρείται και η χρήση του ιστορικού ενεστώτα κτείνει (25) που επιτείνει το πάθος της σκηνής,¹⁰ καθώς η περιγραφή γίνεται πιο ζωντανή και παραστατική, ενώ αξιοσημείωτος είναι επίσης και ο τρόπος τοποθέτησης των όρων της πρότασης που φανερώνει έντονα την ταραχή του προσώπου. Η εμφατική θέση στην οποία τοποθετείται η φράση ξένος πατρῶιος (26) σε συνδυασμό με την ειρωνεία¹¹ που εκφράζει καταδεικνύει το μέγεθος του εγκλήματος του ξένου που πρόδωσε τον ιερό θεσμό της φιλοξενίας.¹² Αυτό αποσκοπεί ενδεχομένως στην έμμεση καθοδήγηση της ανταπόκρισης των θεατών προς την αντιπάθεια για το πρόσωπο του Πολυμήστορα ήδη από τον πρόλογο.

Συγχρόνως, η φράση ἄκλαυτος ἄταφος (30), μέσω της επανάληψης του στερητικού άλφα στις δύο συνεχόμενες λέξεις αυξάνει το πάθος¹³ και δημιουργεί πιθανότατα στο κοινό δύο ειδών συναισθήματα· αρχικά οίκτο για τον άτυχο Πολύδωρο και έπειτα απέχθεια για την αισχρή πράξη του άπληστου Πολυμήστορα να σκοτώσει τον νεαρό Πολύδωρο και να τον αφήσει άταφο και άκλαυτο.¹⁴ Με δεδομένη τη σημασία που απέδιδαν οι αρχαίοι Έλληνες στην ταφή, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η επιλογή του Πολυμήστορα να στερήσει από τον Πολύδωρο το δικαίωμα να ενταφιαστεί

⁹ Συνοδινού (2005β) 17.

¹⁰ Λαμβάνοντας υπόψη τη συμβολή της χρήσης του ιστορικού ενεστώτα στην πρόκληση πάθους κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, έως και απαραίτητη η απόδοση του στίχου και στα νέα ελληνικά σε ιστορικό ενεστώτα. Ως εκ τούτου θεωρείται πιο εύστοχη η μετάφραση του Collard (1991) «my father's ally kills me, poor wretch, for my gold» και του Ρούσσου (1992) «τότες ο Πολυμήστορας κι εμένα τον έρμω με σκοτώνει για το βιος μου».

¹¹ Ο αρχαίος Σχολιαστής σχολιάζει το εξής: *ἐν εἰρωνείᾳ εἶπε ξένος πατρῶος, ἦτοι ὁ πατρικός μου φίλος, κατὰ ἀντίφρασιν, ὡς ἀποκαλεῖ ὁ Ὅμηρος ἀργούς τοὺς ταχυτάτους*, βλ. Schwartz (1887) 15.

¹² Συνοδινού (2005β) 22.

¹³ Η συγκεκριμένη παρατήρηση εντοπίζεται στο υπόμνημα του Collard (1991) 132. Ο μελετητής επισημαίνει τα παρακάτω: «two juxtaposed negative adjectives or three increase pathos by means of alliteration».

¹⁴ Η Συνοδινού (2005β) 23 επισημαίνει ότι ο θρήνος για έναν νεκρό θεωρείτο απαραίτητο στοιχείο της κηδείας και μέσω του ενταφιασμού οι νεκροί κατάφεραν να βρουν μια θέση στον Άδη. Επίσης, στα συμπραζόμενα αυτά κάνει μια σύντομη αναφορά και στη σύγχρονη τακτική που εντοπίζεται σε ορισμένα μέρη της Ελλάδας, όπου ειδικές μοιρολογίστρες θρηνούν τον νεκρό.

ενέτεινε κατά πάσα πιθανότητα ακόμη περισσότερο την αρνητική αντίδραση του κοινού προς το πρόσωπό του.

Στους στίχους 30-31 νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης / Ἐκάβης αἴσσω, σῶμ' ἔρημώσας ἐμόν, με τη φράση ὑπὲρ μητρὸς φίλης τονίζεται η αγάπη του Πολύδωρου για τη μητέρα του, την οποία χαρακτηρίζει φίλη φορτίζοντας συγκινησιακά τη σκηνή και προκαλώντας πιθανόν τη συμπάθεια του κοινού. Η συναισθηματική έξαρση του νεαρού παιδιού απεικονίζει τη συναισθηματική του κατάσταση, η οποία αποδίδεται εύστοχα και μέσω της μετάφρασης του Ρούσσου (1992) «άφησα το κουφάρι μου και γύρω απ' τη γλυκιά μου μάνα την Εκάβη φτεροκοπάω» και της Συνοδινού (2005α) «τώρα έχοντας αφήσει το κουφάρι μου πεταρίζω πάνω από τη γλυκιά μου μάνα την Εκάβη». Λιγότερο εύστοχη όσον αφορά την πρόκληση του οίκτου για την Εκάβη είναι η μετάφραση του Collard (1991) «and now I glide above my dear mother, Hecuba, leaving my body empty» και του Χουρμουζιάδη (2011) «τώρα αιωρούμαι πάνω από την αγαπημένη μου μητέρα, την Εκάβη», ενώ δεν εξυπηρετεί καθόλου τη συναισθηματική καθοδήγηση του κοινού η μετάφραση της Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη (2002) «τώρα πετάω ανέρος επάνω απ' την Εκάβη, τη μάνα μου» και του Mitchell-Boyask (2006) «but now above my mother, Hecuba, I float», οι οποίοι δεν μεταφράζουν καθόλου το επίθετο φίλης. Πολύ εύστοχα αποδίδουν επίσης η Συνοδινού και ο Ρούσσος τη φράση σῶμ' ἔρημώσας ἐμόν με τη λέξη «κουφάρι», η οποία σημασιοδοτεί το άψυχο σώμα νεκρού.¹⁵ Το γεγονός ότι η Εκάβη παρουσιάζεται ως «η γλυκιά μάνα» του Πολύδωρου αδιαμφισβήτητα επηρεάζει τη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών. Ο ενδεχόμενος οίκτος τους επιτείνεται και μέσω του στίχου 45, δὺο ἴν δὲ παῖδοιν δὺο νεκρῶ κατόψεται. Το πολύπτωτο που χρησιμοποιείται εδώ τονίζει τη διπλή συμφορά που πρόκειται να αντιμετωπίσει η Εκάβη, καθώς θα μάθει ότι θα μείνει άκληρη και από τα δύο της παιδιά, τον Πολύδωρο και την Πολυξένη.

Η συμπάθεια και ο οίκτος για την Εκάβη επιτείνεται και μέσω των στίχων 55-58 (ὃ μῆτερ, ἧτις ἐκ τυραννικῶν δόμων / δούλειον ἦμαρ εἶδες, ὡς πρᾶσσεις κακῶς / ὅσον περ εὖ πότ' ἀντισηκώσας δέ σε / φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιοθ' εὐπραξίας), όπου ο Πολύδωρος έπειτα από τη συγκινητική αποστροφή¹⁶ προς τη μητέρα του Εκάβη ὃ μῆτερ (55), κάνει λόγο για το ευμετάβλητο της τύχης και το «αναποδογύρισμα» της ζωής της, περιγράφοντας την πτώση από την ευτυχία στην

¹⁵ Για τη σημασία της λέξης, βλ. Μπαμπινιώτης (2002) 950-51, s.v. *κουφάρι*.

¹⁶ Για τον σχολιασμό του συγκεκριμένου χωρίου, πρβλ. Βριάκου (2022) 61, όπου μελετάται ο ρόλος των σχημάτων λόγου σε σχέση με την επίταση του πάθους.

απόλυτη δυστυχία.¹⁷ Η αποστροφή αποτελεί τον κατ' εξοχήν υφολογικό τρόπο πρόκλησης συναισθημάτων¹⁸ και η αντίθεση ανάμεσα στην πρότερη και την τωρινή ζωή της Εκάβης στην οποία αναφέρεται ο Πολύδωρος, τονίζεται έντεχνα μέσω των τραγικών αντιθέσεων που εντοπίζονται στους συγκεκριμένους στίχους: από τη μια πλευρά η ευτυχία *ἐκ τυραννικῶν δόμων* (55) / *ὄσονπερ εὖ ποτ'* (57) / *τῆς πάροιθ' εὐπραξίας* (58) και από την άλλη η δυστυχία και η δουλεία *δούλειον ἡμαρ* (56) / *ὡς πράσσεις κακῶς* (56). Η διπλή επανάληψη του *εὖ* δείχνει πώς από την απόλυτη κατάσταση ευτυχίας η Εκάβη περνάει στο αντίθετο άκρο, καθώς παρακολουθούμε την τραγική μεταβολή *ἐξ εὐτυχίας... ἐς δυστυχίαν* στο έπακρο. Η αναφορά στο *εὐθραυστον* της ανθρώπινης ευτυχίας εντοπίζεται συχνά στην τραγωδία και αποτελεί «ένα πρόσφορο ποιητικό μέσο για την επίτευξη μεγάλου βαθμού συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού».¹⁹

Έχοντας εξετάσει το πρώτο μέρος του προλόγου διαπιστώνουμε ότι ο μονόλογος του ειδώλου παραπέμπει στους αφηγηματικούς προλόγους του Ευριπίδη που λειτουργούν προγραμματικά,²⁰ καθώς παρέχει στο κοινό κάποιες βασικές πληροφορίες για τη ροή του έργου. Ωστόσο, ο μονόλογος του Πολύδωρου δεν περιορίζεται μόνο σε αυτόν τον ρόλο, αφού κατευθύνει παράλληλα με δεξιοτεχνία και τη συναισθηματική ανταπόκριση των θεατών.²¹ Μέσα από τη ρήση του ειδώλου το κοινό πληροφορείται για ορισμένα από τα βασικά στοιχεία της πλοκής, καθώς προβλέπονται η θυσία της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα και ο θάνατος του Πολύδωρου, γεγονός το οποίο

¹⁷ Για τους στίχους 55-58, βλ. Gregory (1999) 50, Segal (1993) 161, Συνοδινού (2005β) 31. Και οι τρεις μελετητές κάνουν λόγο για το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ευτυχίας και υποστηρίζουν ότι η Εκάβη αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα της μεταβλητότητας της μοίρας και χαρακτηρίζεται ως η προσωποποίηση της ανημποριάς και λόγω της ηλικίας της και λόγω των συνθηκών, καθώς πρόκειται για μια γυναίκα που μένει χωρίς παιδιά, χωρίς πατρίδα, χωρίς σύζυγο και περνάει από την απόλυτη ευτυχία στην πιο άθλια κατάσταση των θνητών, τη δουλεία.

¹⁸ Για την αποστροφή ως σχήμα λόγου που συμβάλλει στην επίταση του παθητικού στοιχείου κάνει λόγο ο Stanford (1983) 97-98.

¹⁹ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Γκαστή (2009) 97 στο πλαίσιο της επίδρασης που ασκεί στον θεατή η μεταβολή στην πλοκή, στο βιβλίο της για τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Για τη μεταβλητότητα της τύχης και το *εὐθραυστον* της ανθρώπινης ευτυχίας κάνουν λόγο και η Lada (1994) 112-13 και η Lada-Richards (2008) 493.

²⁰ Για τους αφηγηματικούς προλόγους του Ευριπίδη, βλ. Decharme (1906) 273, Stuart (1918) 295-301, Hamilton (1978) 277, Erbse (1984) 58, Segal (1992) 91-97, Roberts (2014) 188-91 και Geach (2016) 12.

²¹ Ο Grube (1973) 67 υποστηρίζει ότι στα ευριπίδεια δράματα το προλογίζον πρόσωπο εκθέτει τα συναισθήματά του και εγείρει τη δική μας συναισθηματική αντίδραση. Ο μελετητής συνεχίζει και γράφει: «This first response inevitably conditions our feeling-tone during a good part of the play. As a rule, we share the emotions of the speaker and his sympathy for one of the main characters». Σύμφωνα με τον Segal (1992) 85, «ο πρόλογος αποτελεί το σημείο, όπου η τραγωδία είναι πιο κοντά στο να έχει αφηγητή. Πέρα από τον πρόλογο το κοινό δεν δέχεται οδηγίες ή συγκεκριμένη καθοδήγηση για το πώς να ερμηνεύσει τα συμβάντα».

δημιουργεί στο κοινό την ψευδαίσθηση ότι γνωρίζουν τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια του έργου. Ο θάνατος των δύο παιδιών επιβεβαιώνεται πολύ σύντομα στο πρώτο μέρος της τραγωδίας (104-09 & 678-84), αφήνοντας στη συνέχεια το κοινό να παρακολουθεί τις εξελίξεις, χωρίς να έχει προετοιμαστεί για τα μελλούμενα, στοιχείο που εντείνει την αγωνία του, διεγείρει τη φαντασία του και το καθιστά πιο ευάλωτο στο στοιχείο της έκπληξης.²² Ο τραγικός ποιητής με μαεστρία αποκρύπτει βασικά στοιχεία της πλοκής εκμεταλλευόμενος τις προσδοκίες των θεατών.

Έπειτα από την ολοκλήρωση του μονολόγου του ειδώλου και την αναφορά στη μεταβλητότητα της μοίρας, το φάντασμα του νεαρού παιδιού εξαφανίζεται και εισέρχεται στη σκηνή η πρωταγωνίστρια, το πιο τραγικό πρόσωπο του έργου, η Εκάβη, με μια αναπαιστική μονωδία. Η πρώην βασίλισσα εισέρχεται επί σκηνής κρατώντας ένα μαστούνη στο χέρι της και προχωρώντας υποβασταζόμενη από νέες γυναίκες, αιχμάλωτες τρωαδίτισσες και αυτές,²³ οι οποίες αποτελούν βωβά πρόσωπα.²⁴ Παρουσιάζεται αναστατωμένη και τρομαγμένη εξαιτίας των φοβερών ονείρων που είδε, φοβάται για τον γιο της Πολύδωρο που τον είχαν στείλει στη Θράκη και η είδηση ότι ο Αχιλλέας εμφανίστηκε πάνω στον τάφο του ζητώντας τη θυσία μιας Τρωαδίτισσας επιτείνει την αγωνία της.²⁵

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η Εκάβη καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του κοινού και να προκαλέσει στους θεατές το αίσθημα του οίκτου και της συμπόνιας από την πρώτη κιόλας στιγμή της εμφάνισής της, πριν ακόμα μιλήσει, καθώς η παρουσία μιας γυναίκας ηλικιωμένης που χρειάζεται τη βοήθεια άλλων ατόμων και βακτηρίας προκειμένου να προχωρήσει, αποτελεί μια εικόνα έντονα φορτισμένη που προκαλεί τη συγκίνηση και υποδηλώνει την αδυναμία της.²⁶ Η εικόνα της ανήμπορης Εκάβης υπογραμμίζεται πιο έντονα μέσω της τραγικής αντιστροφής που εντοπίζεται στη φράση *πρόσθε δ' ἄνασσαν* (61), όπου έρχεται σε απόλυτη αντίθεση η τωρινή εικόνα της πρωταγωνίστριας με την πρότερη κατάστασή της. Η αναφορά στο ευμετάβλητο της τύχης μας θυμίζει τα λόγια του ειδώλου λίγους στίχους νωρίτερα, μέσω των οποίων ο

²² Geach (2016) 33. Βλ. επίσης Segal (1992) 106 και Battezzato (2018) 71.

²³ Συνοδινού (2005β) 32.

²⁴ Την επισήμανση ότι πρόκειται για βωβά πρόσωπα εντόπισα στα υπομνήματα του Collard (1991) 133 και της Gregory (1999) 51. Η Gregory εικάζει επίσης ότι η Εκάβη στηρίζεται τουλάχιστον σε δύο δούλες, μια εκ των οποίων είναι πιθανότατα η δούλη που πρόκειται να βρει στο ακρογιάλι το σώμα του Πολύδωρου και για την οποία έχει κάνει λόγο ο ίδιος στον στίχο 48 *δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίωι*.

²⁵ Lesky (2003) 104.

²⁶ Mossman (1995) 51, Συνοδινού (2005β) 32.

Πολύδωρος έχει προετοιμάσει τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού, ὦ μῆτερ, ἦτις ἐκ τυραννικῶν δόμων / δούλειον ἡμᾶρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς / ὄσονπερ εὖ πότε' (55-56). Το αίσθημα του οίκτου προς την πρώην βασίλισσα αυξάνεται ακόμη περισσότερο μέσα από τα λόγια της Εκάβης, καθώς παρουσιάζεται ως ηλικιωμένη (γραῦν, 59 / γεραιᾶς χειρὸς, 64),²⁷ σκλάβα (ὀμόδουλον, 60) και ανήμπορη. Η αδυναμία της αντικατοπτρίζεται μέσω της χρήσης των προστακτικῶν ἄγετε (59, 60) / [λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου] (63),²⁸ μέσω των οποίων επισημαίνεται η ανάγκη της να τη βοηθήσουν οι τρωαδίτισσες σκλάβες. Η χρήση προστακτικῶν, το ασύνδετο σχῆμα και η επανάληψη του ίδιου ρήματος ἄγετε (59, 60) σε εμφαντική θέση συμβάλλουν στην επίταση του παθητικού στοιχείου.²⁹

Η μονωδία της Εκάβης συνεχίζει και στους στίχους 79-82 η πρωταγωνίστρια επικαλείται τους θεούς του Κάτω Κόσμου και ζητά να προστατέψουν το παιδί της, αναφερόμενη στον Πολύδωρο, ο οποίος αποτελεί το τελευταίο της στήριγμα (ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν, / ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν / τὴν χιονώδη Θρήικην κατέχει / ζείνου πατρίου φυλακαῖσιν). Είναι εύλογο να εικάσουμε ότι οι στίχοι αυτοί συνέβαλλαν στην επίταση του αισθήματος του οίκτου μέσω της τραγικής ειρωνείας που προκύπτει από το γνωστικό χάσμα ανάμεσα στους θεατές και την Εκάβη. Το κοινό γνωρίζει σε αντίθεση με τη δύστυχη μάνα ήδη από τον πρόλογο ότι ο Πολύδωρος είναι νεκρός, γεγονός που καθιστά την Εκάβη ακόμη πιο τραγική μορφή. Ὅπως επισημαίνει η Συνοδινού,³⁰ η Εκάβη με τραγικό τρόπο λέει την αλήθεια για τον Πολύδωρο χωρίς να το γνωρίζει μέσω του στίχου 81, τὴν χιονώδη Θρήικην κατέχει, καθώς το ρήμα κατέχω εκτός από τη σημασία του «κατοικῶ», έχει και τη σημασία του «κατέχω, έχω

²⁷ Πρβλ. στίχους 52-53 γεραιᾶ δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι / Ἐκάβη, όπου ο Πολύδωρος τονίζει το στοιχείο των γηρατειῶν της Εκάβης.

²⁸ Στο σημείο αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε ότι οι προστακτικές του στίχου 62, [λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου], τίθενται σε ὀρθιες αγκύλες γιατί οβελίζονται, καθώς δεν ταιριάζουν με τον ειρμό του κειμένου και παρουσιάζουν προβλήματα μετρικά, βλ. Diggle (1984β) 68, Collard (1991) 134, Gregory (1999) 52, Συνοδινού (2005β) 33-34 και Battezzato (2018) 78. Ὅσον αφορά το μέτρο, το πρόβλημα εντοπίζεται στην απουσία διαίρεσης εξαιτίας των δύο βραχέων που προκύπτουν από την ανάλυση ενός μακρού, βλ. Diggle (1984β) 68. Ὡστόσο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παρατήρηση του Biehl (1997) 89-90, ο οποίος τάσσεται υπέρ της γνησιότητας του στίχου, υποστηρίζοντας ότι η αδυναμία της Εκάβης και η δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται τόσο σωματικά, όσο και ψυχολογικά, θα μπορούσε να κάνει τον Ευριπίδη πιο ελαστικό, ὅσον αφορά τον χειρισμό της μετρικής νομιμότητας. Εἴτε θεωρήσουμε το χωρίο επιλογή του Ευριπίδη, εἴτε αποτελεί παρεμβολή από κάποιον ηθοποιό, μπορούμε να αναλογιστούμε ότι σε συνδυασμό με το ασύνδετο σχῆμα θα κατάφερνε να προκαλέσει τη συναισθηματική διέγερση του κοινού, καθώς υπογραμμίζει έντονα και παραστατικά την αδυναμία της πρώην βασίλισσας και την ανάγκη της για βοήθεια. Για τη συγκεκριμένη υποσημείωση, βλ. επίσης Βριακού (2022) 61 σημ. 27 και Μπριάκου (2022) 181 σημ. 47.

²⁹ Για τον σχολιασμό του χωρίου, πρβλ. επίσης Βριακού (2022) 61-62 και Μπριάκου (2022) 180-81.

³⁰ Συνοδινού (2005β) 38.

στην κατοχή μου» και μεταφορικά αναφέρεται στους νεκρούς που «κατέχουν» τη γη όπου πέθαναν και είναι ενταφιασμένοι. Έτσι και ο Πολύδωρος κατέχει τη Θράκη με την έννοια ότι δολοφονήθηκε σε αυτή. Η συναισθηματική φόρτιση της σκηνής κορυφώνεται στους στίχους 83-86, όπου η Εκάβη εκφράζει τον φόβο της για μια νέα συμφορά που προαισθάνεται ότι θα ακολουθήσει, χωρίς ωστόσο να φαντάζεται το μέγεθος του κακού που επίκειται, κάτι που οι θεατές γνωρίζουν ήδη από τον μονόλογο του ειδώλου, καθώς έχουν πληροφορηθεί και για τη θυσία της Πολυξένης (ἔσται τι νέον· / ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς. / οὔποτ' ἐμὰ φρήν ὄδ' ἀλίσστων / φρίσσει ταρβεῖ). Τα ρήματα φρίσσω και ταρβέω μπορούν να παρακινήσουν το κοινό προς αντίστοιχες συναισθηματικές αντιδράσεις, καθώς η Εκάβη τους καλεί να μοιραστούν τη φρίκη και τον φόβο που νιώθει η ίδια και τους προετοιμάζει για κάτι που υπερβαίνει κάθε προηγούμενο.³¹

³¹ Ολοκληρώνοντας την ανάλυση της μονωδίας της Εκάβης μπορούμε να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στους στίχους 73-78, [ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωιζομένου κατὰ Θρηίκην / ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὄνειρων / † εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην †] και 90-97, [εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλαῖ / σφαιζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοικτῶς. / καὶ τότε δεῖμά μοι / ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας τύμβου κορυφᾶς / φάντασμά Ἀχιλλέως· ἦτι δὲ γέρας / τῶν πολυμύχων τινὰ Τρωϊάδων. / ἀπ' ἐμᾶς οὖν ἀπ' ἐμᾶς τότε παιδὸς / πέμψατε, δαίμονες, ἰκετεύω.], όπου η Εκάβη γεμάτη ανησυχία αναφέρεται στα νυχτερινά οράματα που της δημιούργησαν κακά προαισθήματα για την τύχη του γιου της Πολύδωρου και της κόρης της Πολυξένης. Στους στίχους 90-97 η Εκάβη περιγράφει το όνειρο για την Πολυξένη και αναφέρει ότι είδε ελαφίνα στα ματωμένα νύχια του λύκου, αφού πρώτα την είχε αρπάξει άσπλαχνα από την αγκαλιά της και έπειτα προσθέτει ότι είδε τον Αχιλλέα πάνω στον τάφο του να ζητάει τιμητική προσφορά κάποια από τις Τρωαδίτισσες. Οι στίχοι 73-78 και 90-97 για λόγους μετρικούς, λεκτικούς, υφολογικούς, νοηματικούς και λόγους δραματικής οικονομίας έχουν αμφισβητηθεί από πολλούς μελετητές. Οι μελετητές που εκφράζουν επιχειρήματα κατά της γνησιότητας των προαναφερθέντων στίχων είναι ο Wilamowitz-Moellendorff (1909) 446-49, ο Friedrich (1953) 45-46, ο Biehl (1975) 55-69, ο Bremer (1971) 232-50 και η Mossman (1995) 61, σημ. 46. Κάποια από τα βασικά επιχειρήματα σχετικά με τη μη γνησιότητα των στίχων –τα οποία ενστερνίζομαι και εγώ στο πλαίσιο της ανάλυσης μου– είναι τα παρακάτω: **1)** ο στίχος 73 που αναφέρεται στον Πολύδωρο είναι περιττός, καθώς οι πληροφορίες που δίνονται σε αυτόν τον στίχο, παρουσιάζονται καλύτερα στη συνέχεια στους στίχους 79-82 (ὄ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν, / ὅς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν / τὴν χιονώδη Θρηίκην κατέχει / ζείνου πατρῖου φυλακαῖσιν), βλ. Bremer (1971) 240, **2)** οι στίχοι 75-76 δεν συμβάλλουν στη δραματική οικονομία του έργου, καθώς τα ρ. ἔμαθον ἐδάην προεξοφλούν το περιεχόμενο του ονείρου που πρώτη φορά γίνεται σαφές στον στίχο 702 κ.ε. (ἔμαθον ἐνύπνιον ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν.), βλ. Friedrich (1953) 45-46, **3)** οι στίχοι 75-76 στους οποίους μόλις αναφερθήκαμε, σε συνδυασμό με τους στίχους 90-97, όπου γίνεται λόγος για το αίτημα του Αχιλλέα, μειώνουν τον δραματικό αντίκτυπο των νέων που φέρνει ο Χορός στους στίχους 98 κ.ε., βλ. Biehl (1975) 56-57 και Bremer (1971) 240. Κατά τον Biehl, αν η Εκάβη γνώριζε εκ των προτέρων το αίτημα του φαντάσματος του Αχιλλέα για την θυσία της κόρης της, τα νέα που μεταφέρει ο Χορός στην Πάροδο δεν θα προκαλούσαν τόση εντύπωση. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Ευριπίδης βάζει τον Χορό να δηλώνει ότι «φορτωμένος με ασήκωτο βάρος θλιβερών νέων, έρχεται αγγελιοφόρος συμφορών» (ἀγγελίας βάρος ἀραμένη / μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἄχέων, 105-06), υπογραμμίζει την πρόθεση του ποιητή να αποκαλύψει στην Εκάβη για πρώτη φορά ένα νέο που θα την συντρίψει. Συνεπώς, η μνεία της απαίτησης του Αχιλλέα από την Εκάβη πριν από τους στίχους του Χορού θα ήταν άστοχη. Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των επιχειρημάτων υπέρ της γνησιότητας των στίχων οφείλουμε να αναφερθούμε σε μια παρατήρηση του Wilamowitz (1909) 446-49 –που ήταν ο πρώτος που οβέλισε τους στίχους– σύμφωνα με τον οποίο οι στίχοι αυτοί αποτελούν παρεμβολή των ηθοποιών του 4^{ου} αι. π.Χ. Στόχος αυτής της παρεμβολής κατά τον μελετητή ήταν να εισαχθούν στη μονωδία της Εκάβης πληροφορίες σχετικά με την τύχη της Πολυξένης με απώτερο σκοπό ο μονόλογος του Πολύδωρου να είναι περιττός, ώστε να

Ουσιαστικό όχημα του πάθους αποτελεί και η επιλογή του ποιητή να χρησιμοποιήσει τη μονωδία,³² η οποία αποτελεί ένα τραγούδι συγκινησιακά φορτισμένο που εκφράζει τα έντονα συναισθήματα του ήρωα ή της ηρωίδας που το τραγουδάει. Όπως αναφέρει η Catenaccio,³³ «η μονωδία στα χέρια του Ευριπίδη διαμορφώνεται σε ένα ισχυρό και ευέλικτο όργανο για να αναπαραστήσει το συναίσθημα». Η ίδια προσθέτει ότι «μέσα από το τραγούδι ο ποιητής αποκαλύπτει την ιδιωτική, εσωτερική, συναισθηματική κατάσταση του ήρωα επί σκηνής και δίνει σε αυτή τη θέση του κεντρικού ενδιαφέροντος και της κυρίαρχης σημασίας». Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η επιλογή του Ευριπίδη να εισαγάγει την πρωταγωνίστρια του στη σκηνή με μια μονωδία, ένα φορτισμένο συναισθηματικά τραγούδι, αποσκοπούσε στη διέγερση της συναισθηματικής ανταπόκρισης του κοινού.

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε, το δεύτερο μέρος του προλόγου δεν προσθέτει νέες πληροφορίες, αλλά «εγκαθιδρύει» το ζοφερό κλίμα της τραγωδίας μέσα από το τραγούδι της Εκάβης.³⁴ Η εμφάνισή της στη σκηνή επιβεβαιώνει όσα ανέφερε

αρχίζει το έργο με την Εκάβη. Ο Bremer υποθέτει ότι η παρεμβολή αυτή οφείλεται στον ηθοποιό Θεόδωρο, ο οποίος είχε την ιδιορρυθμία να επιθυμεί να εμφανίζεται πρώτος στη σκηνή και ο οποίος είχε αναλάβει με μεγάλη επιτυχία τον ρόλο της Εκάβης. Ας προχωρήσουμε όμως περνώντας στην αντίπερα «όχθη», όπου βρίσκονται ο Erbse (1984) 48-54 και η Gregory (1999) 56, οι οποίοι τάσσονται υπέρ της γνησιότητας των στίχων που μας απασχολούν. Συγκεκριμένα, ο Erbse υποστηρίζει ότι το κείμενο προσφέρει ένα ικανοποιητικό νόημα, προβάλλοντας όχι ένα, αλλά δύο όνειρα της Εκάβης, ένα για τον Πολύδωρο (73-75) και ένα για την Πολυξένη (90-91). Ο ίδιος μελετητής θεωρεί ότι οι στίχοι 59-97, με το πέρασμα από τους υπαινιγμούς σε μια μεγαλύτερη βεβαιότητα οδηγούν σε μια κλιμάκωση, ενώ το ισχυρότερο επιχείρημά του για τη γνησιότητα των στίχων αποτελεί το γεγονός ότι η μονωδία της Εκάβης παρουσιάζει παρόμοια σειρά γεγονότων με αυτή του προλόγου του Πολύδωρου. Η Gregory υποστηρίζει ότι οι στίχοι συμβάλλουν στην εξέλιξη του έργου και συγκεκριμένα επισημαίνει ότι οι αναφορές στην εμφάνιση του Αχιλλέα δεν παρέλκουν, αλλά δίνουν έμφαση στη σπουδαία για τη δράση εμφάνιση του φαντάσματος. Υπέρ της γνησιότητας των στίχων τάσσεται και ο Brillante (1988) 436-41, το βασικό επιχείρημα του οποίου είναι ότι όσα αναφέρει ο Πολύδωρος στον πρόλογο, η Εκάβη τα ονειρεύεται με έναν τρόπον τινά συμβολικό (πρβλ. την έλαφο που σπαράσσεται από τον λύκο). Απόδειξη για αυτό σύμφωνα με τον μελετητή είναι ότι η Εκάβη στους στίχους 709-12 «αναγνωρίζει» τον φονιά του Πολύδωρου και αυτό συμβαίνει γιατί τον «γνωρίζει» ήδη από το όνειρο που έχει δει, βλ. Brillante (1988) 439-40. Για μια εκτενέστερη και πληρέστερη ανάλυση της επιχειρηματολογίας υπέρ και κατά της γνησιότητας των στίχων 73-78 και 90-97, βλ. Συνοδινού (2005β) 42-47. Η Συνοδινού (2005β) 47 επισημαίνει ότι «ο οβελισμός των στίχων αφήνει τους φόβους της Εκάβης γενικούς και αόριστους και αυτό εναρμονίζεται με τα λόγια του Πολύδωρου που κι αυτός είπε γενικά και αόριστα ότι η Εκάβη φοβάται το φάντασμά του». Λαμβάνοντας υπόψη την επιχειρηματολογία που αναφέραμε παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η πρόθεση του ποιητή ήταν να παρουσιάσει μια Εκάβη που δεν γνωρίζει, καθώς αυτή «η άγνοια συμβάλλει στο να επιτευχθεί βαθμηδόν το ξεδίπλωμα του πάθους της ως το πιο υψηλό σημείο». Για τη φράση αυτή βλ. Συνοδινού (2005β) 44. Συνεπώς, η ποιητική πρόθεση εκπληρώνεται ικανοποιητικότερα αν θεωρήσουμε ότι οι στίχοι αυτοί δεν είναι γνήσιοι, αλλά αποτελούν μια παρεμβολή.

³² Για τη μονωδία γενικά, βλ. Battezzato (2014) 210-11. Για τον ρόλο της μονωδίας στην προβολή του παθητικού στοιχείου, βλ. Collard (1991) 133, Barlow (2008) 43-56, Catenaccio (2017) 2-4, 6-7, 14 & Dubischar (2017) 369, 381-82.

³³ Πρβλ. τη διδακτορική διατριβή της Catenaccio (2017) 2-4, όπου μελετάται ο ρόλος της μονωδίας σε τέσσερα έργα του Ευριπίδη, τα οποία γράφτηκαν την τελευταία δεκαετία της ζωής του τραγικού ποιητή. Πρόκειται για τον *Ίωνα*, την *Ίφιγένεια εν Ταύροις*, τις *Φοίνισσες* και τον *Ορέστη*.

³⁴ Geach (2016) 59.

προηγουμένως το είδωλο του Πολύδωρου.³⁵ Πρόκειται για μια γυναίκα ανήμπορη, ηλικιωμένη, δύστυχη που αγωνιά για τη μοίρα των παιδιών της. Η επιλογή του Ευριπίδη να παρουσιάσει με τέτοιο τρόπο την Εκάβη ήδη από την αρχή του έργου, τόσο μέσα από τα λόγια του Πολύδωρου, όσο και από τη σκηνική παρουσία και τα λόγια της ίδιας προκαλεί τον οίκτο και τη συμπόνια των θεατών και υποβοηθά την πρόκληση του αισθήματος της έκπληξης του κοινού, όταν αργότερα, στο δεύτερο μέρος του έργου θα δουν την Εκάβη να μεταμορφώνεται σε άγριο θηρίο που διψά για εκδίκηση και οργανώνει την τύφλωση του Πολυμήστορα, του φονιά του γιου της και τη δολοφονία των παιδιών του.

Λαμβάνοντας υπόψη τα βασικά σημεία της ανάλυσης του προλόγου, οδηγούμαστε στα εξής συμπεράσματα: **1)** Ο αφηγηματικός πρόλογος του φαντάσματος του Πολύδωρου λειτουργεί ως μέσο προϊδεασμού, καθώς πληροφορεί το κοινό για δύο βασικά στοιχεία της πλοκής, τον θάνατο των δύο παιδιών της Εκάβης, δηλαδή της Πολυξένης και του Πολύδωρου. Το γεγονός αυτό «απαλλάσσει τον θεατή από την αγωνία για το “τι” θα συμβεί και την ελαττώνει ή συγχρόνως την επικεντρώνει στο “πώς”, όσον αφορά σε ένα θέμα: στην Εκάβη και την αντίδρασή της στον πόνο».³⁶ Με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης καθιστά από την αρχή του έργου την Εκάβη μια απόλυτα τραγική μορφή και την τοποθετεί στο επίκεντρο της προσοχής του κοινού. **2)** Η προλογική ρήση του ειδώλου εκτός από μέσο προϊδεασμού λειτουργεί και ως μέσο «απόκρυψης» βασικών στοιχείων της πλοκής της τραγωδίας και ως μέσο παραπλάνησης των θεατών. Ο Πολύδωρος ενώ αποκαλύπτει τι πρόκειται να συμβεί στο πρώτο μέρος του έργου, δεν παρέχει καμία πληροφορία σχετικά με το δεύτερο και την εκδίκηση της Εκάβης. Με αυτόν τον τρόπο προκαλείται στο κοινό η ψευδαίσθηση ότι γνωρίζουν την πλοκή της τραγωδίας, γεγονός το οποίο δημιουργεί ένα πρόσφορο έδαφος για την «έκθεση» των θεατών μπροστά στις νέες εξελίξεις, προκαλώντας έντονα το αίσθημα της έκπληξης. **3)** Τόσο ο μονόλογος του ειδώλου του Πολύδωρου, όσο και η αναπαιστική μονωδία της Εκάβης παρέχουν πληθώρα σημάτων που καθοδηγούν τη συναισθηματική ανταπόκριση του κοινού. Από την αρχή του έργου οι θεατές καλούνται να νιώσουν οίκτο και συμπόνια για τον Πολύδωρο και την Εκάβη και οργή για τις ανόσιες πράξεις του Πολυμήστορα. **4)** Ο πρόλογος της *Εκάβης*

³⁵ Ο Geach (2016) 52 αναφέρει ότι η μονωδία της Εκάβης περιλαμβάνει πληροφορίες που είναι ήδη γνωστές από τον μονόλογο του Πολύδωρου και με αυτό τον τρόπο επιτρέπεται στο κοινό να γίνει αυτόπτης μάρτυρας των ανησυχιών της Εκάβης, καθώς και να αντιληφθεί ότι οι ελπίδες της είναι μάταιες.

³⁶ Hose (2011) 138-39.

διαφέρει από άλλους ευριπίδειους προλόγους, καθώς δεν εξαντλείται μόνο στο πληροφοριακό μέρος, αλλά προετοιμάζει και προαναγγέλλει την είσοδο της Εκάβης στη σκηνή, γεγονός που αφαιρεί από τον μονόλογο τον αποστασιοποιημένο χαρακτήρα που εντοπίζουμε σε άλλους αφηγηματικούς προλόγους.³⁷ Ο Ευριπίδης αποσκοπεί μέσω του συγκεκριμένου προλόγου στη διέγερση των συναισθημάτων του θεατρικού κοινού δίνοντας τον τόνο όλου του έργου και προδιαγράφοντας την επιδιωκόμενη ανταπόκριση των θεατών. Τέλος, το γεγονός ότι η προλογική ρήση του ειδώλου συγκροτεί μια ενότητα με τη μονωδία της πρώην βασίλισσας δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία επιλογή του τραγικού ποιητή, καθώς η τοποθέτηση της μονωδίας της Εκάβης αμέσως μετά τα λόγια του νεκρού της παιδιού τονίζει τον άμεσο συναισθηματικό τους αντίκτυπο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barlow, S. A. (2008), *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London.
- Battezzato, L. (2014), «Τα λυρικά μέρη», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεζαντάκου – Γ. Φιλίππου (μτφρ. στα ελλην.) – Δ. Ι. Ιακώβ (επιμ. στα ελλην.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα, 206-29.
- ___ (2018), *Euripides Hecuba*, Cambridge.
- Biehl, W. (1975), «Die Interpolationen in Euripides' *Hekabe* v. 59-215», *Philologus* 101: 55-69.
- ___ (1997), *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe*, Heidelberg.
- Bremer, J. (1971), «Euripides' *Hecuba* 59-215. A Reconsideration», *Mnemosyne* 24: 232-50.

³⁷ Η Roberts (2014) 189-90 αναφέρει ότι «αυτό που γενικά διακρίνει τους ευριπίδειους μονολόγους από άλλους είναι η σχετική αποστασιοποίησή τους από τη δράση και η πληρότητα με την οποία παρέχουν τις πληροφορίες». Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Πολύδωρος δεν συμμετέχει στη δράση της τραγωδίας στη συνέχεια του έργου, ωστόσο εμπλέκεται συναισθηματικά ήδη από την αρχή του μονολόγου του, εκφράζει τα συναισθήματά του και τις σκέψεις του για τα πρόσωπα του έργου, κατευθύνει την ανταπόκριση του κοινού και δίνει τον τόνο της τραγωδίας.

- Briakou, E. N. (2022), «Intra-dramatic models of “audience-response” in Euripides’ *Hecuba*», *Fortunatae* 35.1: 53-68.
- Brillante, C. (1988), «Sul prologo dell’ *Ecuba* di Euripides», *RFIC* 116: 429-47.
- Catenaccio, C. (2017), *Monody and Dramatic Form in Late Euripides*, Διδ. Δ., New York.
- Γκαστή, Ε. (2009), *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Αθήνα.
- Collard, C. (1991), *Euripides’ Hecuba with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster.
- Decharme, P. (1906), *Euripides and the spirit of his dramas*, New York.
- Diggle, J. (1984α), *Euripidis Fabulae*, vol. 1, Oxford.
- ___ (1984β), «Review: M. L. West: Greek Metre», *CR* 34: 66-71.
- Dubischar, M. (2017), «Form and Structure», στο L. K. McClure (επιμ.), *A Companion to Euripides*, Chichester, West Sussex, 367-89.
- Erbse, H. (1984), *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragodie*, Berlin – New York.
- Friedrich, W. H. (1953), *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen*, München.
- Geach, J. (2016), *The Euripidean Prologue*, ΜΔΕ, Tucson, Arizona.
- Gregory, J. (1999), *Euripides: Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*, Atlanta.
- Grube, G. M. A. (1973), *The Drama of Euripides*, London – New York.
- Hamilton, R. (1978), «Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *AJPh* 99.3: 277-302.
- Hose, M. (2011), *Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών*, (μτφρ. Μ. Ταραντίλης), Αθήνα.
- Lada, I. (1994), «“Empathic understanding”: emotion and cognition in classical dramatic audience-response», *PCPhS* 39: 94-140.
- Lada-Richards, I. (2008), «Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια», στο Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, 451-565.
- Lesky, A. (2003), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β’. Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, (μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα.
- Mastrorarde, D. (1990), «Actors on High: The scene roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», *CIAnt* 9: 247-94.

- Mitchell-Boyask, R. (2006), *Euripides Hecuba. Introduction, Translation and Commentary*, Newburyport, MA.
- Mossman, J. (1995), *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη, Σ. (2002), *Ευριπίδης. Εκάβη. Πρόλογος – Εισαγωγή – Μετάφραση*, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (2002), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα.
- Μπριάκου, Ε. Ν. (2022), «Η όψις ως ψυχαγωγικόν στοιχείο στην Εκάβη του Ευριπίδη», *Dodone (Phil.)* 45-48: 167-95.
- Reckford, K. (1991), «Pity and Terror in Euripides' *Hecuba*», *Arion* 1: 24-43.
- Roberts, D. (2014), «Πρόλογοι και Επίλογοι», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεξαντάκου – Γ. Φιλίππου (μτφρ. στα ελλην.) – Δ. Ι. Ιακώβ (επιμ. στα ελλην.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα, 187-205.
- Ρούσσο, Τ. (1992), *Ευριπίδης. Εκάβη*, Αθήνα.
- Schwartz, E. (1887), *Scholia in Euripidem. Vol. I. Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berlin.
- Segal, C. (1992), «Tragic Beginnings: narration, voice, and authority in the prologues of Greek Drama», στο F. Dunn & D. Cole (επιμ.), *Beginnings in Classical Literature*, London – New York.
- ___ (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, gender, and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham, N.C.
- Stanford, W. B. (1983), *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory Study*, London – Boston.
- Stuart, D. (1918), «Foreshadowing and Suspense in the Euripidean Prolog», *SPh* 15.4: 295-306.
- Συνοδινού, Κ. (2005α), *Ευριπίδης Εκάβη. Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση*, τόμος Α', Αθήνα.
- ___ (2005β), *Ευριπίδης Εκάβη. Σχόλια*, τόμος Β', Αθήνα.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1909), «Lesefrüchte», *Hermes* 44: 445-76.
- Wilson, J. R. (1971), «Τόλμα and the Meaning of Τάλας», *AJPh* 92: 292-300.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2011), *Ευριπίδου Εκάβη. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σημειώσεις*, Αθήνα.

Μαρία Νικολαΐδου
Υποψήφια Διδάκτωρ
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης
mnikol@helit.duth.gr

***Μάρκου Τυλλίου Κικέρωνος Λαίλιος ἢ Διάλογος Περί Φιλίας, ἐκ τῆς
λατινίδος εἰς τὴν ἑλληνίδα φωνὴν μετενεχθεὶς ὑπὸ Βασιλείου
Ἀντωνιάδου (1878): μια απόπειρα διερεύνησης της μεταφραστικής
τεχνικής του Β. Αντωνιάδη στο εν λόγω κικερώνειο ἔργο****

Στην παρούσα εργασία γίνεται μία πρώτη απόπειρα να διερευνηθεί η μεταφραστική τεχνική του Βασιλείου Αντωνιάδη στο κικερώνειο ἔργο *Laelius sive de amicitia*. Η έκδοση της μετάφρασης φέρει τον τίτλο «ΜΑΡΚΟΥ ΤΥΛΛΙΟΥ ΚΙΚΕΡΩΝΟΣ ΛΑΙΛΙΟΣ Η ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΦΙΛΙΑΣ, ΕΚ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΙΔΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΦΩΝΗΝ ΜΕΤΕΝΕΧΘΕΙΣ ΥΠΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ, τροφίμου τῆς ἐν Χάλκῃ θεολογικῆς σχολῆς καὶ ἱεροδιδασκάλου ἐν τῷ Ζαπείῳ»,¹ και εκτυπώθηκε από τον εκδοτικό οίκο του Έλληνα Κωνσταντινουπολίτη λογίου, εκδότη, δημοσιογράφου και συγγραφέα Σταύρου Βουτυρά το 1878. Στη σελίδα [12] ξεκινά η μετάφραση του κειμένου του Κικέρωνα και στην επόμενη, αντικριστή σελίδα παρατίθεται το λατινικό κείμενο στη στερεότυπη έκδοση του Γερμανού Κλασικού Φιλολόγου Reinhold Klotz (1862).² Πριν γίνει λόγος όμως για τη μεταφραστική τεχνική του Βασιλείου Αντωνιάδη, αξίζει να σημειωθούν μερικά εργοβιογραφικά στοιχεία του μεταφραστή, αλλά και οι λόγοι που τον ώθησαν να επιλέξει το εν λόγω ἔργο του Κικέρωνα προς μετάφραση, οι οποίοι, συγκεκριμένα, γίνονται αντιληπτοί από τον πρόλογο της μετάφρασης, τον οποίο απευθύνει προς τους αναγνώστες.

* Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα «Διερεύνηση της μεταφραστικής τύχης των φιλοσοφικών ἔργων του Κικέρωνα στη νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα», η οποία πραγματοποιείται στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης υπό την επίβλεψη του Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας, κ. Ιωάννη Ντεληγιάννη, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την καθοδήγηση και τις βελτιώσεις.

¹ Ακολουθείται η ορθογραφία και η στίξη του κειμένου, όπως εμφανίζονται στην υπό εξέταση έκδοση.

² Ο ίδιος ο Αντωνιάδης εξηγεί στον πρόλογο της μετάφρασης το εξής βοηθητικό στοιχείο για την παρούσα έρευνα: ἵνα καταστήσωμεν τὸ ἔργον χρήσιμον τῇ ἐν τοῖς Γυμνασίοις σπουδαζούσῃ νεολαίᾳ, νὰ συμπεριλάβωμεν ἐν τῇ ἐκδόσει καὶ τὸ λατινικὸν κείμενον. [...] παρεδέχθημεν μίαν τῶν ἐν χρήσει στερεοτύπων ἐκδόσεων, τὴν ὑπὸ Reinhold Klotz ἀναθεωρηθεῖσαν καὶ ἐν Λειψίᾳ τῷ 1862 ἐκτυπωθεῖσαν [...] (Αντωνιάδης (1878) γ' - ιδ').

Μεταφραστικό υπόβαθρο

Ο Βασίλειος Αντωνιάδης (1851-1932), γεννημένος στο Ινζέ Σου της Καππαδοκίας, ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης. Έναν χρόνο μετά την έκδοση της μετάφρασης του *De amicitia* μετέβη στη Γερμανία για θεολογικές και φιλοσοφικές σπουδές στα Πανεπιστήμια της Χαϊδελβέργης και της Γοττίγγης.³ Ο θεολόγος Γρηγόριος Παπαμιχαήλ στη «Νεκρολογία» του Αντωνιάδη αναφέρει, επίσης, ότι ως φοιτητής στη Γοττίγγη ο Αντωνιάδης συνέγραψε μία πραγματεία⁴ στη λατινική γλώσσα, για την οποία βραβεύτηκε, ενώ μάλιστα ο ίδιος επισημαίνει πως ο μεταφραστής είχε έτοιμο προς έκδοση και το *De senectute* του Κικέρωνα χωρίς όμως να γίνεται γνωστό εάν και πότε το εξέδωσε.⁵ Αποδεικνύεται, επομένως, πως ο Αντωνιάδης είχε όλα τα εφόδια προκειμένου να μεταφράσει το λατινικό έργο.⁶ Δίδαξε στη Θεολογική Σχολή του Σταυρού έως το 1888, ενώ ανακηρύχθηκε αργότερα Διδάκτωρ της Φιλοσοφίας στη Γερμανία και της Θεολογίας στη Μόσχα. Σημαντικά έργα του είναι η *Επίτομος Ίερά Ιστορία τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης* (1897), η κριτική έκδοση της *Καινῆς Διαθήκης* (1904), η *Ιστορία τῆς Φιλοσοφίας* σε δύο τόμους (1909 και 1920 αντίστοιχα), το *Ἐγχειρίδιον Ἱερᾶς Ἑρμηνευτικῆς* (1921), το *Ἐγχειρίδιον κατὰ Χριστόν ἠθικῆς* (1927), το *Ἐγχειρίδιον εἰσαγωγῆς εἰς τὰς Ἁγίας Γραφάς* (1937).⁷

³ Για τα εργοβιογραφικά στοιχεία του μεταφραστή, βλ. Παπαμιχαήλ (1932).

⁴ Η πραγματεία αφορά την ανθρωπολογία του Ιουστίνου· βλ. Παπαμιχαήλ (1932) 191.

⁵ Παπαμιχαήλ (1932) 191.

⁶ Παρόλο που ο Αντωνιάδης δίδασκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου η διδασκαλία και η εκμάθηση της λατινικής γλώσσας και λογοτεχνίας και εν γένει το εκπαιδευτικό σύστημα διέφεραν από τα ανάλογα στον ελλαδικό χώρο, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ισχύει αυτό που αναφέρει η Πετρογιάννη (2005) 147, ότι οι υποψήφιοι διδάσκαλοι –μεταξύ άλλων– όφειλαν «να έχουν γνώση της λατινικής γραμματικής συνολικά και ιδιαίτερα του ετυμολογικού της, ώστε να μεταφράζουν ικανοποιητικά από τα ελληνικά στα λατινικά κείμενα από εκείνα που προβλέπονταν στη διδακτέα ύλη της τετάρτης τάξεως του Γυμνασίου ή περιλαμβάνονταν στα περιεχόμενα του άτυπου προγράμματος σπουδών του Οθωνικού Πανεπιστημίου των Αθηνών. Επιπλέον, οι εξεταζόμενοι χρειαζόταν να είναι μνημένοι καλά στη μετρική της λατινικής γλώσσας και να είναι σε θέση να εξηγούν με ευκολία “μέρος του Καίσαρος, του Κορνηλίου Νέπωτος ή των μεταμορφώσεων του Οβιδίου”». Για εμπάθυνση εν γένει στη Μέση Εκπαίδευση κατά την Οθωνική περίοδο, βλ. εν συνόλω τη διδακτορική διατριβή της Πετρογιάννη (2005). Για περισσότερες πληροφορίες για τη διδασκαλία των Λατινικών στη Μέση Εκπαίδευση, βλ. επίσης και τη διδακτορική διατριβή της Ζιώγα (2015).

⁷ Ψηφιοποιημένα έργα του Αντωνιάδη –μεταξύ αυτών και η κικερόνια μετάφραση που μελετάται στην παρούσα εργασία– μπορούν να εντοπιστούν στη «Μέδουσα», το ψηφιακό αποθετήριο της Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης της Βέροιας, καθώς επίσης και στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών «Ανέμη».

Σχετικά με το μεταφραστικό υπόβαθρο της μετάφρασης, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αντωνιάδης ως ιεροδιδάσκαλος του Ζαπτείου⁸ εξηγεί πως διδάσκει το μάθημα «Ηθική» και ότι επιχειρεί μέσω της έκδοσης του έργου του Κικέρωνα να προσφέρει εκπαιδευτικό υλικό για το προαναφερθέν μάθημα: *ἔπειτα δὲ τὰ τῆς Κ. Διαθήκης βιβλία συγγραφεύτα κατὰ τὰς ἐκάστοτε παραπιπτούσας ἀνάγκας τῆς ἀρτισυστάτου Ἐκκλησίας δὲν ἀποτελοῦσι πλήρες Ἡθικῆς σύστημα περὶ πασῶν τῶν τοῦ βίου σχέσεων, ἔργον ἰδιαιτέρᾳ ἐπιστήμῃ ἀποκείμενον. Ἄλλ' ἀφ' οὗ ἐν μὲν τῇ Κ. Διαθήκῃ οὐδὲν περὶ φιλίας λέγεται, ἐκ δὲ τῆς Π. Διαθήκης κυρίως εἰπεῖν μόνον ἐν τῇ Σοφίᾳ Σειράχ ἐλάχιστά τινα περὶ αὐτῆς καὶ σποράδην κείμενα ἀπαντῶσι, πόθεν τὰ περὶ τοῦ ζητήματος τούτου ἀντλήσει ἡ χριστιανικὴ Ἡθική; Εἰς ταύτην τὴν ἀπορίαν ἐνεπέσομεν κατὰ τὸ λήξαν σχολικὸν ἔτος διδάσκοντες τὸ μάθημα τοῦτο ἐν τῷ Ζαπτείῳ [...]* (Αντωνιάδης (1878) [θ'-ι'). Επομένως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η μετάφραση του Αντωνιάδη παρήχθη με αφορμή την ανάγκη δημιουργίας εκπαιδευτικού υλικού απευθυνόμενου στις νεαρές σπουδάστριες του Ζαπτείου.⁹

Ο ίδιος επισημαίνει ότι το κικερώνιο έργο ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο και την έκταση είναι πληρέστατο και τελειότατο έργο: *Τούτων δὲ κατὰ τε τὴν μορφήν καὶ τὸ περιεχόμενον καὶ τὴν ἔκτασιν πληρεστάτη καὶ τελειοτάτη θεωρεῖται ὁ Λαίλιος ἢ ὁ περὶ φιλίας ἐπιγραφόμενος λόγος τοῦ Κικέρωνος [...]* (Αντωνιάδης (1878) ια') και επισημαίνει πως είναι ένα «πλήρες απάνθισμα των περί φιλίας γνωμών»: *Οὕτω δὲ τὸ ἔργον τοῦτο φαίνεται ἡμῖν ὡς τι πλήρες ἀπάνθισμα τῶν περὶ φιλίας γνωμῶν καὶ δοξασιῶν τῶν δύο ἐπισημοτάτων τῆς ἀρχαιότητος ἔθνῶν, ὡς τοιοῦτο δὲ σκόπιμον ἐνομίσαμεν νὰ μετενέγκωμεν αὐτὸ ἐκ τῆς λατινίδος φωνῆς εἰς τὴν ἡμετέραν* (Αντωνιάδης (1878) ια').

Ο μεταφραστής επιχειρεί να μεταφράσει το έργο προκειμένου να «απολαμβάνουμε την κληρονομιά των πατέρων μας»: *ἐπειδὴ μεταφράζοντες ἡμεῖς τὸ ἔργον αὐτοῦ οὐδὲν ἄλλο ποιοῦμεν ἢ μετὰ τοῦ νομίμου τόκου ἀπολαμβάνομεν τὴν τῶν πατέρων ἡμῶν κληρονομίαν· [...]* Ὅτι δὲ μεθερμηνεύοντες τὸ ἔργον τοῦτο προσφέρομεν τοῖς ἡμετέροις

⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Ζάπτειο Παρθεναγωγεῖο, βλ. Ζιώγου-Καραστεργίου (1986) 165, 256 κ.ε., Δαλακούρα (2004) 89-101.

⁹ Ενδεχομένως, μεταξύ άλλων φιλοσοφικών έργων επιλέγεται –θεματικά τουλάχιστον– το έργο *Laelius sive de amicitia* λόγω των στωικών απόψεων που απηχεί, ενδεικτικά, της πεποίθησης ότι η φιλία μπορεί να υπάρξει μόνο μεταξύ των αγαθών (*Amic.* 18). Ο Στωικισμός, ως φιλοσοφικό ρεύμα, άσκησε σημαντική επίδραση στον Χριστιανισμό, σύμφωνα με τη Howatson (1996) 716. Ο πρωταγωνιστής Λαίλιος, όπως αναφέρει ο Παπασιμίπας (2002) 45, υπήρξε επίσης οπαδός της στωικής φιλοσοφίας. Επομένως, ίσως επιλέγεται από τον Αντωνιάδη το εν λόγω έργο, επειδή ως γνώστης των έργων του Κικέρωνα, προφανώς γνώριζε ότι ο πολιτικός, διανοητής και φιλόσοφος ανήκε στους υπέρμαχους του στωικού φιλοσοφικού ρεύματος, γεγονός που καθιστά το *De amicitia* το πλέον κατάλληλο κείμενο για το χριστιανικό μάθημα «Ηθική» που διδάσκει στο Ζάπτειο.

οὐχὶ ξένον τι, ἀλλὰ κατὰ τὸ πλεῖστον πράγματι κληρονομίαν τῶν πατέρων ἡμῶν [...] (Αντωνιάδης (1878) ιβ'). Ωσαύτως, επιχειρεῖ ο Αντωνιάδης να συνενώσει αὐτὰ που εἶναι σωστά και ορθά για τους Αρχαίους, αλλά και να τα φέρει στο φως αφήνοντάς τα αυτή τη φορά ως παρακαταθήκη για τη δική του πολιτεία: [...] *ἀλλὰ καὶ οὐ σμικρὰν ἐνομίσαμεν ὅτι εἰσφέρομεν παρ' ἡμῖν συμβολὴν τῷ μαθήματι τούτῳ, τὰ τοῖς ἀρχαίοις ὀρθῶς καὶ καλῶς περὶ φιλίας εἰρημένα εἰς ἓν συνενοῦντες καὶ εἰς φῶς αὐτὰ ἐκφέροντες* (Αντωνιάδης (1878) ι'-ια').

Μάλιστα, αναδεικνύεται η ανάγκη του μεταφραστή να προσφέρει το βιβλίο αυτό σε ένα ευρύτερο κοινό, τους λογίους. Δεν είναι ασήμαντο το γεγονός, άλλωστε, πως αφιερώνει αυτό το έργο σε δύο πολύ καλούς του φίλους –και ο Κικέρων το αφιερώνει στον Τίτο Πομπώνιο Αττικό–, στον λόγιο και ποιητή Ιωάννη Αλιμπέρτη¹⁰ και στον φιλόλογο Θεμιστοκλή Σαλτέλη.¹¹ [...] *τὴν δε τὴν περὶ φιλίας βίβλον προσάγω, εὖ εἰδῶς μνημεῖον αὐτὴν καὶ ζύνδεσμον ἐσομένην τῆς ἡμετέρας λεγομένης τε καὶ οὔσης φιλικῆς τριάδος* (Αντωνιάδης (1878) [ζ']), ενώ στην αφιέρωση του βιβλίου ο Αντωνιάδης γράφει: **ΙΩΑΝΝΗΙ ΑΛΙΜΠΕΡΤΗΙ ΚΑΙ ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΙ ΣΑΛΤΕΛΗΙ ΑΝΔΡΑΣΙ ΦΙΛΑΤΟΙΣ ΤΟΥΤΙ ΤΟ ΠΕΡΙ ΦΙΛΙΑΣ ΠΟΝΗΜΑΤΙΟΝ ΦΙΛΙΩΣ ΑΝΑΤΙΘΗΣΙΝ.** Η αφιέρωση ενδεχομένως αποκαλύπτει χρήσιμα στοιχεία για τις προθέσεις του Αντωνιάδη. Εάν λάβει κανείς υπόψη του ότι η γλώσσα στην οποία γράφει ο μεταφραστής είναι επίσης λόγια, ενδεχομένως να συμπεράνει πως ο Αντωνιάδης έχει ως απώτερο σκοπό όχι μόνο να αφιερώσει το πόνημά του στους λογίους φίλους του, αλλά και να το απευθύνει εν γένει στη λόγια κοινότητα.¹²

¹⁰ Ο Ιωάννης Αλιμπέρτης (1845-1902) υπήρξε τακτικό μέλος του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως. Έχει εντοπιστεί έργο του με τίτλο *Κάτοπτρον χαρακτήρων* ψηφιοποιημένο στον εξής σύνδεσμο: <http://medusa.libver.gr/jspui/handle/123456789/5164> [Τελευταία ανάκτηση: 03/11/2021].

¹¹ Γνωστός για τη μετάφραση του έργου *Στοιχειώδης μετρική τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ποιήσεως* του Hugo Gleditsch, ο Θεμιστοκλής Σαλτέλης (1835-1903) δίδαξε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, στο Ζάππειο και σε άλλα γνωστά εκπαιδευτήρια της εποχής του. Υπήρξε τακτικό μέλος του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως. Για τις παραπάνω πληροφορίες, βλ. <http://www.megalixoli.gr/Pantheon.html> και <https://www.ucy.ac.cy/chartophylakeion/el/philologikos-sylogos> [Τελευταία ανάκτηση: 03/11/2021].

¹² «Η ομιλούμενη ελληνική στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, όσο γνωρίζουμε, χωριζόταν σε διαλέκτους με γεωγραφικά κριτήρια· φαίνεται όμως πως υπήρχε επίσης μια “καλλιεργημένη” (λόγια) ομιλούμενη διάλεκτος, η οποία είχε υποστεί την επίδραση της γραπτής χρήσης της γλώσσας ανάμεσα στις ελίτ του δέκατου όγδοου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και στα Επτάνησα. [...] Πριν από τη συγκρότηση του κράτους και την επιλογή της πρωτεύουσάς του, καμιά από αυτές τις διασκορπισμένες διαλέκτους δεν μπορούσε να προβάλει την αξίωση να κυριαρχήσει, εκτός από εκείνη της ελίτ που, παρ' όλα αυτά, δεν διαχωρίζεται εντελώς από τη γραπτή γλώσσα», αναφέρει ο Beaton (1996) 370. Επηρεασμένος ίσως από την ελίτ της Κωνσταντινούπολης, ο Αντωνιάδης επιλέγει τη λόγια γλώσσα που είναι αισθητικά πιο κοντά στην αρχαϊζουσα διάλεκτο, μολονότι, όπως αναφέρει ο Michalopoulos (2015) 299, κυρίως για τις ελληνικές μεταφράσεις των έργων του Οβίδιου: «during the seventeenth and eighteenth century we have translations in the vernacular, while in the nineteenth and twentieth century

Μεταφραστικές τεχνικές

Όσον αφορά στη διαδικασία της μετάφρασης του *De amicitia* ο Αντωνιάδης στον πρόλογο της έκδοσης εξηγεί στο αναγνωστικό του κοινό (σ. ιε΄) πως στηρίχθηκε σε δύο γαλλικές μεταφράσεις, αφενός στη μετάφραση του Dübner (1856), αφετέρου στην πεντάτομη έκδοση όλων των σωζόμενων έργων του Κικέρωνα μαζί με γαλλική μετάφραση, που επιμελήθηκε ο Nisard (1841). Σε πολλές περιπτώσεις επιλέγει ο ίδιος την κατά λέξη απόδοση των λατινικών λέξεων και φράσεων,¹³ όμως, όπως αναφέρει ο Παππάς στη μελέτη του *Η Λατινική Ιστοριογραφία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι μεταφράσεις του Τρόγου και του Φλώρου από τον Δανιήλ Φιλιππίδη*, «κάθε μετάφραση δεν είναι δυνατό να είναι απολύτως πιστή (όσον αφορά τη γραμματική, τη σύνταξη, αλλά και το ύφος του συγγραφέα), πράγμα απολύτως φυσιολογικό, από τη στιγμή που όλες οι γλώσσες (συγγενικές και μη) διαφέρουν μεταξύ τους»¹⁴. Στόχος της παρούσας έρευνας είναι να διαπιστωθεί ποιες είναι οι βασικές μεταφραστικές τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Αντωνιάδης κατά τη διαδικασία μετάφρασης του *De amicitia*.

Α) Προσθήκες λέξεων ή φράσεων

Ο Αντωνιάδης σε μερικά χωρία προσθέτει λέξεις ή φράσεις, οι οποίες δεν απαντούν στο λατινικό κείμενο, προκειμένου να σχολιάσει ή να ερμηνεύσει κάτι στη μετάφρασή του και για να καταστήσει το κείμενό του πιο σαφές. Συγκεκριμένα, τα λόγια του Λαΐλιου, ο οποίος προτείνει στους γαμπρούς του να θεωρούν ότι η φιλία βρίσκεται

the vast majority of translators use the katharevousa». Συνδυαστικά με την πεποίθηση του Beaton (1996) 416, ότι «στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα ήταν δυνατόν να αξιοποιηθεί κανείς ολόκληρη τη γκάμα που πρόσφερε η διαχρονική πορεία της ελληνικής γλώσσας από τον Όμηρο μέχρι την εποχή εκείνη», εννοώντας ότι στο μεγάλο εύρος της ελληνικής γλώσσας ανήκει η αρχαία γλώσσα ή η Κοινή, η ρωμαϊκή ή η δημόσια, η δημοτική, η καθαρεύουσα ή η γλώσσα με μεικτά στοιχεία και ύφος, προκαλεί εντύπωση η επιλογή της λόγιας γλώσσας από τον Αντωνιάδη. Πιθανόν αιώτερος στόχος του μεταφραστή ήταν να προσφέρει τη μετάφραση του κικερώνειου έργου σε μια καλλιεργημένη ελίτ, η οποία, μάλιστα, ήταν περισσότερο εξοικειωμένη με αυτό το είδος γλώσσας. Για περισσότερες πληροφορίες για το γλωσσικό ζήτημα, βλ. Beaton (1996) 369-449· Mackridge (2009).

¹³ Ενδεικτικά, το κικερώνειο χωρίο: Sed ut tum ad senem senex de senectute, sic hoc libro ad amicum amicissimus scripsi de amicitia (*Amic.* 5) αποδίδεται από τον Αντωνιάδη σχεδόν ad verbum: «Αλλά μὴν καθάπερ τότε γέροντι γέρον περι γήρωσ, οὕτως ἐν τῷδε τῷ βιβλίῳ φίλῳ φίλτατος περι φιλίας γέγραφα» (σ. 16). Ομοίως, στο απόσπασμα: Nihil est enim appetentius similitium s u i nec rapacious quam natura (*Amic.* 50), χωρίο που μεταφράζεται ως: «οὐδὲν γάρ ἐστιν οὐτ' ἐπιθυμητικώτερον τῆς φύσεως οὐθ' ἀρπαγίστερον τῶν ἑαυτῶ ὁμοίων» (σ. 68), ο μεταφραστής γνωρίζοντας ότι η λατινική γλώσσα δεν έχει αυτοπαθείς αντωνυμίες αποδίδει αναγκαστικά την προσωπική αντωνυμία sui –που εν προκειμένω οὕτως ή άλλως εκφράζει αυτοπάθεια– με την αρχαία ελληνική αυτοπαθή «ἑαυτῶ». Το νόημα δεν επηρεάζεται και αποδίδεται σχεδόν κατά λέξη.

¹⁴ Βλ. Παππάς (2017) 50.

υπεράνω όλων των πραγμάτων συμβουλεύοντάς τους: *Nihil est enim tam naturae aptum, tam conveniens ad res vel secundas vel adversas* (*Amic.* 17),¹⁵ ο Αντωνιάδης μεταφράζει ως: «Οὐδὲν γὰρ οὔτε τῇ φύσει οὕτως ἐστὶν ἀρμόττον οὔτε ταῖς εὐπραγίαις καὶ ταῖς ξυμφοραῖς οὕτω πρόσφορον, **ὥσπερ φιλία**» (σ. 32). Η έκφραση «ὥσπερ φιλία» προστίθεται, παρόλο που προηγουμένως ο μεταφραστής έχει ήδη αναφερθεί στην έννοια της φιλίας, υποδηλώνοντας ενδεχομένως τη σημαντική σημασία της. Άλλωστε, αυτός είναι και ο σκοπός του έργου. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και στο επόμενο λατινικό χωρίο. Η πρόταση: *His igitur finibus utendum arbitror, ut [...]* (*Amic.* 61) αποδίδεται από τον μεταφραστή: «Τούτοις οὖν φημι δεῖν χρῆσθαι τοῖς ὅροις **ἐν τῇ φιλίᾳ**, ὡς [...]» (σ. 78), όπου η προσθήκη του εμπρόθετου επιρρηματικού προσδιορισμού «ἐν τῇ φιλίᾳ» έχει ως στόχο την έμφαση στη σπουδαιότητα της φιλίας.

Στο λατινικό πρωτότυπο η πρόταση: *virtus [...] coniuncta et consociata cum altera perveniret;* (*Amic.* 83) μεταφέρεται ως: «ἡ ἀρετὴ [...] τούτων ἐφίκεται **ἐτέρα ἀρετῇ**, ξυνευζευγμένη καὶ κοινωνούσα, **τῇ φιλίᾳ**» (σ. 100). Στο σημείο αυτό, εκτός του ότι επεξηγείται το αντωνυμικό επίθετο *altera* καθιστώντας πιο σαφές στο αναγνωστικό κοινό ότι πρόκειται για μια ακόμη αρετή, ο Αντωνιάδης προσθέτει το «τῇ φιλίᾳ» για να επιβεβαιώσει τον αναγνώστη ότι ο Κικέρων αναφέρεται σε αυτήν. Στη συνέχεια, όσον αφορά στην περίοδο: *haec etiam magis elucet inter aequales, ut inter me et Scipionem, L. Furium, P. Rupiliam, Sp. Mummiam.* (*Amic.* 101), ο Αντωνιάδης σχολιάζοντας ενώνει τις προτάσεις του με προσθήκες φράσεων ως εξής: «ἔτι δὲ μᾶλλον ἐν τοῖς ἡλικιώταις ἐκλάμπει αὕτη, **καθάπερ ἐν ἡμῖν**, Σκιπίωνι κάμοι, **καὶ πάλιν** Λευκίῳ Φουρίῳ καὶ Ποπλίῳ Ρουπιλίῳ καὶ Σπουρίῳ Μουμμίῳ» (σ. 118).

Φυσικά, προστίθενται και άλλα μέρη του λόγου, όπως π.χ. επίθετα και μετοχές. Ενδεικτικά, η πρόταση: *Scitum est enim illud Catonis* (*Amic.* 90) μεταφράζεται: «Πολλά τε γὰρ κάκεῖνο **σοφὸν** τοῦ Κάτωνος εἰπόντος» (σ. 106-108), στην οποία προστίθεται το επίθετο «σοφὸν» που δεν απαντά στο λατινικό κείμενο. Εντοπίζονται, ακόμη, προσθήκες ανάλυσης λόγου,¹⁶ στις οποίες, π.χ., η απόδοση της αφαιρετικής απόλυτης μετοχής *e a neglecta* (*Amic.* 84) είναι «**τῆς ἀρετῆς** ὀλιγοροῦντες» (σ. 100), όπου το υποκείμενο της μετοχής γίνεται πιο ξεκάθαρο: ενώ ο Κικέρων χρησιμοποιεί την οριστική αντωνυμία στο θηλυκό γένος, ο Αντωνιάδης διασαφηνίζει το νόημα του πρωτοτύπου χρησιμοποιώντας το ουσιαστικό «τῆς ἀρετῆς».

¹⁵ Όλα τα χωρία του λατινικού πρωτοτύπου αυτής της εργασίας δίνονται σύμφωνα με τη στερεότυπη έκδοση του Reinhold Klotz που μελέτησε και χρησιμοποίησε στο πόνημά του ο ίδιος ο Αντωνιάδης.

¹⁶ Για την αντίστοιχη τεχνική, βλ. επίσης Παππάς (2017) 61.

B) Περιφραστική απόδοση λέξεων ή φράσεων

Πρόκειται για την τεχνική κατά την οποία αποδίδονται λατινικοί όροι με δύο ή περισσότερες λέξεις¹⁷. Την τεχνική αυτή ακολουθεί ο Αντωνιάδης σε περιπτώσεις όπου η ad verbum απόδοση του λατινικού κειμένου δεν είναι εύκολη ή προκειμένου να γίνει περισσότερο εύστοχος και ξεκάθαρος. Στο λατινικό: *Ego autem a patre ita eram deductus ad Scaevolam sumpta virili toga, [...]* (*Amic.* 1) ο μεταφραστής γράφει για τον δεκαεξάχρονο Κικέρωνα:¹⁸ «Ἐγὼ δ' εἰς ἐφήβους τελέσας οὕτω τῷ πατρὶ παρὰ τὸν Σκαιόλαν ἤγμην [...]» (σ. [12]) χρησιμοποιώντας την έκφραση «εἰς ἐφήβους τελέσας» για να αποδώσει το λατινικό ονοματικό σύνολο *virili toga*. Αυτό συμβαίνει, διότι το αναγνωστικό κοινό του μεταφραστή ίσως δεν γνώριζε ότι στην Αρχαία Ρώμη οι νεαροί άντρες στην ηλικία των δεκαεξί ή δεκαεφτά ετών αποκτούσαν τα δικαιώματα του πολίτη φορώντας τη λευκή τήβεννο. Βέβαια, το παραπάνω παράδειγμα ίσως αποτελεί και μεταφραστικό δάνειο, όμως για τη συγκεκριμένη τεχνική θα γίνει λόγος στη συνέχεια της μελέτης. Στη συνέχεια, το κικερώνειο χωρίο: *Sed ea non satis habet firmitatis;* (*Amic.* 19) αποδίδεται ως «Ἄλλ' οὐχ ἰκανῶς αὕτη γε φαίνεται βέβαιος οὔσα φιλία» (σ. 34), χωρίο στο οποίο παρατηρεῖ κανείς πως υπάρχει συνδυασμός των μεταφραστικών τεχνικών. Αυτό, βέβαια, έγινε αντιληπτό και από προηγούμενα παραδείγματα, γεγονός που αποδεικνύει πως οι τεχνικές μετάφρασης δεν απαντούν μεμονωμένες. Ειδικότερα, η ρηματική φράση *habet firmitatis* αποδίδεται με το ρηματικό σύνολο «φαίνεται βέβαιος», αλλά και με την προσθήκη της μετοχής «οὔσα» και του υποκειμένου της «φιλία», προκειμένου να γίνει πλήρως αντιληπτό το νόημα του λατινικού κειμένου.

Παρατηρείται, επιπροσθέτως, ότι σε πολλές περιπτώσεις ο Αντωνιάδης μεταφράζει αποδίδοντας τους λατινικούς όρους με την ακριβώς αντίθετη σημασία τους. Ενδεικτικά, οι λατινικοί χρονικοί επιρρηματικοί προσδιορισμοί [...] *paucis diebus post mortem Africani*. (*Amic.* 3) μεταφράζονται ως: «[...] οὐ πολλαῖς ἡμέραις ὕστερον τῆς Ἀφρικανοῦ τελευτῆς» (σ. 14), ενώ η πρόταση: *Id si minus intelligitur [...]* (*Amic.* 23) ως: «Εἰ δ' ἐκ τούτων μὴ πάνυ κατανοεῖται [...]» (σ. 40). Η τεχνική αυτή φυσικά δεν αλλοιώνει το νόημα του κικερώνειου έργου, αντιθέτως θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι ο Αντωνιάδης επιλέγει να χρησιμοποιήσει ένα σχῆμα λόγου, το σχῆμα

¹⁷ Βλ. Pappas (2017) 220.

¹⁸ Βλ. Παπασιμπας (2002) 124.

της λιτότητας, αποδεικνύοντας ίσως ότι ο μεταφραστής δημιουργεί εκ νέου ένα έργο ισάξιο του λατινικού.

Γ) Μονολεκτική απόδοση λέξεων ή φράσεων

Μία ακόμη βασική και αρκετά συχνή τεχνική του Αντωνιάδη είναι η μονολεκτική απόδοση λέξεων ή φράσεων. Αυτή η τεχνική θα μπορούσε να ειπωθεί πως είναι παράλληλα μια τεχνική πύκνωσης του ελληνικού λόγου. Εντοπίζεται στη μετάφραση του χωρίου: [...] idonea mihi Laelii persona visa est, quae de amicitia ea ipsa dissereret [...]. (*Amic.* 4): «[...] **Λαίλιον** επιτήδειον εἶναι ἐνόμισα διεξιέναι περὶ φιλίας [...]» (σ.16). Φαίνεται ότι ο μεταφραστής επιχειρεί να αποδώσει την ονομαστική φράση Laelii persona, που κανονικά μεταφράζεται ως «το πρόσωπο ή ο χαρακτήρας του Λαίλιου»,¹⁹ μονολεκτικά ως «Λαίλιον» συνδυάζοντας την τεχνική αυτή με αλλαγή της φωνής του ρήματος, από παθητική σε ενεργητική, και μεταφράζοντας το mihi visa est με το ρήμα «ἐνόμισα». Και σε αυτήν την περίπτωση αποδεικνύεται ότι οι μεταφραστικές τεχνικές δεν απαντούν μεμονωμένες, ότι το νόημα του κικερώνειου έργου δεν επηρεάζεται, απλώς ο μεταφραστής βρίσκει μια εύστοχη λύση με το να αποφύγει να μεταφράσει μία λέξη θεατρικού περιεχομένου, μάλιστα, με την οποία ίσως το αναγνωστικό κοινό θα δυσκολευόταν.²⁰

Άλλη περίπτωση μονολεκτικής απόδοσης λέξεων βρίσκεται στην απόδοση του χωρίου: [...] Cato, quia multarum rerum usum habebat: (*Amic.* 6) ως: «[...] Κάτων δὲ ἐξ ἧς ἐκέκτητο **πολυπειρίας**» (σ. 18), όπου η ονομαστική φράση multarum rerum usum αποδίδεται μονολεκτικά με τη λέξη «πολυπειρία»,²¹ ή στη μετάφραση της πρότασης: [...] sine lacrimis non queo dicere. (*Amic.* 41) ως «[...] οὐκ ἔστι μοι εἰπεῖν **ἀδακρυτί**» (σ. 60), στην οποία ο εμπρόθετος επιρρηματικός προσδιορισμός sine lacrimis αποδίδεται με το τροπικό επίρρημα «ἀδακρυτί». Τέλος, μία ακόμη περίπτωση

¹⁹ Σύμφωνα με το ΣΛΛ (= *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό. Από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. αιώνα*) (2019) s.v. persona, η λέξη persona αποδίδεται κυρίως ως «μάσκα», «ρόλος» ή «χαρακτήρας», «η ατομική προσωπικότητα κάποιου» ή «το άτομο».

²⁰ Έχει εντοπιστεί όμως και η περίπτωση στο λατινικό χωρίο: Haec enim etiam in fabulis stultissima persona est, improvidorum et credulorum senum. (*Amic.* 100), στο οποίο μεταφράζεται η λέξη persona ως «πρόσωπον»: «Καὶ γὰρ ἐν ταῖς κωμωδίαις τὸ μωρότατον **πρόσωπον** τῶν ἀφρόνων ἐστὶ γερόντων καὶ ἐπίστων» (σ. 116). Στο σημείο αυτό, μάλλον, ο Αντωνιάδης δεν μπορεί να αποφύγει τη μετάφραση της εν λόγω λέξης ως «πρόσωπον», εικάζοντας ότι για αυτό ευθύνεται το αμιγῶς θεατρικό συγκείμενο.

²¹ Ενδεχομένως πρόκειται για ένα μεταφραστικό δάνειο, διότι ο Αντωνιάδης στις υποσημειώσεις της §6 στη σ. 18 παραθέτει χωρίο από τη *Σοφία Σειράχ* της Αγίας Γραφής: *ὡς ὥραϊον πολιαῖς κρίσις καὶ πρεσβυτέροις ἐπιγνώναι βουλήν· ὡς ὥραϊα γερόντων σοφία καὶ δεδοξασμένοις διανόημα καὶ βουλή· στέφανος γερόντων π ο λ υ π ε ι ρ ί α .* (*Σοφ. Σειρ.* 25.4-6).

απαντά στο λατινικό χωρίο: [...] quos numquam vidimus vel, quod maius est [...] (*Amic.* 29), όπου ολόκληρη αναφορική πρόταση: quod maius est μεταφράζεται ως «τὸ μέγιστον»: «[...] ἐν οἷς οὐποθ' ἑώρακέ τις καὶ, τὸ μέγιστον, [...]» (σ. 48).

Δ) Ερμηνευτικά μεταφραστικά ζεύγη

Άλλη μία τεχνική που χρησιμοποιεί ο μεταφραστής είναι τα λεγόμενα ερμηνευτικά μεταφραστικά ζεύγη. Ο Παππάς αναφέρει ότι «με τον όρο “μεταφραστικό ζεύγος” εννοούμε τη χρήση δύο ή περισσότερων λέξεων παρατακτικά ή διαζευκτικά ενωμένων για την απόδοση μιας λέξης του πρωτοτύπου».²² Την τεχνική αυτή επιλέγει ο Αντωνιάδης, όταν επιχειρεί παράλληλα να ερμηνεύσει μία λατινική λέξη. Ένα εύστοχο παράδειγμα απαντά στο λατινικό χωρίο: [...] quamvis honeste id facerent, [...] (*Amic.* 35), το οποίο αποδίδεται ως: «[...] καίπερ ὀρθῶς γε πράττοντας καὶ προσηκόντως [...]» (σ. 54), όπου το επίρρημα honeste μεταφράζεται και ερμηνεύεται παράλληλα με δύο σχεδόν ταυτόσημες ελληνικές λέξεις «ὀρθῶς» και «προσηκόντως» αποδίδοντας πλήρως τη σημασία του λατινικού επιρρήματος. Ακόμη, ο Αντωνιάδης μεταφράζει την πρόταση: quae ex imperitissimis constat (*Amic.* 95) ως: «[...] ἐξ ἀπαιδεύτων ξυνεστηκυῖα καὶ ἀπείρων ἀνθρώπων [...]» (σ. 110). Στην πρόθεσή του να αποδώσει τη λατινική λέξη oblectatio²³ με ακρίβεια ο Αντωνιάδης αποδίδει το λατινικό χωρίο: [...] in eadem requies plena oblectationis fuit. (*Amic.* 103) ως εξής: «[...] ἐν ταύτη μοι ἀνάπαυσις χαρᾶς ἀνάπλεως καὶ ἡδονῆς» (σ. 120).

Ε) Παραλείψεις λέξεων ή φράσεων

Σχετικά με την τεχνική της παράλειψης λέξεων ή φράσεων, εντύπωση προκαλεί η κατ' επανάληψη παράλειψη των επιθέτων immortalis / mortalis, όταν ένα από τα παραπάνω επίθετα συνάπτεται ως επιθετικός προσδιορισμός στο ουσιαστικό deus ή στο homo, αντίστοιχα. Παρατίθενται μερικά παραδείγματα: την περίοδο: [...] excerpta sapientia, quidquam melius sit homini a dis immortalibus datum. (*Amic.* 20) τη μεταφράζει ως: «[...] πλήν γε τῆς σοφίας, κρεῖττον παρὰ τῶν θεῶν δέδοται τοῖς ἀνθρώποις» (σ. 36), όπως επίσης αποδίδει το λατινικό χωρίο: Atque hoc quidem

²² Βλ. Παππάς (2017) 84.

²³ Σύμφωνα με το ΣΛΛ (2019) s.v. oblectatio, ο όρος oblectatio αποδίδεται ως «τέρψη», «ευχαρίστηση (ως πράξη)», «αναψυχή», «ξεκούραση από».

omnes mortales et intelligunt et re probant. (*Amic.* 24) ως: «Καὶ τοῦτο δὲ κατανοοῦσί τε **πάντες** καὶ ἔργῳ ἀποδέχονται» (σ. 40). Στην πρόταση: Quanta illa, di immortales! fuit gravitas [...] (*Amic.* 96), που μεταφράζεται ως: «Ἠλίκον γὰρ ἦν, **ὦ πόποι**, τὸ κῦρος [...]» (σ. 110), παρατηρεῖται ὅτι παραλείπεται καὶ τὸ επίθετο immortales καὶ τὸ οὐσιαστικό di καὶ αντικαθίσταται ἀπὸ ἓνα μόνο ἐπιφώνημα που δηλώνει ἐκπληξή («ὦ πόποι»).²⁴

Παραλείπεται, ἐπίσης ἡ λατινικὴ παροιμία pingui Minerva,²⁵ φράση ἀρκετὰ δύσκολη ὡς πρὸς τὴν κατανόηση, εἰδικά στὴν περίπτωση που τὸ ἀναγνωστικό κοινὸ δὲν θὰ ἀναγνώριζε πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ παροιμία. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν τὸ χωρίο τοῦ Κικέρωνα: Ne id quidem facient: negabunt id nisi sapienti posse concedi. A g a m u s igitur pingui, ut aiunt, Minerva. (*Amic.* 18-19) μεταφράζεται περιφραστικά ὡς ἐξῆς: «Οὐδὲ γοῦν τοῦτο ποιήσουσι, τῷ σοφῷ μόνῳ τοῦτο φάσκοντες ἐξεῖναι παραχωρεῖσθαι. Ὡστε τούτους μὲν χαίρειν ἐάσωμεν, αὐτοὶ δ' **ἀμαθέστερόν πὼς καὶ ἰδιωτικώτερον** πραγματευσώμεθα» (σ. 32).

ΣΤ) Ἀλλαγὴ τῶν μερῶν τοῦ λόγου

Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ἀποτελεῖ τὴν πιο συχνὴ ἐπιλογὴ τοῦ μεταφραστή. Συνδυάζεται τις περισσότερες φορές με τὸ «φαινόμενο τῆς μετάστασης», σύμφωνα με τὸ ὁποῖο ἓνα μέρος τοῦ λόγου αντικαθίσταται ἀπὸ ἓνα ἄλλο.²⁶ Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ τὸ ἐξῆς: ὁ εμπρόθετος ἐπιρρηματικός προσδιορισμὸς που ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὸ γερουνδιακὸ στο χωρίο: [...] ferret legem de tribunis plebis r e f i c i e n d i s ! (*Amic.* 96) μεταφράζεται ἀναγκαστικά περιφραστικά, ἀλλὰ καὶ με προσθήκη ολόκληρης δευτερεύουσας χρονικῆς πρότασης, μετοχής, ἀπαρεμφάτου καὶ ἄλλων λέξεων ἀπὸ τὸν Ἀντωνιάδη με στόχο τὴ βαθύτερη κατανόηση: «[...] τὸν νόμον εἰσέφερε **τὸν λέγοντα**,

²⁴ Ἡ παράλειψη τῶν ἐπιθέτων immortalis / mortalis ἐνδεχομένως σχετίζεται με τὴν ἐπιλογὴ τοῦ Ἀντωνιάδη νὰ προσφέρει αὐτὴ τὴ μετάφραση ὡς ἐκπαιδευτικὸ υλικὸ στο κατεξοχὴν χριστιανικὸ μάθημα τοῦ Ζαπτείου «Ἠθική». Εἰκάζεται ὅτι τὸ ἀναγνωστικό κοινὸ –μαθήτριες Ζαπτείου καὶ λόγια κοινότητα– στο ὁποῖο ἀπευθύνεται ὁ μεταφραστὴς πρὸςβεβῆ ἀπόψεις, οἱ ὁποῖες μάλλον σχετίζονται περισσότερο με τὴ χριστιανικὴ θρησκεία.

²⁵ Σύμφωνα με τὸ ΣΛΛ (2019) s.v. Minerva, τὸ ονοματικὸ σύνολο pinguis/crassa Minerva ἀποδίδεται ὡς «ακατέργαστη σκέψη, νοημοσύνη». Στὸ ἴδιο λήμμα ὁ Κουμανούδης (2009) μεταφράζει ὡς «ἀπλούστερον, ἀμαθέστερον», ἐνῶ ὁ Τσακαλώτος (1921) τὸ ἀποδίδει ὡς παροιμία που μεταφράζεται «ἀτέχνως καὶ ἀμαθῶς, ἀπλούστερον, ἀμαθέστερον».

²⁶ «Πρόκειται γιὰ ἓνα μεταφραστικὸ φαινόμενο που, σύμφωνα με τὸν Κακριδὴ [...], τὸ ἔχουμε: “ὅταν ἓνα μέρος τοῦ λόγου ἢ γενικότερα ἓνα συντακτικὸ μέλος αντικατασταίνεται στὴν ἀπόδοση με ἄλλο, νὰ πούμε ἓνα ὄνομα ἢ ἓνας πτωτικὸς προσδιορισμὸς με πρόταση, ἓνα ἐπίθετο με εμπρόθετο προσδιορισμὸ, ἓνα ἐπίρρημα με ρῆμα”», ὅπως ἀναφέρει ὁ Παππᾶς (2017) 85, σὴμ. 315.

ἐξεῖναι τῷ δήμῳ ὅποτε βούλοιο ἐπὶ τὴν αὐτῶν ἀρχὴν αὔθις ἀποκαθιστάναι τοὺς δημάρχους!» (σ. 110). Ἐνα ἀκόμη παράδειγμα της τεχνικής αυτής βρίσκεται στο χωρίο: *Sed existimare debes omnium oculos in te esse coniectos unum: te sapientem et appellant et existimant.* (*Amic.* 6), που μεταφράζεται: «Ἄλλ' εἰδέναι σε χρὴ ὅτι πρὸς σὲ μόνον **οἱ πάντες ἀποβλέπουσι** σοφὸν τε προσαγορεύοντες καὶ ἠγούμενοι» (σ. 16), στο οποίο το ουσιαστικό *oculos* μετατρέπεται στο ρήμα «ἀποβλέπουσι» για μεγαλύτερη διευκόλυνση. Σε ἐπόμενο παράδειγμα, στη λατινική πρόταση: *Itaque videas rebus iniustis iustos maxime dolere [...]* (*Amic.* 47) το ἀπαρέμφατο *dolere* ἀποδίδεται με τη μετοχή «ἀλγοῦντας»: «Οὔτω δ' ἂν τις ἴδοι ταῖς μὲν ἀδικίαις τοὺς δικαίους μάλιστ' **ἀλγοῦντας**, [...] (σ. 66). Τέλος, δύο ἐπιρρήματα *ultro et citro* (*Amic.* 85) ἀποδίδονται μονολεκτικά με την αυτοπαθὴ ἀντωνυμία «ἀλλήλοις» (σ. 102).

Z) Ἀλλαγὴ των προτάσεων

Στην ἀλλαγὴ των προτάσεων παρατηρεῖται συχνά ἡ μετατροπὴ ολόκληρης πρότασης σε μετοχή. Εἰδικότερα, στη λατινική περίοδο: *Quam ob rem quae disputari de amicitia possunt, ab eis censeo petatis, qui ista profitentur;* (*Amic.* 17) ἡ δευτερεύουσα ἀναφορική προσδιοριστική πρόταση μεταφράζεται με μία μετοχή: «Διόπερ τὰ περὶ φιλίας δυνατὰ λέγεσθαι παρ' ἐκεῖνων ὑμῖν ζητητέα εἶναι φημι **τῶν ταῦτ' ἐπαγγελομένων**» (σ. 30). Το ἴδιο ἰσχύει καὶ για τὴν ἐπόμενη λατινική δευτερεύουσα ἀναφορική πρόταση: *qui dulces videantur* (*Amic.* 90), που ἀποδίδεται μονολεκτικά με τη μετοχή «ἠδέων εἶναι δοκούντων» (σ. 108), ἀλλαγὴ κατὰ τὴν οποία παρατηρεῖται καὶ παράλληλη ἀλλαγὴ της φωνῆς σε ἐνεργητική. Ἀκόμη, ἡ υποθετική πρόταση του κικερώνειου κειμένου: [...] *difficile est amicitiam manere, si a virtute defeceris* (*Amic.* 37) μεταφράζεται με μία μετοχή, ἡ οποία, μάλιστα εἶναι ἀπόλυτη: «[...] οὐ ῥάδιον **τῆς ἀρετῆς παραλειπομένης** παραμένειν τὴν φιλίαν» (σ. 56).

H) Μεταφραστικά δάνεια

Ο Ἀντωνιάδης στις υποσημειώσεις του πονήματός του παραπέμπει σε ἀρχαῖα ἐλληνικά, λατινικά καθὼς ἐπίσης καὶ σε θεολογικά ἔργα, γεγονός που φανερώνει πολυμάθεια καὶ ἐντείνει τὴ λογιότητά του. Ο ἴδιος, ἐξάλλου, στον πρόλογο πρὸς τοὺς

αναγνώστες αναφέρει: *Καὶ τὸ μὲν πρῶτον, τὸ τὴν οὐσίαν καὶ τὸ περιεχόμενον τοῦ ἔργου ἀφορῶν, ἀρκοῦντως, νομίζομεν, ἀποδειχθήσεται ἐκ διαφορῶν παρατεθειμένων παραλλήλων χωρίων, ὅσα κατὰ τὰ πρόχειρα ἡμῖν βοηθήματα ἠδυνήθημεν νὰ συλλέξωμεν ἐκ τῶν τὸ ζήτημα τοῦτο πραγματευομένων καὶ μέχρις ἡμῶν σωζομένων ἀρχαίων ἑλληνικῶν συγγραμμάτων. Τὰ δὲ ἐκ τῆς Ἀγίας Γραφῆς ὀλίγα χωρία παρετέθησαν ἢ πρὸς πλείονα ἀπὸ τῆς συγκρίσεως διασάφησιν ἢ καὶ ἀπλῶς πρὸς κατάδειξιν τῆς ὁμοιότητος*· (Αντωνιάδης (1878) ιβ').

Στο παράδειγμα, ὅπως προαναφέρθηκε, «Ἐγὼ δ' εἰς ἐφήβους τελέσας οὕτω τῷ πατρὶ παρὰ τὸν Σκαιόλαν ἤγμην [...]» (σ. [12]) το *virili toga* (*Amic.* 1), ἴσως μεταφράζεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, διότι αὐτὴ ἡ φράση ἦταν, ενδεχομένως, ευρέως γνωστὴ. Ἡ ἐκφραση ἀπαντᾷ, ενδεικτικὰ, στη *Ρωμαϊκὴ Ἱστορία* τοῦ Δίωνα Κάσσιου (36.25.2): *ἐς ἐφήβους τελῶν*, στον Εὐνάπιο στους *Βίους Φιλοσόφων καὶ Σοφιστῶν* (2.19.4): *εἰς ἐφήβους τελεῖν*, στον Ερμῖα Σωζομένο στο ἔργο *Εκκλησιαστικὴ Ἱστορία* (3.15.2.3): *εἰς ἐφήβους τελῶν*. Ἐνα ἀκόμη παράδειγμα μεταφραστικοῦ δανείου βρίσκεται στη μετάφραση τῆς λατινικῆς πρότασης: *Beluarum hoc quidem extremum* (*Amic.* 20), ἡ ὁποία ἀποδίδεται ἀπὸ τὸν Αντωνιάδη ὡς: «Καὶ τοῦτ' ἐστὶ μὲν τῶν **βοσκημάτων** ἐστὶ τὸ τελευταῖον» (σ. 36). Προκαλεῖ ἐντύπωση ὅτι τὸ οὐσιαστικὸ *belua* ἔχει τὴ σημασίαν τοῦ «ἀγρίου ζώου»,²⁷ ἐνῶ ἡ λέξις «βόσκημα» ὄχι. Ἡ εἰκασία ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα μεταφραστικὸ δάνειο ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τις ἴδιες τις υποσημειώσεις τῆς §20 τοῦ Αντωνιάδη στη σ. 36, ὁ ὁποῖος παραθέτει χωρίο ἀπὸ τὰ *Ἠθικά Νικομάχεια* τοῦ Ἀριστοτέλη (1095b.19-20): *οἱ πολλοὶ καὶ φορτικώτατοι τὴν ἡδονὴν· διὸ καὶ τὸν βίον ἀγαπῶσι τὸν ἀπολαυστικόν [...] οἱ οὖν πολλοὶ παντελῶς ἀνδραποδώδεις φαίνονται β ο σ κ η μ ἄ τ ω ν βίον προαιρούμενοι*.

Συμπεράσματα

Με ἀφορμὴ τῆ δημιουργία ἐκπαιδευτικοῦ υλικοῦ γιὰ τὸ Ζάππειο Παρθεναγωγεῖο, ὁ Β. Αντωνιάδης «εξελληνίζει» τὸ 1878 τὸ κικερῶνιο ἔργο *Laelius sive de amicitia*, γιὰ τὴ μετάφραση τοῦ ὁποῖου, μάλιστα, ἐπιλέγει τὴ λόγια, ἀρχαῖζουσα γλῶσσα. Ἀναγνωστικὸ τοῦ κοινὸ ἀποτελοῦν οἱ νεαρές σπουδάστριες τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ ἰδρύματος στὴν Κωνσταντινούπολη. Σὲ ἕνα βαθύτερο ἐπίπεδο «ἀνάγνωσις» θα

²⁷ Σύμφωνα με τὸ ΣΛΛ (2019) s.v. *belua*, ἡ λέξις ἀποδίδεται κυρίως ὡς «ἀγριο, μεγαλόσωμο ζῶο (χερσαῖο ἢ θαλάσσιο)», «κτῆνος», «κῆτος».

μπορούσε να ειπωθεί ότι ο μεταφραστής –λόγω του είδους της γλώσσας που χρησιμοποιεί κατά τη μεταφραστική διαδικασία– απευθύνει το πόνημά του στην καλλιεργημένη, λόγια κοινότητα. Ίσως αυτό συνδυάζεται και με το γεγονός ότι στην αφιέρωση του βιβλίου του χαρίζει το βιβλίο στους αγαπημένους, λόγιους φίλους του, Ιωάννη Αλιμπέρτη και Θεμιστοκλή Σαλτέλη.

Αρκετές φορές αποδίδει *ad verbum* ολόκληρες φράσεις ή σύντομες προτάσεις και περιόδους του πρωτότυπου λατινικού κειμένου, όμως, όπως έχει αποδειχθεί στην παρούσα έρευνα, χρησιμοποιεί κάποιες βασικές μεταφραστικές τεχνικές: άλλοτε προσθέτει λέξεις ή φράσεις που δεν απαντούν στο κικερώνειο έργο, άλλοτε παραλείπει όσες υπάρχουν στο πρωτότυπο. Σε άλλες περιπτώσεις αποδίδει λέξεις ή φράσεις είτε περιφραστικά είτε μονολεκτικά και χρησιμοποιεί ερμηνευτικά μεταφραστικά ζεύγη – κυρίως με ταυτόσημη / συνώνυμη σημασία– ή αλλάζει τα μέρη του λόγου και τις προτάσεις. Χρησιμοποιώντας ακόμη τη μεταφραστική τεχνική των μεταφραστικών δανείων αποδεικνύει όχι μόνο πως είναι απλός γνώστης έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, αλλά ένας πολυμαθής λόγιος.

Έπειτα από ενδελεχή αποδελτίωση του κειμένου του Αντωνιάδη συμπεραίνεται ότι οι παραπάνω μεταφραστικές τεχνικές δεν απαντούν μεμονωμένες και πως ο ίδιος επιχειρεί να αποδώσει το νόημα του λατινικού έργου όσο το δυνατόν πιο εύστοχα και με σαφήνεια. Ακόμη, και σε περιπτώσεις, όπου γίνονται αναγκαστικές αλλαγές μέσω των μεταφραστικών του επιλογών και τεχνικών, απώτερος στόχος φαίνεται πως είναι η καλύτερη και βαθύτερη κατανόηση των κικερώνειων νοημάτων περί της φιλίας. Η γραφή και οι γλωσσικές του επιλογές δείχνουν πως είναι ένας ευρυμαθής λόγιος, όπως επίσης και ένας πολύ καλός γνώστης της αρχαίας ελληνικής και λατινικής γλώσσας. Το τελικό αποτέλεσμα του κειμένου του Αντωνιάδη σχετίζεται, κατά τη γνώμη μου, με τη δημιουργία ενός εύληπτου κειμένου, μιας μετάφρασης αντάξιας και ίδιας ποιότητας με το λατινικό πρωτότυπο. Άλλωστε, συμπεραίνει ο Michalopoulos, «κάθε μετάφραση είναι ένα ολοκληρωμένο προϊόν, το οποίο μπορεί να σταθεί μόνο του ανεξαρτήτως του πρωτοτύπου» και πως το πρωτότυπο ανήκει στον εκάστοτε συγγραφέα, «αλλά η μετάφραση ανήκει στον [ίδιο] τον μεταφραστή». ²⁸

²⁸ «Every translation is a finished product which should stand on its own right irrespectively to its original. The original belongs to Ovid, but the translation belongs to the translator» αναφέρει ο Michalopoulos (2015) 311, ο οποίος μελετά τις ελληνικές μεταφράσεις που παρήχθησαν για τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.

Είναι πολύ σημαντικό να αξιολογηθεί το κείμενο του Αντωνιάδη βάσει των στόχων τους οποίους έθεσε ο ίδιος ο μεταφραστής.²⁹ Η μελέτη της μετάφρασής του περίπου 150 χρόνια μετά τη δημοσίευσή της επαληθεύει την ευχή και την πεποίθηση του Αντωνιάδη, όπως τη διατυπώνει στην πρόλογο προς τους αναγνώστες του, το έργο του να αποτελέσει παρακαταθήκη για τη δική του πολιτεία (Αντωνιάδης (1878) ι' - ια') «για να απολαμβάνουμε την κληρονομιά των «πατέρων» μας» (Αντωνιάδης (1878) ιβ'). Θα ολοκληρώσω με την πεποίθηση ότι η διαδικασία μετάφρασης ενός έργου δεν είναι μία εύκολη υπόθεση, χρειάζεται πολλή προσοχή, αλλά και μεγάλη ευθύνη. Παραθέτω τα λόγια του Αντωνιάδη, ο οποίος πλήρως καταρτισμένος για τη διαδικασία αυτή, ομολογεί: *Ἐὰν μὴ μάτην ἐκοπιάσαμεν, ἐν τῷ τοιούτῳ ἡμῶν κόπῳ ἀπολαμβάνομεν καὶ τὴν μόνην ἀμοιβὴν ἣν ἐπιζητοῦμεν* (σ. ιε'). Η προσέγγιση του λατινικού κικερώνειου έργου διά μέσου της μετάφρασης αυτού, και κατ' επέκταση η ενασχόληση με τη λατινική φιλοσοφία αποτελεί πραγματική αμοιβή, ενδεχομένως, για όλους τους μεταφραστές, αλλά και αναγνώστες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντωνιάδης, Β. (1878), *Μάρκου Τυλλίου Κικέρωνος Λαίλιος ἢ Διάλογος Περί Φιλίας, ἐκ τῆς λατινίδος εἰς τὴν ἑλληνίδα φωνὴν μετενεχθεῖς*, Κωνσταντινούπολη.
- Beaton, R. (1996), *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, (μτφρ. Ε. Ζούργου & Μ. Σπανάκη), Αθήνα.
- Δαλακούρα, Κ. Ι. (2004), *Η εκπαίδευση των γυναικών στις ελληνικές κοινότητες της οθωμανικής αυτοκρατορίας (19^{ος} αι. – 1922), Κοινωνικοποίηση στα πρότυπα της πατριαρχίας και του εθνικισμού*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.
- Dübner, J. Fr. (εκδ.) (1856), *M. Tullii Ciceronis Laelius, seu de Amicitia dialogus. Laelius ou Dialogue sur l'amitié, par Cicéron. Texte revu, avec notice, arguments et notes en français, par M. Fr. Dübner [Texte imprimé]*, Paris.
- Ζιώγα, Ι. (2015), *Η διδασκαλία των Λατινικών στη Μέση Εκπαίδευση*. Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.

²⁹ Η ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι «κάθε μεταφραστική προσπάθεια πρέπει να κρίνεται με βάση τον σκοπό της μετάφρασης» έχει συναχθεί πρωτίστως από τους Κιοσσές & Παπανικολάου (2003) 468.

- Ζιώγου-Καραστεργίου Σ. (1986), *Η μέση εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830- 1893)*, Αθήνα.
- Gleditsch, H. (1978), *Στοιχειώδης μετρική τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ποιήσεως*, (μτφρ. Θ. Σαλτέλη), Αθήνα.
- Howatson, M. C. (1996), *Εγχειρίδιο Κλασικῶν Σπουδῶν*, Θεσσαλονίκη – Αθήνα.
- Κιοσσές, Σ. & Χ. Παπανικολάου (2003), «Λογοτεχνική και μεταφραστική θεωρία και πράξη: μεταφραστικές προσεγγίσεις του λατινικού ποιητικού λόγου», στο *Μεταφραστική Θεωρία και Πράξη στη Λατινική Γραμματεία, Πρακτικά Ζ΄ Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 16-19 Οκτωβρίου 2002*, Θεσσαλονίκη, 455-70.
- Klotz, R. (ed.) (²1862), *Marcus Tullius Cicero: Laelius sive de amicitia dialogus*, Leipzig.
- Κουμανούδης, Σ. Α. (⁶2009), *Λεξικόν Λατινοελληνικόν, μετά συνωνύμων και αντιθέτων τῆς λατινικῆς*, Αθήνα.
- Mackridge, P. (2009), *Language and National Identity in Greece, 1766–1976*, Oxford.
- Michalopoulos, Ch. N. (2015), «Literary transfers and cross-cultural exchanges in the Greek speaking world at the turn of the 20th century: the verse translation of Ovid's *Metamorphoses* by A. S. Kasdaglis (1908)», στο Κ. Α. Dimadis (επιμ.), *Proceedings of the 5th European Congress of Modern Greek Studies, Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature, Thessaloniki, 2-5 October 2014*, vol. 2, Athens, 299-313.
- Νικήτας, Δ. Ζ. & Λ. Μ. Τρομάρας (επιμ.) (2019), *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό. Από τις απαρχές τῆς λατινικῆς γραμματείας μέχρι τον 9^ο μ.Χ. αιώνα*, Θεσσαλονίκη.
- Nisard, J. M. N. D., (εκδ.) (1841), *Œuvres complètes de Cicéron : avec la traduction en français*, τ. 4, Paris.
- Παππάς, Β. (2017), *Η Λατινική Ιστοριογραφία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, Οι μεταφράσεις του Τρόγου και του Φλώρου από τον Δανιήλ Φιλιππίδη*, Θεσσαλονίκη.
- Pappas, V. (2017), «*Leucippe and Clitophon* in Latin: The Translation of Achilles Tatius' Novel by Annibal Cruceius», *Mediterranean Chronicle* 7: 213-226.
- Παπαμιχαήλ, Γ. (1932), «Νεκρολογία Βασιλείου Ἀντωνιάδου», *Θεολογία* Ι' (2): 191-192. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.ecclesia.gr/greek/press/theologia/index.asp> [Τελευταία ανάκτηση: 03/11/2021].

- Παπασιμπας Γ. Ε. (2002), *M. Tullius Cicero Laelius de Amicitia*, εισαγωγή – μετάφραση – σημειώσεις, Πάτρα.
- Πετρογιάννη, Α. Αθ. (2005), *Η Μέση Εκπαίδευση κατά την Οθωνική Περίοδο*, Θεσμική, Οικονομική και Εκπαιδευτική Δομή και Λειτουργία, Διδ. Δ., Johannesburg.
- Τσακαλώτος, Ε. Δ. (1921), *Λεξικόν Λατινοελληνικόν, μετά συνοπτικῆς λατινικῆς γραμματολογίας*, Αθήνα.

Σταυρούλα Ντούμα
Υποψήφια Διδάκτωρ
Εθνικών & Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών
doum.lin@yahoo.gr

Τα Φαινόμενα απατούν: Οι αμφίδρομοι μετασχηματισμοί του ποιητικού και επιστημονικού λεξιλογίου στο έργο του Αράτου

Εισαγωγή

Η διδακτική ποίηση είναι ένα από τα πολλά είδη που επανεφευρέθηκαν κατά την ελληνιστική εποχή, οπότε λόγιοι ποιητές, ανταποκρινόμενοι και στις απαιτήσεις του επαΐοντος αναγνωστικού κοινού τους,¹ επαναπροσδιόρισαν τόσο την αρχαϊκή φόρμα όσο και τον αυτοσκοπό της, ο οποίος δεν ήταν πλέον να διδάξει, αλλά «να ενεργοποιήσει τους αναγνώστες να αποκτήσουν μόνοι τους τη γνώση».² Παρά, λοιπόν, τη μεταβολή των διαύλων διδασκαλίας από τον 3ο αι. π.Χ. και εξής, η αποκρυσταλλωμένη μορφή του διδακτικού έπους συνέχισε να πραγματεύεται ειδικά επιστημονικά θέματα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Άρατος από τους Σόλους της Κιλικίας³ συνέγραψε τα *Φαινόμενα*, ένα διδακτικό έπος, όπου παρουσιάζει, σαν σε μία περιδιάβαση στον νυχτερινό ουρανό, τους αστερισμούς και τον τρόπο εύρεσής τους, τη χρήση τους για τη μέτρηση του χρόνου, ενώ σε ένα δεύτερο μέρος αναλύει και ερμηνεύει τις *Διοσημεΐαι*, τα φυσικά φαινόμενα που βοηθούν στην πρόγνωση του καιρού.

Ο Άρατος, ως ένας από τους κύριους εκπροσώπους των ελληνιστικών *poetae docti* και ακολουθώντας το γενικότερο κλίμα αναπροσαρμογής των λογοτεχνικών γενών, προβαίνει στον προσδοκώμενο συγκερασμό των δύο μορφών σημειωτικής, στην οποία βασίζεται η διδακτική ποίηση, του επιστημονικού⁴ και του ποιητικού λόγου. Μία από τις βασικές εκφάνσεις αυτού του συμφυρμού είναι και η χρήση του λεξιλογίου και των εκφραστικών μηχανισμών που μεταχειρίζεται ο ποιητής. Οι λεκτικοί μετασχηματισμοί,

¹ Τον ρόλο του αναγνώστη και την επίδρασή του στην ελληνιστική λογοτεχνία συζητά ο Fowler (2000) 205-20.

² Harder (2007) 44.

³ Πρβλ. Καλλ. *Έπιγρ.* 27.3: *ὁ Σολεύς*.

⁴ Τα *Φαινόμενα* είναι το πρώτο, γνωστό σε εμάς, ποίημα που η σύνθεσή του βασίστηκε σε τεχνικό εγχειρίδιο, βλ. Bing (1988) 35-6. Πρβλ. Overduin (2014) 26: «In comparison with his predecessors Aratus' innovation (or renovation) is based on two fundamental differences: the strong development of prose in the late classical and early Hellenistic age, and the poem's contents, which are no longer a reflection of the knowledge the author received from the Muse».

που ο Σολέας αξιοποιεί στα *Φαινόμενα*, διαμορφώνουν έναν νέο τύπο τόσο επιστημονικού όσο και ποιητικού λόγου, καθώς ο ποιητής τροποποιεί και επανακαθορίζει τις πηγές του. Συνάμα, εκτός από την αναμόρφωση του επικού γλωσσικού υλικού, επιβάλλεται ενίοτε η παραγωγή νεοσύστατων ποιητικών λέξεων και φράσεων που επιτελούν τη λειτουργία των ποιητικών ισοδύναμων της επιστημονικής ορολογίας, αντικαθιστώντας τα ιδιάζοντα λεξιλογικά χαρακτηριστικά της. Η μετουσίωση της ποίησης σε επιστήμη και αντίστροφα πραγματώνεται μέσω της αδιάλειπτης ανασηματοδότησης καθιερωμένων εννοιών και εκφράσεων αλλά και της λεκτικής επινοητικότητας του Αράτου. Στην παρούσα μελέτη επιλέχθηκαν δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα που ευνοούν την ανάδειξη αυτής ακριβώς της αράτειας μεθοδολογίας. Πρόκειται για ένα χωρίο αστρονομικού-μαθηματικού περιεχομένου, όπου παρουσιάζεται ο σχηματισμός ενός ισόπλευρου και ισοσκελούς τριγώνου στους αστερισμούς του Κηφέα (*Φαιν.* 182-85) και της Ανδρομέδας (*Φαιν.* 234-37), και ένα μετεωρολογικού περιεχομένου σχετιζόμενο με την πρόγνωση αίθριου καιρού στην περίπτωση εμφάνισης λεπτού σύννεφου χαμηλά στον ορίζοντα (*Φαιν.* 991-93). Στη συνέχεια, αφού προηγηθεί μία σύντομη ανασκόπηση των ποιητικών και επιστημονικών πηγών του ποιητή, θα προχωρήσουμε στην εξέταση των προαναφερθέντων χωρίων, μέσω των οποίων θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε μερικούς από αυτούς τους λεκτικούς μηχανισμούς που μετέρχεται ο Άρατος, ώστε να πραγματώσει την αλληλεπίδραση της επιστημοσύνης και της ποιητικής αυθεντίας..

Οι πηγές του Αράτου

A) Τα ποιητικά πρότυπα

Όσον αφορά, αρχικά, τα ποιητικά πρότυπά του, οι γνώμες των αρχαίων βιογράφων δίστανται ως προς το εάν ακολούθησε περισσότερο την ομηρική ή την ησιόδεια παράδοση. Από τη μία πλευρά, οι μαρτυρίες για την επιμέλεια μιας κριτικής έκδοσης της *Οδύσσειας* αλλά και της *Ιλιάδας*⁵ από τον Άρατο οδηγούν, σχεδόν αναπόφευκτα, και στην σύνδεσή του με τα ομηρικά έπη ακόμα και σε επίπεδο ποιητικής. Όπως

⁵ *Βίος Άράτ.* I.8.19 (Martin): *καὶ τὴν Ὀδύσειαν δὲ διόρθωσε, καὶ καλεῖται τις διόρθωσις οὕτως Ἀράτειος ὡς Ἀριστάρχειος καὶ Ἀριστοφάνειος, I.8.21: γεγονέναι παρ' Ἀντιόχῳ καὶ ἠξιῶσθαι ὑπ' αὐτοῦ ὥστε τὴν Ἰλιάδα διορθώσασθαι.* Πρβλ. επίσης, *Βίος Άράτ.* III.16.5 (Martin). Σχετικά με τη φιλολογική ενασχόληση του Αράτου και την κριτική έκδοση στην *Οδύσσεια*, βλ. Ματθαίος (2008) 591-93. Αντίθετα, οι μαρτυρίες σε σχέση με την έκδοση της *Ιλιάδας* κρίνονται μάλλον αβάσιμες.

εντοπίζεται στον δεύτερο *Βίο*, ο ποιητής θεωρείται *ζηλωτής όμηρικού χαρακτήρος*,⁶ ενώ και κατά το *Λεξικό της Σούδας*, το αράτειο έργο χαρακτηρίζεται από *ζήλον όμηρικόν*. Αντίθετα, άλλες βιογραφικές πηγές παραδίδουν ότι έθεσε ως πρότυπό του και μιμήθηκε στενότερα τον Ησίοδο (*Βίος Αράτ.* I.9.10 (Martin): *ζηλωτής Ήσιόδου*).⁷ Η στιλιστική και θεματική υιοθέτηση της ησιόδειας ποίησης στα *Φαινόμενα* προβάλλεται στο πολυσυζητημένο επίγραμμα 27 (Pf.) του Καλλιμάχου,⁸ όπου ο Άρατος επαινείται για την αποδοχή των καλύτερων στοιχείων του προκατόχου του: *Ήσιόδου τό τ' άεισμα και ό τρόπος· ου τόν άοιδόν/έσχατον άλλ' όκνέω μη τό μελιχρότατον/τών έπέων ό Σολεός άπεμάζατο*.⁹ Στο πλαίσιο της ησιόδειας μίμησης εντάσσεται βέβαια και η ενσυνείδητη ειδολογική επιλογή του Αράτου να συνθέσει σε εξάμετρους ένα τεχνικό θέμα. Ο ελληνιστικός ποιητής καταδεικνύει με αυτόν τον τρόπο την ποιητολογική επιδίωξή του να ακολουθήσει την παράδοση του διδακτικού έπους και, συνεπώς, του αρχηγέτη του είδους, Ησιόδου και των *Έργων και Ημερών* του.¹⁰ Βέβαια, στο ησιόδειο έργο λειτούργησαν συμπληρωματικά ως ποιητικά πρότυπα διδακτικής ποίησης και οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι Παρμενίδης και Εμπεδοκλής,¹¹ εφόσον εγκολπώθηκαν φορμαλιστικά τις συμβάσεις του ησιόδειου διδακτικού έπους,¹² για να αποδώσουν τον νέο επιστημονικό τους λόγο.¹³ Καταληκτικά, είτε ευσταθούν τα αρχαία βιογραφικά στοιχεία είτε όχι, το συμπέρασμα που μπορούμε να συναγάγουμε από αυτές είναι ότι ήδη από την αρχαιότητα το ποιητικό έργο του Αράτου συσχετίζεται άρρηκτα τόσο με το ησιόδειο όσο και με το ομηρικό έπος, ενώ αναγνωρίζεται η βαθιά

⁶ *Βίος Αράτ.* II.12.7 (Martin): *ζηλωτής δέ έγένετο τοῦ Όμηρικού χαρακτήρος κατά την τῶν έπῶν σύνθεσιν*. Για τη σημασία της έννοιας *χαρακτήρ*, βλ. Hunter (2009) 260-61.

⁷ Το θέμα της επίδρασης, χωρίς να λαμβάνει θέση, θίγει και ο *Βίος Αράτ.* IV.21.7 (Martin): *ζηλωτήν δέ τοῦτόν φασι γενέσθαι Όμήρου, οί δέ Ήσιόδου μάλλον*.

⁸ Οι ερμηνείες για το συγκεκριμένο επίγραμμα είναι πολλές και συχνά αντικρουόμενες, και δεν θα εξεταστούν στην παρούσα εργασία. Για τις παλαιότερες απόψεις σχετικά με το επίγραμμα, βλ. Groningen (1953) 248-57. Αναλυτική παρουσίασή του προσφέρουν η Stewart (2008) 586-600 και ο Hunter (2014) 292-301, ενώ, συνάμα, παρέχουν χρήσιμες περιλήψεις των σύγχρονων θέσεων. Η Wilson (2015) 46 σημ. 161 εκθέτει συνοπτικά τα παλαιογραφικά προβλήματα του επιγράμματος.

⁹ Την επίδραση του Ησιόδου στον Άρατο έχουν πραγματευθεί διεξοδικά οι Fakas (2001) και Gallego Real (2003).

¹⁰ Πρβλ. Ηράκλ. 22 B 57 (D-K): *διδάσκαλος δέ πλείστον Ήσιόδος*. Την πρόσληψη του διδακτισμού του Ησιόδου από τους μεταγενέστερους ποιητές και πεζογράφους αναδεικνύουν ο Dalzell (1996) 21-22 και πιο λεπτομερώς ο Hunter (2014) 51-74.

¹¹ Σε αρκετά σημεία του έργου του, γίνεται εμφανές ότι ο Άρατος έχει στη διάθεσή του τις λεξιλογικές τακτικές που ακολούθησαν οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι και τις μεταχειρίζεται για την οργάνωση του νέου επιστημονικού λεξιλογίου του, βλ. Adrados (1994) 182-95.

¹² Βλ. Koning (2010) 210-17.

¹³ Το θέμα της αιτιολόγησης της επιλογής μερικών προσωκρατικών φιλοσόφων να συγγράφουν τις επιστημονικές πραγματείες τους σε ποίηση, ενώ οι σύγχρονοι τους Μιλήσιοι φιλόσοφοι είχαν υιοθετήσει την πρόζα, απασχόλησε αρκετούς μελετητές, όπως οι Most (1999) 352-56, Kahn (2003) 157-58 και Granger (2007) 404-27 κυρίως για τον Ξενοφάνη.

γνώση του για την ομηρική γλώσσα

B) Οι επιστημονικές πηγές

Λιγότερο αναδεδειγμένη πτυχή του αράτειου έργου είναι το επιστημονικό υπόβαθρο στο οποίο θεμελίωσε τα *Φαινόμενα*, ίσως γιατί το ερευνητικό consensus κλίνει προς την άποψη ότι το ίδιο το αράτειο έργο δεν αξιώνει το ρόλο αστρονομικού εγχειριδίου και υπολείπεται επιστημονικής διεισδυτικότητας.¹⁴ Ακόμη και αν ισχύει η θέση αυτή, δεν θα πρέπει να παραλειφθεί ή να παραγκωνιστεί η επιμέλεια, παρά τα σποραδικά λάθη, που φαίνεται να επιδεικνύει ο Άρατος ως πεπαιδευμένος ποιητής για τη διασταύρωση των δεδομένων του με επιστημονικές πραγματείες, ανάλογη με την ήδη αναγνωρισμένη και υπερτονισμένη λογοτεχνική.

Από τις κυριότερες επιστημονικές πηγές του Σολέα υπήρξε το έργο του μαθηματικού και αστρονόμου Ευδόξου, πληροφορία που επισημαίνεται ήδη από τον Ίππαρχο, μαθηματικό του 2^{ου} αι. π.Χ., στο υπόμνημα του για τα δύο έργα (Ίππαρχ. *Τῶν Ἀράτ. καὶ Εὐδ. Φαιν. ἐξήγ.* 1.2.1.: Ὅτι μὲν οὖν τῇ Εὐδόξου περὶ τῶν φαινομένων ἀναγραφῇ κατηκολούθηκεν ὁ Ἄρατος). Ο Ευδόξος ο Κνίδιος έζησε τον 4^ο αι. π.Χ. (ίσως 408-355, αλλά μάλλον 390-337 π.Χ.), συνδέθηκε με την πλατωνική Ακαδημία, ενώ πιθανώς να ήταν ο πρώτος που ανέπτυξε το κοσμολογικό μοντέλο των ομόκεντρων σφαιρών και μελέτησε επισταμένως τις πλανητικές κινήσεις (*Περὶ ταχῶν*).¹⁵ Ο ποιητής φαίνεται να συμβουλευτήκε κυρίως το ευδόξιο έργο *Φαινόμενα*, όπου περιγράφονται οι 48 ελληνικοί αστερισμοί και η διάταξη του κόσμου με γεωμετρικούς όρους (Ίππαρχ. *Τῶν Ἀράτ. καὶ Εὐδ. Φαιν. ἐξήγ.* 1.2.2.: τὸ μὲν οὖν ἐν αὐτῶν ἐπιγράφεται «Ἔνοπιτρον», τὸ δὲ ἕτερον «Φαινόμενα». πρὸς τὰ Φαινόμενα δὲ τὴν ποιήσιν συντέταχεν). Σε σχέση με την άλλη πραγματεία του Κνίδιου, το *Ἔνοπιτρον*, ίσως αποτελούσε απλώς μια αναθεωρημένη έκδοση των *Φαινομένων*¹⁶ ή εικονιστική απόδοσή τους.¹⁷ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, όσον αφορά στη χρήση του ευδόξιου έργου από τον Σολέα, αυτή δεν καθίσταται πιστή αντιγραφή ή έμμετρη μεταφορά του, αλλά κριτική επεξεργασία του

¹⁴ Βλ. Mastorakou (2020) 309, (2021) 58, η οποία συγκεντρώνει τις σχετικές θέσεις και επιχειρεί να τις ανατρέψει στα δύο συγκεκριμένα άρθρα.

¹⁵ Σχετικά με τα εργοβιογραφικά στοιχεία για τον Ευδόξο, βλ. Dicks (1991) 204-10, Erler (2014) 352-53, Asper (2014) 475, Kouremenos (2014) 481-82.

¹⁶ Ίππαρχ. *Τῶν Ἀράτ. καὶ Εὐδ. Φαιν. ἐξήγ.* 1.2.1.: σύμφωνα κατὰ πάντα σχεδὸν ἀλλήλοις πλὴν ὀλίγων σφόδρα.

¹⁷ Martin (1998) XCVI-XCVII.

αστρονομικού υλικού, που φτάνει στη βελτίωση, ακόμα και στη διόρθωσή του.¹⁸

Παρά την άποψη του Ιπάρχου, που μονοπώλησε ακόμα και τη σύγχρονη φιλολογική έρευνα,¹⁹ ότι ο Άρατος στηρίχθηκε μόνο στον Εύδοξο, ο ελληνιστικός ποιητής είναι σχεδόν σίγουρο ότι επεκτάθηκε στην αναζήτηση επιπρόσθετων τεχνικών συγγραμμάτων, ώστε να αντλήσει έγκυρες πληροφορίες σχετικά με το θέμα του. Παρατηρούνται, λοιπόν, κοινά λεξιλογικά και θεματικά στοιχεία με τις αστρονομικές-μαθηματικές πραγματείες του Αυτόλυκου, *Περὶ τῆς κινουμένης σφαίρας* και *Περὶ ἐπιτολῶν και δύσεων*,²⁰ και του Ευκλείδη, *Φαινόμενα* και *Στοιχεία*,²¹ οι οποίες καθίστανται τα αρχαιότερα έργα μαθηματικής αστρονομίας που μας έχουν διασωθεί.²² Σύμφωνα με τη Rostropowicz,²³ ο Σολέας πιθανότατα γνώριζε αυτές τις εξειδικευμένες πραγματείες και μπορεί να εφάρμοσε τα δεδομένα αστρονομικής γεωμετρίας στο ποίημά του. Στις κοσμολογικές έννοιες, τέλος, και τον τρόπο έκφρασής τους, υπολανθάνει η επίδραση των προσωκρατικών φιλοσόφων, ιδιαίτερα του Παρμενίδη και του Εμπεδοκλή,²⁴ οι οποίοι ασχολήθηκαν με ζητήματα σχετικά με τη συναρμογή και τη δόμηση του σύμπαντος.

Μια ακόμη πιθανή πηγή αστρονομικών αλλά και μετεωρολογικών δεδομένων, που μπορεί να έλαβε υπ' όψιν του ο Άρατος, είναι τα *Παραπήγματα*, τα δημόσια ημερολόγια από πέτρα, τα οποία χρησιμοποιούνταν για τον καθορισμό του ημερολογιακού έτους ή των κατά μέρους τμημάτων του.²⁵ Η δημιουργία τους συνέβαλε στην εδραίωση ενός ενιαίου και καθολικού ετήσιου κύκλου και των εποχών του,²⁶ με τις ανάλογες καιρικές

¹⁸ Μερικά παραδείγματα παρέχουν οι Kidd (1997) 16-18, Martin (1998) LXXXVII-XCII και Αυγερινός (2014) 145-50.

¹⁹ Βλ. Martin (1998) LXXXVII. Γενικά για τη σχέση του Ιπάρχου με το έργο του Άρατου, βλ. Mastorakou (2020) 313-16, (2021) 58-60.

²⁰ Για τον Αυτόλυκο από την Πιτάνη (ακμή 320 π.Χ.) και τα έργα του, βλ. Mogenet (1950), Aujac (1979), Asper (2014) 475-76, Kouremenos (2014) 482-83. Για τη σχετική χρονολόγηση του Αυτόλυκου με τον Ευκλείδη και τον Αριστοτέλη, βλ. Berggren (1991) 232-42.

²¹ Για τα *Φαινόμενα* του Ευκλείδη, βλ. Berggren & Thomas (1996) 1-32 και συνοπτικά για το περιεχόμενο των *Στοιχείων*, βλ. Artmann (1999) 3-10.

²² Dicks (1991) 306, σημ. 88.

²³ Rostropowicz (2002) 59-60.

²⁴ Ο Graham (2008) χ. σ., εξετάζει συνολικά την προσφορά των προσωκρατικών φιλοσόφων στην αστρονομία. Γενικά για την προσωκρατική παράδοση και τη σχέση της με τον Άρατο, βλ. Αυγερινός (2014) 115-40.

²⁵ Αναλυτικά για τη μορφή και την πρακτική χρήση των *Παραπηγμάτων* αλλά και τον ρόλο που διαδραμάτιζαν, βλ. Hannah (2001) 143-59, Aujac (2003) 22-23, Taub (2003) 20-26, 31, 41-43, Lehoux (2007) 12-27, 61-64, Hannah (2009) 49-59.

²⁶ Η εγκαθίδρυση ενός κοινού συστήματος υπολογισμού του χρόνου συνιστούσε ένα βασικό desideratum των αρχαίων ελληνικών κοινωνιών, όπου κάθε πόλη είχε το δικό της ημερολόγιο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ιδιαιτερότητας τοπικού ημερολογίου παραθέτει ο Murray (2014) 255-56: στον Πίνδ. *Νεμ.* 5.44-46, το λεκτικό παιχνίδι με τον εορτασμό του Απόλλωνα και του αιγινίτιου μήνα *Δελφίνιου* θα γινόταν κατανοητό μόνο στο κοινό της Αίγινας, δεδομένου ότι το όνομα αυτού του μήνα δεν εμφανίζεται σε όλα τα ημερολόγια του ελληνικού κόσμου. Βλ. επίσης και Boutsikas (2007) 5-6. Η

εκδηλώσεις τους. Τα *Παραπήγματα* περιείχαν κυρίως αστρομετεωρολογικές πληροφορίες, κατέγραφαν δηλαδή τις επιτολές και δύσεις των αστρικών σωμάτων, με την προσθήκη των καιρικών προγνώσεων για συγκεκριμένες ημερομηνίες. Ο Γέμινος, στο έργο του *Εισαγωγή εις τὰ Φαινόμενα*, παραθέτει ονόματα μερικών από τους παραπηγματιστές, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο Εύδοξος.²⁷ Ένδειξη για την ενσωμάτωση στοιχείων από τέτοια ημερολόγια στα *Φαινόμενα*, εκτός από τη σποραδική σύμπτωση αστρονομικών δεδομένων με διάφορες καταγραφές *Παραπηγμάτων* που διασώζει ο Γέμινος,²⁸ μπορεί να θεωρηθεί ο στίχος *Φαιν.* 753: *έννεακαίδεκα κύκλα*. Η συγκεκριμένη αναφορά έχει ερμηνευθεί ως μνεία στον 19-ετή αστρονομικό κύκλο του Μέτωνα,²⁹ που πιθανότατα σημειωνόταν σε *Παράπηγμα*.³⁰ Επίσης, οι αναφορές στον σεληνιακό μήνα και το ηλιακό έτος (*Φαιν.* 733-57) αποτελούσαν δεδομένα, τα οποία εμπεριέχονταν στα *Παραπήγματα*. Διακρίνουμε, άρα, ότι ο Άρατος δεν παρέμεινε στην αναπαραγωγή των απλοϊκών ησιόδειων παρατηρήσεων για τους αγρότες και τους ναυτικούς, που βρίσκονται στα *Έργα και Ημέρες*, αλλά συγκεντρώνει γνώσεις από επίσημες πηγές.³¹

Για τα στοιχεία του τμήματος των *διοσημειῶν*, των προγνωστικών σημείων για τα καιρικά φαινόμενα, ο Άρατος πρέπει να βασίστηκε σε μια πηγή, ενδεχομένως περιπατητικής προέλευσης,³² από την οποία άντλησε εξίσου η πεζή πραγματεία *Περὶ σημείων ὑδάτων καὶ πνευμάτων καὶ χειμῶνων καὶ εὐδιῶν*.³³ Στα σωζόμενα χειρόγραφα, το *Περὶ σημείων* αποδίδεται στον περιπατητικό φιλόσοφο Θεόφραστο, αλλά μάλλον

στροφή προς τον προσδιορισμό του χρόνου με βάση τα αστρονομικά φαινόμενα αποσόβησε τις δυσκολίες που προξενούσαν οι ασυνέπειες των τοπικών ημερολογίων, όπως τονίζεται ήδη στο ιπποκρατικό corpus, *Ιπποκρ. Διαιτ.* 3.68: *τὸν μὲν οὖν ἐνιαυτὸν ἐς τέσσαρα μέρεα διαιρέω, ἅπερ μάλιστα γιγνώσκουσιν οἱ πολλοί, χειμῶνα, ἤρ, θέρος, φθινόπωρον· χειμῶνα μὲν ἀπὸ πλειάδων δύσιος ἄχρι ἰσημερίας ἡαρινῆς, ἤρ δὲ ἀπὸ ἰσημερίας μέχρι πλειάδων ἐπιτολῆς, θέρος δὲ ἀπὸ πλειάδων μέχρι ἀρκτρούρου ἐπιτολῆς, φθινόπωρον δὲ ἀπὸ ἀρκτρούρου μέχρι πλειάδων δύσιος*, βλ. Lehoux (2015) 3-5. Τη δυσαρέσκειά του για τη χρονική ανακρίβεια εξέφραζε και ο Θουκυδίδης στο έργο του, βλ. Clarke (2008) 90-96.

²⁷ Γέμ. *Εἰς. εἰς τὰ Φαιν.* 99.10-11: *<Ἐν δὲ τῇ> λα^β Εὐδόξω νότος πνεῖ. Τὸν δὲ Λέοντα διαπορεύεται ὁ ἥλιος ἐν ἡμέραις λα*. Στον Εύδοξο αποδίδεται επίσης η *ὀκταετηρίς*, ένας αστρονομικός κύκλος, που ίσως ήταν καταγεγραμμένος σε *Παράπηγμα*, βλ. Lehoux (2007) 93, Cataudella (2016) 119. Αντίθετα, ο Hannah (2009) 32-34 θεωρεί δημιουργό του αστρονομικού κύκλου των οκτώ σεληνιακών ετών τον Κλεόστρατο.

²⁸ Για τις ομοιότητες του αράτειου κειμένου με τα *Παραπήγματα*, βλ. Calderon (1996) 7-18.

²⁹ Οι Bowen & Goldstein (1988) 39-55, 58-77 και Hannah (2009) 31-42 προσφέρουν λεπτομερή ανάλυση του μετωνικού κύκλου.

³⁰ Βλ. Calderon (1996) 8 και το σχόλιο του Kidd (1997) 435-36.

³¹ Τα *Παραπήγματα*, λειτουργώντας στο πλαίσιο κειμενοποίησης της γνώσης, που ξεκίνησε κυρίως από τον 5ο αι., αντιπροσωπεύουν ένα «υβρίδιο πρακτικής γνώσης», όπως ορίζει ο Graßhoff (2017) 215, αφού συνδυάζουν την εμπειρική γνώση με τη μαθηματική αστρονομία.

³² Martin (1998) CV-CVII.

³³ Kidd (1997) 21-23.

πρόκειται για επιτομή έργων του Αριστοτέλη και του Θεοφράστου.³⁴ Όσον αφορά στη σχετική χρονολόγηση του έργου του Ψευδο-Θεοφράστου και των *Φαινομένων*, συντασσόμαστε με την άποψη των Sider και Brunschön, κατά την οποία το *Περὶ σημείων* είναι προγενέστερο του Αράτου.³⁵ Παρά την πιθανή χρονική πρόταξή του, το συγκεκριμένο σύγγραμμα δεν πρέπει να χρησιμοποιήθηκε άμεσα ως πηγή από τον ποιητή για το μετεωρολογικό και προγνωστικό υλικό του, αλλά μόνο το απώτερο και πληρέστερο κοινό πρότυπό τους.³⁶ Συμπληρωματικά, για την επιστημονική εξήγηση των μετεωρολογικών φαινομένων ο Σολέας φαίνεται να συμβουλευτήκε και τα *Μετεωρολογικά* του Αριστοτέλη, αφού μαρτυρούνται παρόμοια στοιχεία, ακόμα και ως προς τη διατύπωση. Τέλος, μπορεί να αξιοποίησε τον Εύδοξο και στη μετεωρολογία, καθώς αξιόπιστα testimonia αποδίδουν στον Κνίδιο τη συγγραφή *προγνώσεων*, σε συνάρτηση με το *Παράπηγμα* που του αποδίδει ο Γέμιος.³⁷ Η πληθώρα, επομένως, των επιστημονικών πηγών, τις οποίες φαίνεται να διαχειρίστηκε ο ελληνιστικός ποιητής, προκειμένου να συνθέσει τα *Φαινόμενα*, συνομολογούν στον επαινετικό χαρακτηρισμό του Καλλιμάχου προς τον Άρατο ως *πολυμαθῆ καὶ ἄριστον ποιητήν* (Καλλ. απ. 460 Pf.).

Το ισόπλευρο και ισοσκελές τρίγωνο

Δεδομένου ότι η αστρονομία είναι αδιαμφισβήτητα συνυφασμένη με τη γεωμετρία και τα μαθηματικά, ο Άρατος ενσωμάτωσε στοιχεία μαθηματικής γνώσης στο έργο του, χωρίς όμως να παρεκκλίνει από την ποιητική του στόχευση.

Πλησίον, λοιπόν, των αστερισμών του Κηφέα και της Ανδρομέδας περιγράφεται ο σχηματισμός ενός ισοπλεύρου και ενός ισοσκελούς τριγώνου αντίστοιχα:

Κηφέας:

Αὐτὸς μὲν κατόπισθεν ἐὼν Κυνοσουρίδος Ἄρκτου
Κηφεὺς ἀμφοτέρας χεῖρας τανύοντι ἔοικεν·

³⁴ Martin (1998) CIII-CVII, Sider & Brunschön (2007) 40-43.

³⁵ Sider & Brunschön (2007) 16-18, 42-43. Αντίθετοι στην πρόωμη χρονολόγηση τίθενται οι Martin (1998) CVI-CVII, Αυγερινός (2014) 161-62, όπου βλ. ειδ. σημ. 613 για περισσότερη βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα.

³⁶ Αυτό υποστηρίζουν οι Sider & Brunschön (2007) 14-18. Για την αντίθετη θέση, βλ. Taub (2003) 44, (2010) 121, Cronin (2010) 55-56.

³⁷ Sider & Brunschön (2007) 14-15. Στον αντίποδα, ο Toomer (1999) 136-37.

ἴση οἱ στάθμη νεάτης ἀποτείνεται οὐρῆς
ἐς πόδας ἀμφοτέρους, ὄσση ποδὸς ἐς πόδα τείνει

(Αρατ. Φαιν. 182-85)

Ανδρομέδα:

νειόθεν Ἀνδρομέδης, τὸ δ' ἐπὶ τρισὶν ἐστάθμηται
Δελτωτόν πλευρηῆσιν, ἰσαιομένησιν ἐοικὸς
ἀμφοτέρης· ἡ δ' οὔτι τόση, μάλα δ' ἐστὶν ἐτοίμη
εὐρέσθαι.

(Αρατ. Φαιν. 234-37)

Α) Λεκτικός νεωτερισμός

Και στα δύο χωρία, η ευθεία νοητή γραμμή που ενώνει τα μεμονωμένα αστέρια δηλώνεται για πρώτη φορά και μόνο στον Άρατο με τον όρο *στάθμη*,³⁸ Φαιν. 184: *ἴση οἱ στάθμη νεάτης ἀποτείνεται οὐρῆς*, και το παράγωγό του ρήμα *σταθμάομαι*,³⁹ Φαιν. 234: *τὸ δ' ἐπὶ τρισὶν ἐστάθμηται*. Η *στάθμη* είναι το πιο συχνά κατονομαζόμενο στα ομηρικά έπη όργανο μέτρησης,⁴⁰ με το οποίο, στο χώρο της ναυπηγικής και της οικοδομικής τέχνης,⁴¹ κατασκευάζονταν ή υπολογίζονταν οι ευθείες. Αποτελείτο κατά κύριο λόγο από ένα χρωματισμένο σχοινί, του οποίου το αποτύπωμα σχεδιάζόταν πάνω

³⁸ Η χρήση της *στάθμης* αναλογεί πιθανώς στις νοητές γραμμές, τις οποίες εξετάζει ο αλεξανδρινός αστρονόμος Κόνων στον καλλιμαχικό *Πλόκαμον Βερενίκης* (Καλλ. Αἴτ. 110.1 Pf.): *Πάντα τὸν ἐν γραμμαῖσιν ἰδὸν ὄρον ἢ τε φέρονται*. Αυτές είτε συνδέουν τα αστέρια, για να σχηματιστούν οι διάφοροι αστερισμοί, είτε διαχωρίζουν σε τμήματα τον ουρανό. Πρβλ. Λεων. Αλεξ. Α. Ρ. 9.344.1 (XXI FGE): *ἦν ὁπότε γραμμαῖσιν ἐμὴν φρένα μόνον ἔτερπον*, Διον. Περιηγ. 236: *πρῶτοι (οἱ Αἰγύπτιοι) δὲ γραμμῆ πόλον διεμετρήσαντο*, Σχ. Άρατ. 185 (MDΔVUA): *ἀπὸ ἄκρας τῆς οὐρᾶς εὐθεῖά τις γραμμῆ φέρεται εἰς ἐκάτερον πόδα τοῦ Κηφέως*, αὐτ. 190 (MDΔVUAS): *ἡ μὲν πρώτη γραμμῆ ἐστὶ τὸ σῶμα, ἡ δὲ πλαγία τὰ γόνατα*.

³⁹ DELG (= Dictionnaire étymologique de la langue grecque) (1968-1980) s.v. *στάθμη*, Beekes (2010) s.v. *στάθμη*. Ο Γιαννάκης (2003) 216-18 προτείνει αντί του *ἐστάθμηται*, τη γραφή *ἐστάλλακται*, η οποία θεωρεί ότι προκύπτει, αν διορθωθεί η ακατανόητη λέξη *ἐστάματα* που παραδίδει ο κώδικας Μ ερμηνεύοντας συγχρόνως το χωρίο με έναν ολοκληρωτικά διαφορετικό τρόπο.

⁴⁰ Η *στάθμη* στον Όμηρο συνοδεύεται πάντα με το ρήμα (*ἐξ*)*ἰθύνω* ως επίταση του νοήματός της, βλ. την παρομοίωση Όμ. *Ιλ.* 15.410: *ἀλλ' ὥς τε στάθμη δόρυ νῆϊον ἐξιθύνει*, την οποία ανάλυει ο Fenno (2016) 121-122. Πρβλ. επίσης Όμ. *Οδ.* 5.245: *ξέσσε δ' ἐπισταμένως καὶ ἐπὶ στάθμην ἴθυνε*, 21.121, 23.197. Πρβλ. Σ D *ad Il.* 15.410: *Στάθμη. Ἐργαλεῖον τεκτονικόν, ἡ καὶ κατευθυντηρία λεγομένη. Τούτῳ δὲ κανονίζεται τὸ ξύλον. Ἔστι δὲ καὶ σχοινίον λεπτὸν, ἐρυθρῷ ἢ μέλανι χρώματι κεχρισμένον*. Βλ. ακόμα Janko (1994) 274.

⁴¹ Πρβλ. Σοφ. απ. 474 *TrGF* (= *Tragicorum Graecorum Fragmenta*): *ἴσον μετρῶν ὀφθαλμόν, ὥστε τέκτονος/παρὰ στάθμην ἰόντος ὀρθοῦται κανόν*, Ευρ. *Ἴων* 1137: *πλέθρον σταθμῆσας* (sc. *τὴν σκηνὴν*) *μῆκος εἰς εὐγωνίαν*, Πλάτ. *Φίληβ.* 56b8-c2: *Κατὰ τε ναυπηγίαν καὶ κατ' οἰκοδομίαν καὶ ἐν πολλοῖς ἄλλοις τῆς ξυλουργικῆς. κανόνι γὰρ οἶμαι καὶ τόνῳ χρῆται καὶ διαβήτη καὶ στάθμη καὶ τινι προσαγωγίῳ κεκομψευμένῳ*, για το οποίο βλ. Compton (1990) 550. Σε εμβριθὴ ανάλυση τόσο του κανόνα όσο και της *στάθμης*, με πλούσια βιβλιογραφία και συζητώντας τα παραπάνω χωρία αλλά και πλήθος άλλων, προβαίνει η Stieber (2011) 380-97.

στο εκάστοτε υλικό.⁴² Η περίφραση *ἀποτείνομαι στάθμην* (*Φαιν.* 184) αποδίδει ορθά και εύστοχα την πρακτική της επέκτασης του σχοινοῦ, για να μετρηθεί η επιφάνεια ενός αντικειμένου. Κυρίως, όμως, μέσω αυτής της λεξιλογικής συνένωσης επιτυγχάνεται να υποκατασταθεί ο όρος «πλευρά» του τριγώνου, η οποία συνιστά την ευθεία γραμμή που ενώνει τις γωνίες του σχήματος. Ο Άρατος αξιοποιεί την τεχνική ορολογία και τα συμφραζόμενα, προκειμένου να μεταβιβάσει την έννοια της απόλυτης ευθείας από τον μικρόκοσμο της ανθρώπινης τεχνουργίας στον μακρόκοσμο των αστερισμών. Ακόμη, δεδομένου ότι συχνά η κατασκευαστική ορολογία στα *Φαινόμενα* λαμβάνει και ποιητολογικές προεκτάσεις για την ίδια την σύνθεση του ποιήματος,⁴³ η αναφορά στη *στάθμη* αντικατοπτρίζει την αντίστοιχη με έναν τεχνίτη απόπειρα του ποιητή να σταθμίσει, να εξισορροπήσει τη δομή του στίχου και των περιεχομένων του.

Παράλληλα, πιθανόν να ενυπάρχει και ένα δευτερεύον ερμηνευτικό επίπεδο που να δικαιολογεί περαιτέρω τον λόγο ύπαρξης της *στάθμης*. Η λέξη, επειδή ακριβώς χρησιμοποιείται συνεκδοχικά για την ευθύτητα, ενέχει ηθική χροιά και ταυτίζεται κυρίως στον Θέογνι⁴⁴ με την ιδέα της δικαιοσύνης ή της ορθότητας της συμπεριφοράς, ειδικά σε σχέση με τις θεϊκές αποφάσεις.⁴⁵ Στα *Φαινόμενα*, τα συμφραζόμενα συνάδουν με το περιεχόμενο του μύθου της οικογένειας του Κηφέως, δεδομένου ότι ο βασιλιάς ακολούθησε τον χρησμό, αποδεχόμενος την τιμωρία του θεού παρ' όλο που έπρεπε να θυσιάσει την κόρη του Ανδρομέδα, για να σωθεί η χώρα του. Ο Σολέας, αν και αποσιωπά τις λεπτομέρειες της εξέλιξης του μύθου, επιτυγχάνει να φωτίσει πλευρές του με την επιλογή συγκεκριμένων λέξεων, των οποίων η προγενέστερη μεταχείριση αναδεικνύει το δικό του έργο.

⁴² Βλ. LSJ (= Liddell, H. G. – R. Scott – H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*) (1996) s.v. *στάθμη*: «the line rubbed with chalk or red ochre, being distinguished from the rule (*κανών*)». Ο Pearson (1917) 129 φέρει αντίθετη άποψη και φρονεί ότι ο *κανών* είναι το βαμμένο σχοινί και η *στάθμη* το αποτύπωμα του. Βλ. όμως πιο πρόσφατα Stieber (2011) 383-94 και Fenno (2016) 113-14.

⁴³ Βλ. Fakas (2001) 197-203.

⁴⁴ Θέογν. *Έλ.* 805: *Τόρνου καὶ στάθμης καὶ γνώμονος ἄνδρα θεωρόν*, 543: *Χρή με παρὰ στάθμην καὶ γνώμονα τήνδε δικάσαι*, 945: *Εἴμι παρὰ στάθμην ὀρθὴν ὁδόν*, για τα οποία βλ. αναλυτικά Bowra (1959) 157-66. Γενικά για την ηθική φύση του ὄρου, τον οποίο εφάρμοσαν και οι Λατίνοι συγγραφείς, βλ. Keulen (2006) 179-81.

⁴⁵ Η δικαιοσύνη είναι άρρηκτα σχετιζόμενη με την έννοια της ευθείας, ήδη από την αρχαϊκή ποίηση, πρβλ. Όμ. *Ιλ.* 18.508: *δίκην ἰθύντατα εἶπεῖν*, 23.579-580: *εἰ δ' ἄγ' ἐγὼν αὐτὸς δικάσω, /... ἰθεῖα* (sc. ἡ δίκη) γὰρ ἔσται, Ησ. *Έργ.* 7: *ρεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιόν*, 9: *δίκη δ' ἴθυνε θέμιστας*, 36: *ἰθείησι δίκησιν*, 225-226: *οἱ δὲ δίκας ... διδοῦσιν / ἰθείας*, 230: *ἰθυδίησι μετ' ἀνδράσι*. Πρβλ. για την αντίθετη έννοια, Ησ. *Έργ.* 224: *σκολιαὶ δίκαι, χωρίο που συζητά ο Gagarin (1973) 84-5, 88-92. Η von Dornum (1997) 1496-515 μελετά τις εὐθύνας της δημοκρατικής Αθήνας (αξιοπρόσεκτη και εδώ η ετυμολογική σχέση με την εὐθείαν), καταλήγοντας στο ότι βασίστηκαν σε μεγάλο βαθμό στην *ἰθεῖαν δίκην* της αρχαϊκής περιόδου, όπως αναπτύσσεται στα έργα του Ομήρου, του Ησιόδου και του Σόλωνος. Βλ. επίσης και Fenno (2016) 132-33.*

B) Μείξη ποιητικών τύπων και επιστημονικής ορολογίας

Τα δύο χωρία μοιράζονται κοινή επιστημονική πραγμάτευση, δηλαδή την περιγραφή δύο διαφορετικών ειδών του ίδιου γεωμετρικού σχήματος. Ακόμα και το γεγονός της όμοιας θεματικής μετατρέπεται σε *πεδίων δόξης λαμπρόν* για τον poeta doctus να υποδείξει στον αναγνώστη του τη συνειδητή προσπάθεια να διαφοροποιηθεί από τη χαρακτηριστική φορμουλαϊκότητα της επιστημονικής γραμματείας⁴⁶ και να επικυρώσει το ποιητικό του αισθητήριο. Πιο αναλυτικά, το επίθετο *ἴσος* των *Φαιν.* 184 αλλάζει γραμματική κατηγορία ώστε να παραχθεί η αράτεια σύνθεσης *variatio* του *ἰσαιομένου*⁴⁷ (*Φαιν.* 235), με σκοπό τον ορισμό της γεωμετρικής σχέσης των αστέρων, φανερώνοντας την ισότητα της ευθύγραμμης απόστασης μεταξύ των εκάστοτε πλευρών. Παρόμοια τακτική ακολουθείται και στις λέξεις *στάθμη* (*Φαιν.* 184) και το παραγόμενο από αυτή ρήμα *σταθμάομαι* (*Φαιν.* 234). Βέβαια, εκτός των γραμματικών αλλαγών, η διαφοροποίηση εξασφαλίζεται, όπως ήδη είδαμε με την περίπτωση της *στάθμης*, σε λεξιλογικό και σημασιολογικό επίπεδο, με τη σταχυολόγηση λέξεων στις οποίες ο Άρατος προσδίδει νέα σημασιολογική πνοή και βαρύτητα, κυρίως επιστημονική.

Σε αυτή τη νέα δυναμική του κειμένου, ευνοεί ιδιαίτερα το γεγονός ότι, όπως επισημαίνει και η Pendergraft,⁴⁸ ο Σολέας προκρίνει τη χρήση της περιφρασης έναντι αμιγών μαθηματικών όρων. Πράγματι, τα είδη των δύο τριγώνων δεν κατονομάζονται ποτέ με την καθιερωμένη και άρα μη ευέλικτη γεωμετρική ορολογία. Έτσι, για το σχήμα ανάμεσα στα δύο αστέρια, που συνιστούν τα πόδια του Κηφέως και το τελευταίο αστέρι της ουράς της Κυνόσουρας αποφεύγει τον σύντομο και άμεσο τεχνικό όρο *ἰσόπλευρον τρίγωνον* του Ευδόξου,⁴⁹ και προς αντικατάσταση αυτού,

⁴⁶ Ο Netz (2003) 89-167 προσεγγίζει το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για τα μαθηματικά συμπεράσματα, καθώς και τις φόρμουλες, κατ' αναλογία των ομηρικών, που εμφανίζονται, ενώ σε μια μεταγενέστερη μονογραφία του (2009) 14-16, 66-114 επικεντρώνεται στη σχέση των ελληνιστικών μαθηματικών κειμένων με τη λογοτεχνική αισθητική της περιόδου. Ωστόσο, τα μαθηματικά κείμενα της αρχαιότητας δεν στερούντο λογοτεχνικότητας και ειδολογικών επιλογών. Οι Doxiadis & Sialaros (2013) 367-75, 379-410 αποδεικνύουν ότι στο έργο του Ευκλείδη δομείται σύμφωνα με τις αρχές των ρητορικών λόγων. Ο Formisano (2017) 12-26 θίγει τη γενικότερη άποψη για τη λογοτεχνική αξία τεχνικών και επιστημονικών κειμένων.

⁴⁷ Kidd (1997) 266, Martin (1998) 254.

⁴⁸ Σχετικά με τις αλλαγές στη δομή και το λεξιλόγιο που υποβάλει ο Άρατος το χωρίο του Ευδόξου, βλ. Pendergraft (1982) 15-23, 28.

⁴⁹ Εύδ. *Φαιν.* απ. 33 (Lasserre): *Υπὸ δὲ τὴν οὐρὰν τῆς Μικρᾶς Ἄρκτου τοὺς πόδας ὁ Κηφεὺς ἔχει πρὸς ἄκρην τὴν οὐρὰν τρίγωνον ἰσόπλευρον ποιοῦντας.* Πρβλ. επίσης και τη σύγκριση του συγκεκριμένου χωρίου ως προς το στυλ γραφής του Αράτου, του Ευδόξου και του Ίππαρχου που πραγματεύεται η Mastorakou (2018) 60-61.

αναπτύσσει περιφραστικά σε δύο στίχους την περιγραφή του. Τον ρόλο του μαθηματικού χαρακτηρισμού διαδραματίζουν ο συνδυασμός των λέξεων *στάθμη*, συνώνυμη της ευθείας γραμμής και της πλευράς, και *πούς*, η χρήση της οποίας αιτιολογείται βέβαια λόγω της ύπαρξης των «ποδιών» του αστερισμού του Κηφέα, αλλά φαίνεται να διαθέτει συνθετότερη σημασιολογική ευρύτητα. Συγκεκριμένα, ο Άρατος μπορεί να επιδιώκει τη σύνδεση της λέξης και κατ' επέκταση του χωρίου με την ναυπηγική τέχνη, η οποία έχει ήδη υπονοηθεί μέσω της *στάθμης*, ως εργαλείο των ναυπηγών. Για την ακρίβεια, *πόδες* ονομάζονταν στη ναυτιλία οι δύο κατώτατες γωνίες του ιστίου ή τα σχοινιά που είναι δεμένα σ' αυτές,⁵⁰ και με αυτή τη σημασία χρησιμοποιεί τον όρο ο Απολλώνιος Ρόδιος, μιμούμενος μάλιστα την αρχή του αράτειου στίχου (Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 2.391-92: *νή' ἔπι, καὶ δ' ἄρα λαῖφος ἐρυσσάμενοι τανύοντο/ἐς πόδας ἀμφοτέρους*). Επιπρόσθετα, η συντακτική συσχέτιση του *ποδός* με το ρήμα *τείνω* ανευρίσκεται σε ναυτικά συμφραζόμενα και στον Σοφοκλή (Σοφ. *Αντ.* 715-16: *αὐτως δὲ ναὸς ὅστις ἐν κράτει πόδα/τείνας ὑπέικει μηδέν*). Αυτές οι έμμεσες ναυτικές παραπομπές συνταιριάζονται άριστα και με την αναφορά στη ουρά της Κυνοσουρίδος Άρκτου, αστερισμός με καθοριστική σημασία για τη ναυσιπλοΐα, που ο ίδιος ο Σολέας έχει ήδη μνημονεύσει στην αρχή του ποιήματος ως πλοηγό των Φοινίκων ναυτικών.⁵¹ Ουσιαστικά, εφαρμόζει καθιερωμένους όρους σε απρόσμενα περιεχόμενα, διαστέλλοντας τα σημασιολογικά όρια της γλώσσας, προκειμένου να περιγράψει τα αστρονομικά φαινόμενα. Συνάμα, ως τεχνουργικός όρος, η λέξη *πούς* λειτουργεί και ποιητολογικά για τη δημιουργία του ίδιου του στίχου, ιδιαίτερα αν σκεφτούμε ότι σημασιολογικά δηλώνει και τον μετρικό πόδα.

Στην περίπτωση της αναφοράς στο ισοσκελές τρίγωνο, η προσέγγιση δεν διαφέρει κατά πολύ, μολοντί παρατηρείται εντονότερη μείξη ποιητικών τύπων και επιστημονικής ορολογίας. Ο Άρατος, αν και μεταβάλλει ξανά την πηγή του εφευρίσκοντας την ονομασία *Δελτωτόν*,⁵² για να μετονομάσει τον αστερισμό *Τρίγωνον*

⁵⁰ Βλ. LSJ (1996) s.v. *πούς* II.2. Για τους *πόδας* των αρχαίων πλοίων, βλ. Casson (1971) 230, 259-60, Mark (2005) 131 και την εικονογραφική απεικόνισή τους, βλ. Lawrence (2020) 15, 20.

⁵¹ *Φαιν.* 36-44: *Καὶ τὴν μὲν Κυνόσουραν ἐπίκλησιν καλέουσιν, / τὴν δ' ἑτέραν Ἐλίκην. Ἐλίκη γε μὲν ἄνδρες Ἀχαιοὶ / εἰν ἄλι τεκμαίρονται ἵνα χρῆ νῆας ἀγινεῖν· / τῇ δ' ἄρα Φοίνικες πίσυνοὶ περὶ ὄσοι θάλασσαν. / Ἄλλ' ἢ μὲν καθαρὴ καὶ ἐπιφράσσασθαι ἐτοίμη / πολλὴ φαινομένη Ἐλίκη πρώτης ἀπὸ νυκτός· / ἢ δ' ἑτέρη ὀλίγη μὲν, ἀτὰρ ναύτησιν ἀρείων· / μειοτέρῃ γὰρ πᾶσα περιστρέφεται στροφάλιγγι· / τῇ καὶ Σιδόνιοι ἰθύντατα ναυτῖλλονται.* Η διάκριση αυτή μεταξύ ελληνικής και φοινικικής πρακτικής στην πλοήγηση με βάση τη Μεγάλη και τη Μικρή Άρκτο αντίστοιχα είχε λάβει διαστάσεις λογοτεχνικού τόπου κατά τον Davis (2009) 134-35, 142-51.

⁵² Για τη συσχέτιση της αράτειας ονομασίας του αστερισμού *Τρίγωνον* με το αρχικό γράμμα του Διός, πρβλ. *Σχ. Ἀράτ.* 235 (S): *εὖσημον ἐπ' αὐτοῦ γράμμα κείσθαι. ἀπὸ Διὸς τὸ πρῶτον τοῦ ὀνόματος δι' Ἐρμοῦ τεθέν, αὐτ.* (MDVUAS). Βλ. Martin (1998) 253-54, Volk (2012) 232-35.

των ευδόξειων *Φαινομένων*,⁵³ εδώ επιλέγει να παραθέσει τον μαθηματικό *terminus technicus πλευρά*⁵⁴ (*Φαιν.* 235-36: *πλευρῆσιν...ἀμφοτέρῃς*). Γίνεται, επομένως, αντιληπτή η ευκολία με την οποία μεταπηδά έντεχνα και με αμφίδρομη κατεύθυνση από την ποίηση στην επιστήμη, συμπλέκοντάς τες πολυεπίπεδα τόσο μέσα στο ίδιο το χωρίο όσο ανάμεσα και στο θεματικά ανάλογο του. Αξιοσημείωτο είναι πως για τον αστερισμό *Τρίγωνον* κανένα διασωθέν αστρονομικό εγχειρίδιο δεν καταγράφει την πληροφορία ότι πρόκειται για ισοσκελές. Ο ελληνιστικός ποιητής όχι μόνο δεν θυσιάζει στο βωμό της ποίησης την επιστημονική εμβριθεία, αλλά ενισχύει το έργο του με περαιτέρω πληροφορίες και παρατηρήσεις από την πρωτεύουσα πηγή, επιτρέποντας ίσως έναν ειρωνικό υπαινιγμό που αυτή τη φορά επέλεξε την «ορθόδοξη» ορολογία της γεωμετρίας. Με άλλα λόγια, προβάλλει έμμεσα την μεταποιητική του συνείδηση και ακολούθως διαμορφώνει το δικό του επιστημονικό λεξιλόγιο, το οποίο πραγματώνεται με ορισμούς και *termini technici*, ανάλογο των επιστημονικών κειμένων, από όπου αφορμάται.

Γ) Πολυσημία

Όπως προαναφέρθηκε, ο Άρατος επιλέγει να αποδώσει το νόημα των γραφομένων του πολυπρισματικά. Κατά τη Volk, ο Σολέας δημιουργεί ένα ακόμα επίπεδο ανάγνωσης του έργου του μέσω της ταύτισης του σημειωτικού συστήματος της γραφής με τα αστέρια ως ένα άλλο σύστημα σημείων, κωδικοποιημένων μονάδων που συνιστούν τους αστερισμούς, όπως τα γράμματα τις λέξεις.⁵⁵ Η μελετήτρια φέρει ακριβώς ως απόδειξη τον αστερισμό *Δελτωτόν*, ονομασία που αντανακλά αναπαραστατικά το σχήμα του γράμματος Δ του ελληνικού αλφαβήτου, με στόχο το σημείο του γραπτού λόγου να αποτελεί και σημείο ή καλύτερα *σήμα* του σχήματος του αστερισμού.⁵⁶ Δια μέσω, λοιπόν, της νεωτερικής αυτής ονοματοθεσίας καθοδηγεί έμμεσα τον αναγνώστη να ερμηνεύσει το γραπτό και ουράνιο *σήμα*, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγει τον ειδικό όρο της γεωμετρίας, αφού τον παρουσιάζει και απεικονιστικά.

⁵³ Εύδ. *Φαιν.* απ. 34 (Lasserre): *ἡ Ἀνδρομέδα, τὸν μὲν ἀριστερὸν ὄμον ἔχουσα τῶν Ἰχθύων ὑπὲρ τοῦ πρὸς βορρᾶν, τὴν δὲ ζώνην ὑπὲρ τοῦ Κριοῦ, πλὴν τὸ Τρίγωνον, ὃ ἔστι μεταξὺ.*

⁵⁴ Πρβλ. ενδεικτικά Πλάτ. *Τίμ.* 53d2-3: *ὣν τὸ μὲν ἕτερον ἐκατέρωθεν ἔχει μέρος γωνίας ὀρθῆς πλευραῖς ἴσαις διηρημένης, 54b4-5: τὸ μὲν ἰσοσκελές, τὸ δὲ τριπλὴν κατὰ δύναμιν ἔχον τῆς ἐλάττονος τὴν μείζω πλευρὰν ἀεί.*

⁵⁵ Volk (2012) 209-40. Για ένα άλλο παρεμφερές λογοτεχνικό παιχνίδι εκτός των ὄσων αναφέρει η Volk, βλ. Wilson (2020) 138.

⁵⁶ Volk (2012) 232-35.

Άλλο ένα δείγμα ερμηνευτικής ποικιλομορφίας συναντάται και στην έννοια της ισότητας, αφού η ανάδειξή της δεν περιορίζεται στο σημεινόμενον του στίχου, στο ίδιο του το λεκτικό περιεχόμενο, αλλά αντικατοπτρίζεται ενδυναμωμένη μέσω ακόμα και του σημαίνοντός του. Ειδικότερα, στα *Φαιν.* 185 η *declinatio* της λέξης *πούς* συνθέτει μια ακουστική αλληλουχία, που συμβαδίζει με τη νοηματική αίσθηση ισορροπίας και ισότητας του χωρίου. Σε αυτό συμβάλλει και η στιχομετρία των *Φαιν.* 185, καθώς η αναφορική αντωνυμία *ὄσση* τοποθετείται στο κέντρο του στίχου διακρινόμενη από ένα ζεύγος τομών, πενθημιμερούς – εφθημιμερούς, χωρίζοντας σε ίσα μέρη τον στίχο με επτά συλλαβές να προηγούνται και να έπονται των τομών. Ανάλογο αφενός ευφωνικό και αφετέρου νοηματικό αποτέλεσμα εντοπίζεται και στα *Φαιν.* 234, όπου οι λέξεις *πλευρήσιν, ίσαιομένησιν* σχηματίζουν ένα ομοιοτέλετο, τελειώνοντας και οι δύο σε τροχαιο εκτός της ίδιας κατάληξης, ενώ μία τρισύλλαβη λέξη βρίσκεται αμφοτέρα των δύο κεντρικών λέξεων.⁵⁷ Από τα παραπάνω προκύπτει ότι από τη μία πλευρά η ποίηση και τα ποιητικά τεχνάσματα εξυπηρετεί την επιστήμη, συνεπικουρώντας την κατανόηση των αστρονομικών-μαθηματικών δεδομένων της και από την άλλη η εξερεύνηση νέων, «απάτητων» ποιητικών οριζόντων ευοδώνεται μέσω της ειδικής ορολογίας. Παράλληλα, αντιλαμβανόμαστε και την επιδίωξη του ποιητή να εμπλέξει τον αναγνώστη σε μια ενεργό διαδικασία ερμηνείας πολυδιάστατων σημάτων του έργου προκειμένου να κατανοήσει πλήρως κάθε έκφασή του.⁵⁸

Σημείο καλοκαιρίας: λεπτό σύννεφο στο ύψος του ορίζοντα

Στο μετεωρολογικό μέρος των *Φαινομένων* (*Διοσημεΐαι*) έχουμε εκ νέου την ευκαιρία χάρις την ύπαρξη του *Περὶ Σημείων* του Ψευδο-Θεοφράστου να αντιπαραβάλουμε τα πιθανά στοιχεία, που θα περιείχε η κύρια πηγή του Αράτου με την τελική παράφρασή τους στα *Φαινόμενα*, κάτι που επιτρέπει να διαφανεί εναργέστερα η τεχνική του ποιητή σε διαφορετικού τύπου θεματολογία. Όπως ακριβώς και με τα *Φαινόμενα* του Ευδόξου, έτσι και εδώ, για την εκφορά των μετεωρολογικών σημείων δεν αντιγράφονται πιστά τα δεδομένα της προγνωστικής πραγματείας. Αντίθετα, ο ελληνιστικός ποιητής προσθέτει ή παραλείπει πολλά στοιχεία, μεταλλάσσοντας τους

⁵⁷ Η Pendergraft (1982) 35-37 παραθέτει και άλλες περιπτώσεις ευφωνικών σχημάτων στον Άρατο.

⁵⁸ Σύμφωνα με τον Vergados (2021) 205-23, η ερμηνεία πολλαπλών σημάτων από τον αναγνώστη του Αράτου και του Ησιόδου, από τον οποίο άρχεται αυτή η απαίτηση, κρίνεται βαρύνουσας σημασίας για τη λήψη ορθών αποφάσεων για τη ζωή του ανθρώπου αλλά και για την αξία της λογοτεχνικής διδακτικής παράδοσης.

εκφραστικούς τρόπους του απώτερου προτύπου του με την ένταξη του επικού λεξιλογίου και των δικών του νεολογισμών. Το παράδειγμα που θα αναλυθεί εξηγεί πώς η ύπαρξη νέφωσης χαμηλά στο νοητό επίπεδο του ορίζοντα συνεπάγεται αίθριο καιρό:

εὔδιός κ' εἴης καί ὅτε πλατέος παρὰ πόντου
φαίνεται χθαμαλή νεφέλη, μηδ' ὑπόθι κύρη,
ἀλλ' αὐτοῦ πλαταμῶνι παραθλίβηται ὁμοίη.

(Αράτ. *Φαιν.* 991-93)

Ο Άρατος επεκτείνει την αναφορά που απαντά στον Ψευδο-Θεόφραστο σχετικά με το παρόν προγνωστικό σημείο ([Θεόφρ.] *Σημ.* 51.375-376: *καὶ ὅταν τὰ νέφη πρὸς τὴν θάλασσαν αὐτὰ παραζωννύη, εὐδεινόν*), συμπληρώνοντας την με ιδιαίτερα λεξιλογικά στοιχεία.

A) Ομηρικό λεξιλόγιο

Σε ένα πρώτο στάδιο, αυτό που παρατηρείται είναι ότι με μια σχεδόν ειρωνικά ψυχαναγκαστική τάση ακρίβειας που θα αναζητούσαμε περισσότερο σε ένα επιστημονικό σύγγραμμα παρά σε ένα ποιητικό έργο, ο Άρατος επεξεργάζεται τρεις διαφορετικούς λεκτικούς τρόπους με σκοπό να καταγράψει χωροταξικά τη θέση του σύννεφου στον ουρανό. Πρώτον, το σύννεφο είναι κοντά στη θάλασσα (*παρὰ πόντου*),⁵⁹ δεύτερον χαρακτηρίζεται ως *χθαμαλή*, όρος που θα εξεταστεί αμέσως πιο κάτω, και τρίτον δεν βρίσκεται μακριά από τον ορίζοντα, ο οποίος δηλώνεται, σε ένα σχήμα εκ παραλλήλου,⁶⁰ με το επίρρημα *ὑπόθι*, μία από τις πολλές *variationes* του ποιητή για τη φαινομενική γραμμή που χωρίζει τη γη από τον ουρανό.⁶¹

Από αυτή την κλιμάκωση, το ενδιαφέρον προσελκύει η επιλογή του επιθέτου *χθαμαλός* (*Φαιν.* 992: *χθαμαλή νεφέλη*) και η λειτουργία του ως ένας τοπικός προσδιορισμός που διευκρινίζει το ύψος της νεφέλης στον ουρανό. Το επίθετο *χθαμαλός* μαρτυρείται πρώτη φορά στα ομηρικά έπη και σημαίνει «χαμηλός, κοντά

⁵⁹ Η αλλαγή αυτή ίσως υποκρύπτει μια προσπάθεια ποιητικότερης εναλλακτικής, εκτός από τις ανάγκες του μέτρου, βλ. LSJ (⁹1996) s.v. *πόντος*: «common from Homer downwards, except in Prose, where it is chiefly used of special seas».

⁶⁰ *Φαιν.* 992: *μηδ' ὑπόθι κύρη*. Για την οικεία στον Άρατο τεχνική, βλ. Pendergraft (1982) 180.

⁶¹ Βλ. Ντούμα (2019) 42.

στην επιφάνεια της γης». ⁶² Ο Σολέας διατηρεί την ομηρική μετρική θέση του επιθέτου στα σημεία, όπου εντοπίζεται ως χαρακτηρισμός νησιών (π.χ. Όμ. *Οδ.* 9.25: *αὐτὴ δὲ χθαμαλὴ πανυπερτάτη εἰν ἀλλὴ κεῖται*, 10.195-196: *νῆσον, τὴν πέρι πόντος ἀπείριτος ἔστεφάνονται, / αὐτὴ δὲ χθαμαλὴ κεῖται*). Εκμεταλλεύεται, δηλαδή, την κοινή θεματική των ομηρικών περικειμένων, που αναφέρονται στο θαλασσινό τοπίο, και ανανεώνει την καθιερωμένη απόδοση του συγκεκριμένου επιθέτου. Συνάμα, με τη συμπερίληψη του επιθέτου *χθαμαλός* σε ένα νέο λεκτικό περιβάλλον, εδώ συντάσσοντάς το με το ουσιαστικό *νεφέλη*, το απομακρύνει από το στενό ομηρικό περιεχόμενο και γενικεύει τη χρήση του ως τοπικού χαρακτηρισμού.

B) Σπάνιος όρος

Η παρομοίωση περιγράφει τη μορφή του νέφους και δεν αποκλείεται να διαδραματίζει το ρόλο *ἐξηγήσεως* για το σπάνιο ρήμα *παραζώννυμι* (ζώνομαι περιμετρικά)⁶³ που παραθέτει ο Ψευδο-Θεόφραστος. Η αράτεια αναλογία αναδιατυπώνει περιφραστικά τον ειδικό όρο, συμπεριλαμβάνοντας, παρόλα αυτά, λέξεις εξίσου δυσεύρετες ή μοναδικές. Ειδικότερα, το αρσενικό ουσιαστικό *πλαταμών* εκφράζει τη λεπτή και επίπεδη πέτρα που βρίσκεται στην ακροθαλασσιά σαν μικρός, λείος ύφαλος.⁶⁴ Εμφανίζεται πρώτη φορά στον *Όμηρικόν Ὕμνον εἰς Ἑρμῆν* (*Όμ᾽ Ὕμν.* 4.128: *λείῳ ἐπὶ πλαταμῶνι καὶ ἔσχισε δώδεκα μοίρας*)⁶⁵ και μία φορά στον Αριστοτέλη για τις πέτρες σε ποτάμια (*Αριστ. Ζῶα ἰστ.* 592a3-4: *οἱ ἐγγελυότροφοι... ἀπορρέον ἀεὶ καὶ ἐπιρρέον ἐπὶ πλαταμώνων*).⁶⁶ Ο ποιητής, επομένως, επινοεί την πρωτότυπη σύγκριση της νεφέλης με έναν σκόπελο που εξέχει από τη θάλασσα, απηχώντας το κοινό με το επικό παράλληλο θέμα του θαλάσσιου περιβάλλοντος. Η διακειμενική σχέση ανάγεται σε αφορμή, ώστε ο ποιητής να αποθησαυρίσει

⁶² Το επίθετο *χθαμαλός* είναι παράγωγο του ουσιαστικού *χθών*, βλ. *DELG* (1968-1980) s.v. *χθαμαλός*, *Beekes* (2010) s.v. *χθαμαλός*. Βλ. επίσης το σχόλιο των *Heubeck & Hoekstra* (1989) 14 για τον στίχο Όμ. *Όδ.* 9.25.

⁶³ Πριν τον Θεόφραστο, απαντά μόνο μία φορά στον Πλάτωνα, Πλάτ. *Πολ.* 553c7: *ἀκινάκας παραζώννυντα*.

⁶⁴ Πρβλ. *Σχ. Αράτ.* 993 (ΜΔUAS): *πλαταμών πέτρα ἐστὶν ὀλίγον ἐξέχουσα τῆς θαλάσσης, λεία τις καὶ ὀμαλὴ καὶ πλατεῖα*, αλλά και: *πλαταμών δὲ ἐστὶν ἢ ὀλίγον ὑπερκύπτουσα τῆς θαλάσσης ὀμαλὴ πέτρα καὶ ὕφαλος*.

⁶⁵ *Vergados* (2012) 113, 339. Τη φράση *λείῳ ἐπὶ πλαταμῶνι* χρησιμοποιεῖ αυτούσια ο Απολλώνιος Ρόδιος, *Απολλ. Ρόδ. Ἀργ.* 1.365, παραπέμποντας, κατά τον *Clauss* (2016) 62-65, σε ολόκληρη τη σκηνή του *Όμηρικοῦ Ὕμνου εἰς Ἑρμῆν*.

⁶⁶ Ο Αριστοτέλης στο ίδιο έργο συνθέτει το επίθετο *πλαταμώδης*, *Αριστ. Ζῶα ἰστ.* 548a25-26: *αἱ μὲν οὖν ἐν τοῖς κοίλοις οὐκ ἀπολύονται τῶν πετρῶν, αἱ δ' ἐπὶ τοῖς λείοις καὶ πλαταμώδεσιν*.

εξειδικευμένες λέξεις, τις οποίες όμως ανασηματοδοτεί, προκειμένου να τις υιοθετήσει στο ποίημά του και να εκφράσει μια εντελώς νέα έννοια. Με αυτό τον τρόπο εκπληρώνει συγχρόνως το διττό ρόλο του έργου του: την επίφαση επιστημοσύνης, προσθέτοντας πληροφορίες επί πληροφοριών, και τη δήλωση της ποιητολογικής του συνείδησης.

Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσε να μας επιτραπεί μια ερμηνευτική πρόταση: Αν επανέλθουμε στην αρχή του χωρίου, βλέπουμε ότι ο Σολέας αποδίδει έναν μη τυπικό προσδιορισμό στον όρο *πόντος*, το επίθετο *πλατύς*, που σε ένα πρώτο επίπεδο ερμηνείας μπορεί να θεωρηθεί απλή διαφοροποίηση από την επική φόρμουλα *εὐρύς πόντος*.⁶⁷ Πέραν αυτού, όμως, δύναται ακόμη να σηματοδοτεί ετυμολογική σύνδεση ανάμεσα στο επίθετο *πλατύς* και το ουσιαστικό *πλαταμών*, η οποία είναι αποδεκτή και από τη σύγχρονη ιστορική γλωσσολογία.⁶⁸ Η ακουστική και η ενδεχόμενη ετυμολογική συσχέτιση των δύο λέξεων καταδεικνύει το ιδιαίτερο γλωσσικό ενδιαφέρον του Αράτου, που αποτελούσε φυσικά γενικότερη τάση των ελληνιστικών χρόνων,⁶⁹ για την προέλευση τέτοιων εξαιρετικά ασυνήθιστων όρων, όπως η λέξη *πλαταμών*.

Γ) Νεολογισμός

Προεκτείνοντας την προηγούμενη πρόταση, η ηχητική ακολουθία που προκύπτει από τις λέξεις *πλατύς* και *πλαταμών* μπορεί να οδήγησε τον ποιητή στη σύνθεση του νεολογισμού *παραθλίβομαι* (συμπιέζω στα πλάγια).⁷⁰ Με αυτόν τον τρόπο, ανάμεσα στους δύο στίχους *Φαιν.* 991 και *Φαιν.* 993, προκύπτει ένα είδος ηχητικού σχήματος κύκλου με την παρήχηση των λεκτικών τους στοιχείων: *πλατέος παρά – πλαταμώνι παραθλίβηται*. Άρα, ο μηχανισμός παραγωγής πρωτότυπων λέξεων αποσκοπεί προφανώς στην εξυπηρέτηση του νοήματος αλλά ποτέ δεν αποκόπτεται από την ποιητική λειτουργία, εδώ ειδικότερα την ολοκλήρωση ενός ακουστικού αποτελέσματος. Ορμώμενοι μάλιστα από την παρατήρηση της Θεοδοσίου⁷¹ για τη

⁶⁷ Πρβλ. Όμ. *Ιλ.* 6.291, 9.72, *Όδ.* 1.197, 2.295, 4.498, 4.552, 12.293, 12.401, 24.118, *Όμ'Υμν* 3.317, Ησ. *Έργ.* 507, 650.

⁶⁸ Το *DELG* (1968-1980) s.v. *πλαταμών* και πιο πρόσφατα ο Beekes (2010) s.v. *πλαταμών* συμφωνούν ότι το ουσιαστικό *πλαταμών* προέρχεται ετυμολογικά από το επίθετο *πλατύς*.

⁶⁹ Βλ. τον συλλογικό τόμο των Frede & Inwood (2005) για το ενδιαφέρον που αναπτύχθηκε για τη γλώσσα, τη φύση της και τις βασικές αρχές της στα ελληνιστικά χρόνια από πλήθος λογίων και φιλοσόφων.

⁷⁰ Το ρήμα *παραθλίβω* επαναχρησιμοποιείται μόνο στη μεταγενέστερη πεζογραφία, βλ. LSJ (1996) s.v. *παραθλίβω*.

⁷¹ Θεοδοσίου (2018-2019) 75.

μετρική «σύνθλιψη» της νεφέλης ανάμεσα στην πενθημιμερή και εφθημιμερή τομή, φαίνεται πώς η νεφέλη «συνθλίβεται» επίσης και ανάμεσα στους δύο παραπάνω στίχους (*Φαιν.* 991 και *Φαιν.* 993) με το ίδιο ευφωνικό μοτίβο. Ο Άρατος συνεχίζει να επικυρώνει την επιστήμη μέσω του ποιητικού σημειωτικού συστήματος αφενός, και αφετέρου να αξιοποιεί το μετεωρολογικό υλικό ως εφελκυστικό προς την ποίηση. Κατά τη σύζευξη αυτή, ο επαΐων αναγνώστης καλείται επανειλημμένα να ερμηνεύσει τα πολλαπλά κρυμμένα σήματα με τη νόηση, την ακοή, την οπτική αναπαράσταση, με στόχο να έχει μία σφαιρικότερη αντίληψη του έργου.

Συμπέρασμα

Συνοψίζοντας, η παρούσα μελέτη αποπειράθηκε να αναδείξει τους μηχανισμούς με τους οποίους ο Άρατος καταφέρνει να καταρτίσει ένα γλωσσικό σύστημα που να συνυφαίνει αριστοτεχνικά τη διάδραση της ποιητικής γραφής με την επιστημονική στόχευση. Τα αστρονομικά και μετεωρολογικά δεδομένα στα *Φαινόμενα* δεν διατυπώνονται με την καθιερωμένη επιστημονική ορολογία, αφού σπάνια ο ποιητής καταφεύγει σε αυτήν, υιοθετώντας την αυτούσια, και όταν όντως το πραγματοποιεί, υποβόσκει μία ειρωνική διάθεση ανατροπής. Στον αντίποδα, η εξειδικευμένη γνώση μεταφέρεται μέσω ποιητικών λέξεων και εκφράσεων, αντλημένες από την επική και ποιητική παράδοση ή κατασκευασμένες *ad hoc* από τον Άρατο, χωρίς όμως αυτό να αφαιρεί από την επιστημονική εγκυρότητα, αφού η ακριβολογία ορισμένες φορές υπερβαίνει και το τεχνικό σύγγραμμα-πηγή.

Ειδικότερα για τη διαχείριση του επικού λεξιλογίου, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι επανακαθορίζεται σημασιολογικά και ανανεώνεται ως προς τη χρήση του, ενώ επικές φόρμουλες ανατρέπονται στον παραδειγματικό και συνταγματικό άξονα, ώστε να εφαρμοστούν ως ορολογία της αστρονομικής και προγνωστικής επιστήμης. Μία επική λέξη μπορεί να παραπέμπει σε συγκεκριμένες επικές σκηνές και να οικοδομεί διακειμενικές σχέσεις. Από την άλλη πλευρά, ο ποιητής εκμεταλλεύεται την διακειμενικότητα, μόνο για να ανατρέψει την πηγή του και να διαβεβαιώσει, μέσω αυτής της αντίθεσης, την ανάδειξη της δικής του ποιητικής ιδέας.

Αντίστοιχα, η αμφίδρομη σημειωτική σχέση μεταξύ ποίησης και επιστήμης διεκπεραιώνεται αφενός όπου αναδιατυπώνει περιφραστικά θεωρήματα γεωμετρίας, παρέχοντας έτσι ποιητικά διατυπωμένους ορισμούς, αφετέρου όταν μεταβιβάζει τις

επιστημονικές έννοιες σε ποιητικές λέξεις και φράσεις. Ως προς το τελευταίο, πρόκειται συχνά για σπάνιους όρους ή ακόμα και πολύ κοινότοπους όσο ιδιαίτερα και για τεχνουργικούς, καθώς ο Άρατος τους συλλέγει και τους αποσπά από το σύνηθες λεκτικό τους πλαίσιο. Έπειτα, διατηρεί «φαινομενικά» το σημασιολογικό τους φορτίο, μολονότι κατ' ουσίαν τους χρησιμοποιεί ανοικειωτικά και αναπροσαρμοσμένους, προκειμένου να συνάδουν με το περιβάλλον των *Φαινομένων*. Ο τελικός σκοπός είναι να τους προσθέσει στην επιστημονική λεξιλογική του φαρέτρα ως νέους μαθηματικούς ή μετεωρολογικούς *termini technici*, καταρρίπτοντας παράλληλα τον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών. Φυσικά, καταλυτικό ρόλο στην επίτευξη του λογοτεχνικού σχεδίου διαδραματίζουν και οι αράτειοι νεολογισμοί, οι οποίοι καταδεικνύουν τη λεκτική ευφυΐα του ποιητή. Δια μέσου αυτών των μεθόδων, ο ελληνιστικός ποιητής δεν εστιάζει στην παραδεδομένη ειδική ορολογία, αλλά κατορθώνει να συστηματοποιήσει ένα νέο λεξιλόγιο, σημασιολογικά ισοδύναμο με το επιστημονικό, και να αρθρώσει τεχνηέντως τον δικό του ποιητικό και επιστημονικό λόγο, προβάλλοντας συγχρόνως τις προεκτάσεις του υλικού του και αναμορφώνοντάς το άρδην.

Διαπιστώσαμε, τέλος, ένα φάσμα ερμηνευτικών προσεγγίσεων που όχι μόνο αποκαλύπτουν την πολυπλοκότητα των κειμενικών νοημάτων αλλά και την ποιητολογική και μεταποιητική συνείδηση του ποιητή. Ο αναγνώστης πρέπει να έχει πλήρη εποπτεία του διακειμενικού δικτύου και της ποιητικής του Σολέα, να βρίσκεται σε μια διαρκή πνευματική εγρήγορση ως βασική προϋπόθεση για να αναγνωρίζει και να αποκωδικοποιήσει τα αλληπάλληλα σήματα. Συνεπώς, τα *Φαινόμενα* του Αράτου αποδεικνύονται ένα πολυαισθητηριακό κείμενο που απαιτεί, επιζητά και προκαλεί την ενεργοποίηση της αναγνωστικής ικανότητας του κοινού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adrados, F. (1994), «Human vocabulary and naturalist vocabulary in the Presocratics», *Glotta* 72: 182-95.
- Artmann, B. (1999), *Euclid: The Creation of Mathematics*, New York.
- Asper, M. (2014), «Eudoxos von Knidos», «Autolykos von Pitane», στο B.

- Zimmermann & A. Rengakos (επιμ.), *Handbuchs der griechischen Literatur der Antike: Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*, vol. 2, Munich, 475, 474-76.
- Αυγερινός, Χ. (2014), *Τα 'Φαινόμενα' του Αράτου στους σύγχρονους και τους μεταγενέστερούς του*, Αθήνα.
- Aujac, G. (1979), *Autolycos de Pitane : La sphère en mouvement. Levers et couchers héliques*, *Testimonia*, Paris.
- ___ (2003), «Les prévisions météorologiques en Grèce Ancienne», στο C. Cusset (επιμ.), *La météorologie dans l' antiquité : entre science et croyance*, *Actes du colloque international interdisciplinaire de Toulouse, 2-3-4 Mai 2002*, Toulouse, 13-26.
- Beekes, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden – Boston.
- Berggren, J. L. (1991), «The Relation of Greek Spherics to Early Greek Astronomy», στο A. C. Bowen (επιμ.), *Science and Philosophy in Classical Greece*, New York, 227-48.
- Berggren, J. L. & R. S. D. Thomas (1996), *Euclid's Phaenomena: A Translation and Study of a Hellenistic Treatise in Spherical Astronomy*, New York.
- Bing, P. (1988), *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen.
- Bowen, A. C. & B. R. Goldstein (1988), «Meton of Athens and Astronomy in the Late Fifth Century B. C.», στο E. Leichty – M. de J. Ellis – P. Gerardi (επιμ.), *A Scientific Humanist: Studies in Memory of Abraham Sachs*, Philadelphia, 39-81.
- Bowra, C. M. (1959), «Two poems of Theognis 805-810 and 543-546», *Philologus* 1: 157-66.
- Γιαννάκης, Γ. Ν. (2003), «Κριτικοερμηνευτικά: Ψ-Ξενοφ. Αθ. Ι 11, Αριστοτ. Απ. 640.39, Αρατ. Φαιν. 233-36», *Δωδώνη: Φιλολογία* 32: 213-19.
- Calderon, D. E. (1996), «Arato y el parapegma». *La Parola del Passato* 51 : 5-18.
- Cataudella, M. R. (2016), «Some Scientific Approaches: Eudoxus of Cnidus and Dicaearchus of Messene», στο S. Bianchetti – M. Cataudella – H. Gehrke (επιμ.), *Brill's Companion to Ancient Geography. The Inhabited World in Greek and Roman Tradition*, Leiden – Boston, 111-31.
- Chantraine, P. (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. vols. 3, 4.1, 4.2, Paris.

- Clarke, K. (2008), *Making Time for the Past: Local History and the Polis*, Oxford.
- Clauss, J. J. (2016), «The Hercules and Cacus Episode in Augustan Literature: Engaging the *Homeric Hymn to Hermes* in Light of Callimachus' and Apollonius' Reception», στο A. Faulkner – A. Vergados – A. Schwab (επιμ.), *The Reception of the Homeric Hymns*, Oxford, 79-94.
- Compton, T. (1990), «What Are the Topnoi in Philebus 51C? », *CQ* 40.2: 549-52.
- Cronin, P. (2010), *Greek Popular Meteorology from Antiquity to the Present: the Folk-Interpretation of Celestial Signs*, Lewiston – Queenston – Lampeter.
- Dalzell, A. (1996), *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, Toronto.
- Dicks, D. R. (1991), *Η πρόομη ελληνική αστρονομία: από τις απαρχές ως τον Αριστοτέλη*, Αθήνα.
- Diels, H. & W. Kranz, (¹⁸1989), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Zürich.
- Dornum von, D. (1997), «The Straight and the Crooked: Legal Accountability in Ancient Greece», *Columbia Law Review* 97.5: 1483-518.
- Doxiadis A. & M. Sialaros, (2013), «Sing Muse of the Hypotenuse: Influences of Poetry and Rhetoric on the Formation of Greek Mathematics», στο M. Asper & A. M. Kanthak (επιμ.), *Writing Science: Mathematical and Medical Authorship in Ancient Greece*, Berlin – Boston, 367-410.
- Erbse, H. (1975), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, vol. 4, Berlin.
- Erler, M. (2014), «Eudoxos von Knidos», στο B. Zimmermann & A. Rengakos (επιμ.), *Handbuchs der griechischen Literatur der Antike: Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*, vol. 2, Munich, 352-53.
- Fakas, C. (2001), *Der hellenistische Hesiod: Arats 'Phainomena' und die Tradition der antiken Lehrepik*, Wiesbaden.
- Fenno, J. (2016), «Stretching out the Battle: Zeus and Measurement in the *Iliad*», *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 1.1: 106-136.
- Formisano, M. (2017), «Introduction: The Poetics of Knowledge», στο M. Formisano & Ph. J. van der Eijk, (επιμ.), *Knowledge, text and practice in Ancient Technical Writing*, Cambridge, 12-26.
- Fowler, D. (2000), «The Didactic Plot», στο M. Depew & D. Obbink (επιμ.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge – London, 205-20.
- Frede, D. & B. Inwood (2005), *Language and learning: philosophy of language in the*

- Hellenistic Age*, Cambridge.
- Gagarin, M. (1973), «*Dikē* in the *Works and Days*», *CPh* 68.2: 81-94.
- Gallego Real, Á.L. (2003), *El hipotexto hesiódico en los Phaenomena de Arato*, Διδ. Δ., Càceres.
- Graham, D. W. (2008), «Advances in Early Greek Astronomy», Inaugural Conference of «The International Association for Presocratic Studies», Provo (Utah), June 23-27, 2008. (χ. σ.)
- Granger, H. (2007), «Poetry and Prose: Xenophanes of Colophon», *TAPhA* 137.2: 403-33.
- Graßhoff, G. (2017), «Living According to the Seasons: The Power of *parapēgmata*», στο M. Formisano & P. van der Eijk (επιμ.), *Knowledge, text and practice in ancient technical writing*, Cambridge, 200-16.
- Groningen, B. A. van (1953), *La poésie verbale grecque: Essai de mise au point*, Amsterdam.
- Hannah, R. (2001), «From Orality to Literacy? The Case of the Parapegma», στο J. Watson (επιμ.), *Speaking Volumes: Orality and Literacy in the Greek and Roman World*, Leiden – Boston, 139-59.
- ___ (2009), *Time in Antiquity*, London – New York.
- Harder, M. A. (2007), «To Teach or not to Teach...? Some Aspects of the Genre of Didactic Poetry in Antiquity», στο M. A. Harder – A. A. MacDonald – G. J. Reinink, (επιμ.), *Calliope's Classroom: Studies in Didactic Poetry from Antiquity to the Renaissance*, Leuven, 23-48.
- Heubeck, A. & A. Hoekstra (1989), *A Commentary on Homer's Odyssey* (Vol. 2- Books 9-16), Oxford.
- Hunter, R. L. (2009), «Hesiod's Style: Towards an Ancient Analysis», στο F. Montanari – A. Rengakos – C. Tsagalis (επιμ.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden – Boston, 253-69.
- ___ (2014), *Hesiodic Voices: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and days*, Cambridge.
- Θεοδοσίου, Α. (2018-2019), «Η Γραμματική της ποιητικής Γλώσσας στο μετεωρολογικό τμήμα των *Φαινομένων* του Άρατου», *Ελληνικά* 68: 63-86.
- Janko, R. (1994), *The Iliad: A Commentary* (Vol. 4 – Books 13-16), Cambridge.
- Kahn, C. H. (2003), «Writing Philosophy: Prose and Poetry from Thales to Plato», στο

- H. Yunis (επιμ.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, 139-61.
- Keulen, W. (2006), «Ad amussim congruentia: Measuring the Intellectual in Apuleius», στο R. R. Nauta – S. Panayotakis – W. H. Keulen (επιμ.), *Lectiones Scrupulosae: Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in Honor of Maaïke Zimmerman*, Groningen, 168-202.
- Kidd, D. (1997), *Aratus. Phaenomena*, Cambridge.
- Koning, H. (2010), *Hesiod: The Other Poet*, Leiden – Boston.
- Kouremenos, T. (2014), «Eudoxos von Knidos», «Autolykos von Pitane», στο B. Zimmermann & A. Rengakos (επιμ.), *Handbuchs der griechischen Literatur der Antike: Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*, Munich, 481-82, 482-83.
- Lasserre, F. (1966), *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, Berlin.
- Lehoux, D. (2007), *Astronomy, Weather, and Calendars in the Ancient World*, Cambridge – New York.
- ___ (2015), «The Predictive Sciences: Measuring and Forecasting Weather Conditions», *Oxford Handbooks Online*. Διαθέσιμο μέσω: <https://academic.oup.com/edited-volume/43505/chapter/364127476> [Τελευταία ανάκτηση: 8/4/2019].
- Liddell, H. G. – R. Scott – H. S. Jones (1996), *A Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*, Oxford.
- Martin, J. (1974), *Scholia in Aratum Vetera*, Stuttgart.
- ___ (1998), *Aratos. Phénomènes. Texte établi, traduit et commenté par J.M.*, Paris.
- Mastorakou, S. (2020), «Aratus and the Popularization of Hellenistic Astronomy», στο A. C. Bowen & F. Rochberg, (επιμ.), *Hellenistic Astronomy: The Science and Its Contexts*, Leiden – Boston, 383-97.
- ___ (2021), «Aratus' *Phaenomena* beyond Its Sources», *Aestimatio: Critical Reviews in the History of Science* 1: 56-70.
- Mogenet, J. (1950), *Autolycus de Pitane : Histoire du texte suivie de l'édition critique des traites de la sphere en mouvement et des levers et des couchers*, Louvain.
- Most, G. (1999), «The Poetics of Early Greek Philosophy», στο A. Long (επιμ.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge, 332-62.
- Murray, J. (2014), «Anchored in Time: The Date in Apollonius' *Argonautica*», στο A.

- Harder – R. F. Regtuit – G. C. Wakker, (επιμ.), *Hellenistic Poetry in Context. (Hellenistica Groningana 20)*, Leuven, 247-83.
- Ντούμα, Σ. Ε. (2019), *Ποίηση και γνώση στα «Φαινόμενα» του Αράτου. Μετασχηματισμοί και αναμόρφωση του ποιητικού και επιστημονικού λεξιλογίου*, ΜΔΕ, Θεσσαλονίκη.
- Netz, R. (2003), *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics: A Study in Cognitive History*, Cambridge.
- ___ (2009), *Ludic Proof: Greek Mathematics and the Alexandrian Aesthetic*, Cambridge.
- Overduin, F. (2014), *Nicander of Colophon's Theriaca: A Literary Commentary*, Leiden – Boston.
- Page, D. L. (2008), *Further Greek Epigrams*, Cambridge.
- Pearson, A. C. (1917), *The Fragments of Sophocles*, vol. 2, Cambridge.
- Pendergraft, M. L. B. (1982), *Aratus as a Poetic Craftsman*, Διδ. Δ., Chapel Hill.
- Pfeiffer, R. (1949, 1953), *Callimachus*, vol. 1, 2, Oxford.
- Rostropowicz, J. (2002), «Aratus and Astronomers», *Eos* 89: 55-60.
- Sider, D. & C. W. Brunshön (2007), *Theophrastus of Eresus: On Weather Signs*, Leiden – Boston.
- Snell, B. – R. Kannicht – S. Radt (1971 (1986²)-2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, Göttingen.
- Stewart, S. (2008), «Emending Aratus' Insomnia: Callimachus "Epigr." 27», *Mnemosyne* 61.4: 586-600.
- Stieber, M. (2011), *Euripides and the Language of Craft*, Leiden – Boston.
- Taub, L. (2003), *Ancient Meteorology*, London.
- ___ (2010), «Translating the *Phainomena* across genre, language and culture», στο A. Imhausen & T. Pommerening (επιμ.), *Writings of Early Scholars in the Ancient Near East, Egypt, Rome, and Greece*, Berlin – New York, 119-38.
- Toomer, G. J. (³1999), «Aratus», στο S. Hornblower & A. Spawforth, (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 136-37.
- Vergados, A. (2012), *The Homeric Hymn to Hermes. Introduction, Text and Commentary*, Berlin – New York.
- ___ (2021), «Text als Ressource. Hesiodische σήματα in Arats Phainomena», στο D. Delp & X. Herren (επιμ.), *TextRessourcen: Agrarische, soziale und poetische*

- Ressourcen in archaischer und hellenistischer Zeit*, Hildesheim – Zürich – New York, 189-226.
- Volk, K. (2012), «Letters in the Sky: Reading the Signs in Aratus' "*Phaenomena*"», *AJPh* 133.2: 209-40.
- Wilson, K. D. (2015), *Signs in the Song: Scientific Poetry in the Hellenistic Period*, Διδ. Δ., Pennsylvania.
- ___ (2020), «The Astronomer-Poet at Night: The Evolution of a Motif», στο J. Ker & A. Wessels, (επιμ.), *The Values of Nighttime in Classical Antiquity*, Leiden, 131-49.

Αγγελική Παπαβλάχου
Προπτυχιακή Φοιτήτρια
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
angelikapapavlachou99@gmail.com

Κριτική, ανάλυση και ερμηνεία της μετάφρασης του Paul Claudel στο έργο του Αισχύλου *Χοηφόροι*

Πρόλογος*

Αντικείμενο της εν λόγω εργασίας αποτελούν τα ερμηνευτικά και μεταφραστικά προβλήματα που θέτει το κείμενο των *Χοηφόρων* του Αισχύλου καθώς και οι λύσεις που δίνονται από τον Paul Claudel στην μετάφραση του έργου *Les Choéphores d'Eschyle*, 6^{ème} édition, Paris, 1920. Ταυτόχρονα, έχει επιχειρηθεί μεταφρασεολογικός σχολιασμός επιλεγμένων χωρίων που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον και είναι αποφασιστικής σημασίας στην μελέτη της μεταφραστικής ποιητικής του Paul Claudel. Για την ορθότερη υλοποίηση της ερευνητικής αυτής προσπάθειας το αρχαίο κείμενο και η φιλολογική του ερμηνεία αποτελούν σταθερό σημείο αναφοράς στην ανάλυση και αποτίμηση των μεταφραστικών επιλογών του Paul Claudel. Συγκεκριμένα εξετάζονται σημεία από τον πρόλογο του κειμένου των *Χοηφόρων* στους στίχους 1-21. Ο ίδιος ο Paul Claudel προσδιορίζει το κείμενό του ως μία *essai de mise en scène*, συνοδεύοντας την μετάφρασή του με σκηνοθετικές οδηγίες, οι οποίες βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση του έργου του και ταυτόχρονα συμβάλλουν στην παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο θα μπορούσε να αποδοθεί σκηνικά.¹

* Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος «Αισχύλου *Χοηφόροι*» της κλασικής κατεύθυνσης του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, με υπεύθυνη καθηγήτρια την κυρία Γκαστή Ελένη. Για τον τρόπο ανάλυσης, κριτικής και ερμηνείας βάση αποτέλεσαν οι σημειώσεις και οι βιντεοδιαλέξεις της καθηγήτριας κυρίας Ελένης Γκαστή κατά το έτος 2020. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κυρία Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας, για την πολύτιμη βοήθειά της καθ' όλη την διάρκεια της συγγραφικής μου προσπάθειας και την ευκαιρία που μου έδωσε να μελετήσω σε βάθος το έργο του Έλληνα τραγικού ποιητή, Αισχύλου.

¹ Claudel (1920) 7 «Je me suis servi de l' édition anglaise de Verrall, sans accepter toutefois toutes les hypothèses de ce philologue trop ingénieux, et me serrant toujours, autant que possible, au texte du manuscrit». Η μετάφραση του Claudel είναι διαθέσιμη σε ηλεκτρονική μορφή από την βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Τορόντο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://archive.org/details/leschoephoresdesc00aesc/page/n1/mode/2up> .

Σύντομο βιογραφικό σημείωμα του Paul Claudel²

Γεννημένος στις 6 Αυγούστου του 1868 στο Villeneuve-sur-Fère, ένα χωριό στον βορρά της Γαλλίας, ο Paul Claudel αναμφίβολα αποτελεί μία εμβληματική προσωπικότητα του γαλλικού πολιτισμού. Υπήρξε ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, διπλωμάτης και μεταφραστής και έγινε διάσημος για τα θεατρικά του έργα. Πρόκειται για έναν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς ποιητές του γαλλικού λυρισμού.³

Το έργο του είναι βαθιά επηρεασμένο από την ζωή του αλλά και την πίστη του στον Καθολικισμό, η οποία δεν αποτελεί απλώς ένα συστατικό της ζωής του αλλά ολόκληρο το περιβάλλον του και όπως ο ίδιος αναφέρει «L' étude de la religion était devenue mon intérêt dominant».⁴ Ο Paul Claudel κατά την διάρκεια των εφηβικών του χρόνων παραμένει απόμακρος από τον Καθολικισμό. Σε ηλικία 18 ετών και ευρισκόμενος πλέον με την οικογένειά του στο Παρίσι επισκέπτεται την Ημέρα των Χριστουγέννων του 1886 την Παναγία των Παρισίων. Όπως αναφέρει ο ίδιος με αξέχαστες λέξεις: «Σε μία στιγμή η καρδιά μου συγκινήθηκε και πίστευα. Πίστευα σε μία τέτοια δύναμη προσκόλλησης, μίας τέτοιας εξέγερσης ολόκληρης της ύπαρξής μου, μίας τόσο ισχυρής πεποίθησης, μίας τέτοιας βεβαιότητας που δεν αφήνει περιθώρια για οποιαδήποτε αμφιβολία ότι από τότε όλα τα βιβλία, όλοι οι συλλογισμοί, όλες οι πιθανότητες μίας ταραχώδους ζωής, δεν θα μπορούσαν να κλονίσουν την πίστη μου, ούτε, να πω την αλήθεια, να την αγγίζουν».⁵ Θεωρεί πως έλαβε την εύνοια του Θεού, πως φωτίστηκε και από τότε εντάχθηκε στο εκκλησιαστικό περιβάλλον.⁶ Ο Claudel θα διατηρήσει καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του την πίστη του, η οποία είναι απόλυτη, ασυμβίβαστη και έχει αποτυπωθεί σε όλα τα έργα του είτε αυτά είναι ποιητικά, θεατρικά ή δοκιμιακά, είτε πρόκειται για σχόλια στην Αγία Γραφή.⁷

Όταν γίνεται αναφορά στον Claudel δεν είναι δυνατό να παραλειφθεί το γεγονός ότι επρόκειτο για μία προσωπικότητα που προτιμούσε να ασχοληθεί με έργα που

² Τα βιογραφικά στοιχεία αντλούνται από τους Chaigne (1961) 19, Munk – Kitchin – Verrall (1891) 22 και Σαράφα (2016) 14.

³ Académie Française, Les immortels, *Biographie de Paul Claudel*, <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-claudel>.

⁴ Marcotte (2002) 39.

⁵ Tilliette (2020) «En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute que depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi ni, à vrai dire, la toucher»: <https://societe.paul-claudel.net/homme/foi/>

⁶ Satomi (1982) 183.

⁷ Chaigne (1961) 43.

θεωρούνταν σημαντικότερα ως προς την μελέτη τους παρά ως προς τον συγγραφέα που τα έγραψε. Ο ίδιος έλεγε: «C'est le message et non pas l'homme qui m'intéresse», δηλαδή εστίαζε στο μήνυμα που μετέφερε ένα έργο και όχι στην προέλευσή του. Γίνεται ορατή μέσα από τα λεγόμενά του η καλλιτεχνική του ευαισθησία και η προτίμησή του να εμβαθύνει στην σκέψη και όχι να εξετάζει επιφανειακά τα κείμενα. Η θεώρησή του για τον κόσμο είναι επηρεασμένη τόσο από την πολυταξιδεμένη ζωή του όσο και από την πίστη του και αυτό αντανακλάται στο έργο του.

Ο Paul Claudel ως μεταφραστής και η σχέση του με την Ελλάδα⁸

Ένας αμοιβαίος θαυμασμός σηματοδότησε αυτόν τον αιώνιο δεσμό μεταξύ του διάσημου Γάλλου θεατρικού συγγραφέα του 20^{ου} αιώνα και της Ελλάδας. Ο Claudel είχε σχέσεις με την αρχαία Ελλάδα μέσω της μελέτης των αρχαίων ποιητών από τα εφηβικά του χρόνια. Σημαντικά ορόσημα της αφοσίωσής του στον ελληνικό πολιτισμό αποτελούν μεταξύ άλλων οι μεταφράσεις του *Αγαμέμνονα*, των *Χοηφόρων* και των *Ευμενίδων* του Αισχύλου. Η αγάπη του για την Ελλάδα και η επιρροή του Ελληνικού κόσμου ήταν τόσο σημαντική που αποφάσισε να μάθει την ελληνική γλώσσα για να καταφέρει να διαβάζει τα κείμενα της Αρχαίας Ελλάδας από την αρχική τους μορφή και έπειτα να τα μεταφράζει στα γαλλικά. Μάλιστα από το 1900 έως το 1908 συνέθεσε τις «Πέντε Μεγάλες Ωδές», από τις οποίες η πρώτη αποτελεί μία επίκληση στις εννέα Μούσες της ελληνικής παράδοσης και στην μητέρα τους Μνημοσύνη.⁹

Ο Claudel είναι πάνω απ' όλα ο μεταφραστής της τριλογίας του Αισχύλου *Ορέστεια* του 458 π.Χ.¹⁰ Βρισκόταν στην αρχή της καριέρας του όταν αποφάσισε να ασχοληθεί με την μετάφραση του *Αγαμέμνονα*. Ξεκίνησε στα τέλη του 1892 και ολοκλήρωσε την μετάφρασή του το 1895. Ολοκληρώνει την μετάφραση των *Χοηφόρων* περίπου 20 χρόνια μετά, το 1914 και των *Ευμενίδων* το 1916 ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος εργάζεται πάνω στην διαμόρφωση της δικής του τριλογίας *L'Otage*, *Le Pain dur* και *Le Père Humilié*.¹¹ Τα δύο μεταφραστικά του έργα, *Les Choéphores* και *Les Euménides*, δημοσιεύονται το 1920.

⁸ Βλ. Trousson (1965) https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1965_num_24_4_4229, Tsimpogianni (2020), <https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/grece/> και Pascale (2020), <https://societe.paul-claudel.net/oeuvre/traducteur/>

⁹ Butler Bergier (2018) 1.

¹⁰ Matheson (1965) 1.

¹¹ Claudel (1920) 14 «Pour cette traduction des *Choéphores* et des *Euménides* il y a quelque vingt ans de *l'Agamemnon*».

Για την μετάφραση της τριλογίας *L' Oresteie* ο Claudel βασίστηκε στην μουσική του Darius Milhaud *L' Orestie d' Eschyle* καθώς οραματιζόταν μία σκηνική παρουσίαση του έργου με την βοήθειά της.¹² Η μουσική σύνθεση που προοριζόταν να συνοδεύσει τα κομμάτια οδήγησε τον συγγραφέα σε προβληματισμό όσον αφορά την λειτουργία της μουσικής στο δράμα γι' αυτόν τον λόγο και παρατηρείται η χρήση της από τον Claudel με κλιμακωτό τρόπο στα τρία έργα.

Στο πρώτο έργο της τριλογίας, στον *L' Agamemnon*, στόχος του ήταν η μελέτη του ιαμβικού μέτρου ενώ στα άλλα δύο, *Les Choéphores* και *Les Euménides*, μεταφράζει πολύ περισσότερο ως δραματουργός με στόχο του την σκηνική παρουσίασή τους.¹³ Βρίσκεται στην περίοδο πλέον που έχει μάθει να προσθέτει σκηνοθετικές οδηγίες και γι' αυτόν τον λόγο παρατηρούμε πολλές σημειώσεις για την σκηνοθετική του σκέψη στην μετάφραση των *Χοηφόρων*.

Ο Claudel είναι ως ένας εξαιρετικός μεταφραστής και ιδιαίτερα καλός γνώστης της ελληνικής γλώσσας, του αρχαίου θεάτρου και της τραγικής ποίησης. Το έργο του αποτελεί μία μετάφραση του Αισχύλου και σε καμία περίπτωση δεν προσπαθεί να αποδώσει το περιεχόμενο του μύθου με δικό του τρόπο. Επιθυμία του είναι να δημιουργήσει μια λογοτεχνική μετάφραση όσο πιο κοντά γίνεται στο πρωτότυπο κείμενο με σκοπό να λάβει το γαλλικό αναγνωστικό κοινό μία πιστή απόδοση του αισχύλειου έργου.

Ο Γάλλος μεταφραστής για να διαμορφώσει το μεταφραστικό του έργο βασίζεται και στον Αισχύλο αλλά και στην αγγλική απόδοσή του από τον Άγγλο φιλόλογο, A. W. Verrall.¹⁴ Ακόμη και αν έχει ως δευτερεύουσα βάση του τον Verrall, δεν αποδέχεται πάντα τις μεταφραστικές επιλογές ή υποθέσεις του, καθώς εκείνος μεταφράζει αυστηρά φιλολογικά, ενώ ο Claudel επιθυμεί μία πιο λογοτεχνική απόδοση.

Η σχέση του με την πίστη, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, επηρέασε το έργο του. Ακόμη και αν πιστεύουμε ότι θα ήταν δύσκολο να την αναδείξει μέσω της μετάφρασης ενός έργου βασισμένου στο δωδεκάθεο της αρχαίας ελληνικής παράδοσης, ο Claudel μας διαψεύδει. Σε κάθε ευκαιρία που του προσφέρει το κείμενο θα δούμε πως ταυτίζει τον Δία με τον Θεό και τονίζει την μοναδικότητα του χαρακτήρα της θεϊκής μορφής.

¹² Claudel (1920) 14 «avec vue sur une représentation, peut-être possible par l'aide de la prosodie et de la musique de mon ami Darius Milhaud».

¹³ Claudel (1920) 14 «Quand j'ai mis en français *l'Agamemnon*, mon objet était surtout l'étude du vers iambique. Ici, j'ai traduit, beaucoup plus tôt, en dramaturge».

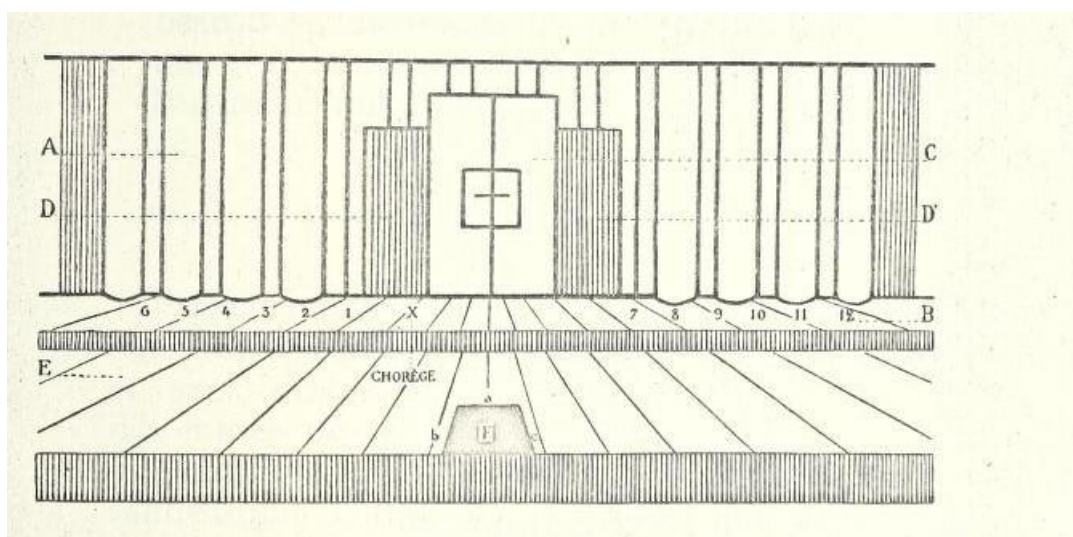
¹⁴ Claudel (1920) 14 «je me suis servi de l'édition anglaise de Verrall, sans accepter toutefois toutes les hypothèses de ce philologue trop ingénieux, et me serrant toujours, autant que possible, au texte du manuscrit».

Ταυτόχρονα, στις επικλήσεις που κάνουν η Ηλέκτρα και ο Ορέστης στον πατέρα τους, Αγαμέμνονα, ο Claudel επικαλείται το Έναν και Παντοδύναμο Πατέρα, τον Θεό. Γι' αυτόν τον λόγο και θα παρατηρηθεί συχνά η χρήση του όρου «Mon père», δηλαδή «Πατέρα μου». Ο Αισχύλος γνώρισε στον Claudel το μοντέλο του «θρησκευτικού θεάτρου», σύμφωνα με το οποίο οι υπερφυσικές δυνάμεις, οι θεοί, παρεμβαίνουν με σκοπό να βοηθήσουν τους ήρωες, να δώσουν την καλύτερη δυνατή λύση ώστε να αποδειχθεί στο τέλος ότι «το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον».

Σκηνική παρουσίαση (Essai de mise en scène)¹⁵

Όσο ο Claudel μεταφράζει το έργο του Αισχύλου, ταυτόχρονα με την προσπάθειά του να αποδώσει το κείμενο όσο πιο πιστά μπορεί, έχει στο μυαλό του και την σκηνική του παρουσίαση. Αρκετές φορές θα δούμε να διαφοροποιείται από τον Έλληνα τραγικό, όχι ως προς το νόημα και το περιεχόμενο των στίχων, αλλά ως προς την επιλογή των προσώπων και του τρόπου εκφώνησης.

Για την θεατρική απόδοση του έργου των *Χοηφόρων* ο Claudel θεωρεί πως η σκηνή θα πρέπει να απαρτίζεται από υλικά τα οποία θα είναι εύκολα στην μετακίνησή τους. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου είναι τόσο απλή που μπορεί να πραγματοποιηθεί σε όλα τα θέατρα.



¹⁵ Claudel (1920) 59.

Με το **A** απεικονίζεται η κουρτίνα χρώματος μαύρου έχοντας μεγάλες πτυχές και σχισμές από τις οποίες παρουσιάζονται οι γυναίκες του χορού.

Με το **B** βλέπουμε τον χώρο της δεύτερης σκηνής μπροστά από την πόρτα, ο οποίος χωρίζεται από την πρώτη σκηνή περίπου ένα μέτρο.

Με το **C** δηλώνεται η Μεγάλη Πόρτα που θα παραμείνει κλειστή μέχρι την στιγμή που ο Ορέστης θα φανεί με το άνοιγμά της πάνω στα σώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου.

Με το **D** και το **D'** απεικονίζονται οι δύο μικρές πόρτες, στενές και ψηλές, στην αριστερή και την δεξιά πλευρά της Μεγάλης Πόρτας, ανοιχτές, απ' όπου και γίνονται οι κινήσεις που αφορούν τον οίκο των Ατρειδών.

Με το **E** δηλώνεται η κύρια, η πρώτη σκηνή.

Με το **F** βλέπουμε τον λάκκο, την ορθογώνια τρύπα που δημιουργήθηκε μπροστά από την πρώτη σκηνή για να αντιπροσωπεύσει τον τάφο του Αγαμέμνονα.

ΚΡΙΤΙΚΗ, ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΠΡΟΛΟΓΟΥ (1-21)

ΟΡ: Ἐρμῆ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,
σωτήρ γενοῦ μοι ζυμμαχός τ' αἰτουμένω·
ἦ κω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.
τύμβου δ' ἐπ' ὄχθω τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλύειν, ἀκοῦσαι.

(Αισχύλ. Χοηφ. 1-5)

[...]

Τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις
πρέπουσα; ποῖα ζυμοφοῖα προσεικάσω;
πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον;
ἦ πατρὶ τῶμῶ τάσδ' ἐπεικάσας τύχω
χοῶς φερούσας νερτέροις μειλίγματα;
οὐδέν ποτ' ἄλλο· καὶ γὰρ Ἥλεκτραν δοκῶ
στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγρῶ
πρέπουσαν. ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.
Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἂν σαφῶς
μάθω γυναικῶν ἦτις ἦδε προστροπή

(Αισχύλ. Χοηφ. 10-21)

Μετάφραση:

OR: Mercure **dans la terre, curateur de mon patrimoine,**
Viens à mon secours, je t'en supplie, et combats à mes côtes.
Voici que je reviens vers ce pays et j' y remets les pieds,
Et du bord de cette tombe j'appelle à haute voix mon père.
Entends ! Écoute-moi !

(*Les Choéphores* 1-5)

[...]

Que vois-je ? Et quelle est qui vient vers nous
Cette **troupe des femmes en noir**, et à quoi cela ressemble-t-il ?
Est-il sur ces demeures tombé un malheur nouveau ?
Ou est-ce à mon père que ces chargées de vases
Apportent les suprêmes apaisements ?
C'est cela même. Et **celle-ci est Electre** sans doute,
Ma sœur, **qui s'avance** en cette amère douleur.
O Zeus ! Donne-moi de venger mon père et combats à mes côtes !
Pylade, écartons-nous, et voyons à loisir
Quelle est cette supplication de femmes

(*Les Choéphores* 10-21)

Στ. 1: *χθόνιε* & «dans la terre»

Το έργο ξεκινάει με την προσευχή του Ορέστη και την επίκλησή του στον Ερμή, τον οποίο αποκαλεί *χθόνιο*, δηλαδή γήινο, αυτόν που ανήκει στο χώμα. Ο Ερμής είναι γνωστός ως *χθόνιος* θεός διότι ως ψυχοπομπός συνδέει τους δύο κόσμους, τον «άνω» κόσμο των ζωντανών και τον «κάτω» κόσμο των νεκρών, στον οποίο έχει μεταφερθεί ο Αγαμέμνονας μετά τον θάνατό του. Η επίκληση του Ορέστη έχει διττή σημασία, αφενός διότι επιθυμεί μέσω του Ερμή να μεταφέρει την βούλησή του στον πατέρα του και αφετέρου τον επιλέγει επειδή είναι ο θεός του δόλου και η εκδίκησή του θα παρθεί με δόλιο τρόπο.¹⁶

Ο Claudel χρησιμοποιεί την φράση «dans la terre», η οποία μεταφράζεται ως «μέσα στην γη». Παρατηρείται εδώ μία αστοχία του μεταφραστή στην απόδοση της σωστής

¹⁶ Garvie (1986) 48 I. *Έρμη χθόνιε*: «...Later he appears frequently in the company of underworld gods. Belonging then to both the lower and the upper worlds, he is appropriate to this transition from the world of Ag., dominated as it was by Zeus, to that of Cho., in which the chthonic powers have so large a part to play. He is herald of the gods, chthonic as well as Olympian, and is thus in a position to carry Orestes' message to the lower world. As the god of deceit and as *εναγώνιος* he will assist Orestes in the execution of his plan».

ερμηνείας της αρχαίας λέξης *χθόνιος*. Σύμφωνα με την γαλλική γλώσσα, η λέξη «terre» προσδιορίζει το στέρreo στοιχείο που υποστηρίζει τα ζωντανά όντα και τις δημιουργίες τους. Αποτελεί, επίσης, το μέρος εκείνο που καλλιεργούνται τα αγροτικά αγαθά.¹⁷ Σε αντίθεση με την λέξη «terre», ο *χθόνιος* αναφέρεται σε όλα όσα είναι ιερά και όσια και κατοικούν κάτω από την επιφάνεια της Γης, όπως για παράδειγμα οι θεοί Πλούτωνας και Άδης, και όχι σε εκείνα που ανήκουν στην Γη ως τόπο καλλιέργειας. Οι Έλληνες επικαλούνταν ως χθόνιο θεό τον Ερμή ήδη από τον 5^ο αιώνα π.Χ. Το έργο γράφεται το 458 π.Χ. από τον Αισχύλο,¹⁸ γι' αυτό και δικαιολογείται η χρήση του επιθέτου από τον ποιητή.¹⁹

Στην γαλλική γλώσσα έχει ενσωματωθεί η λέξη «chthonien» για χρήση της στην μυθολογία, καθώς μιλάμε για μυθολογικά πλάσματα, ως ένα επίθετο που αναφέρεται στις θεότητες που κατοικούν στον Κάτω Κόσμο σε αντίθεση με τις επουράνιες.²⁰ Σύμφωνα, όμως, με το επίσημο γαλλικό λεξικό της Académie Française, ο μυθολογικός όρος «chthonien» εντάχθηκε στο λεξικό κατά τον 19^ο αιώνα στην 9^η έκδοσή του, η οποία δημοσιεύτηκε το 1985-1986. Μπορούμε, λοιπόν, να δικαιολογήσουμε την επιλογή του Claudel να μεταφράσει χρησιμοποιώντας την φράση «dans la terre» καθώς το έργο του χρονολογείται περίπου 70 χρόνια πριν, το 1914. Η επιλογή του εξάλλου δεν είναι άστοχη καθώς *χθών* στα αρχαία ελληνικά είναι η Γη. Γνωρίζοντας ότι δεν υπήρχε αντίστοιχος γαλλικός όρος, προσπάθησε να αποδώσει περιφραστικά την έννοια της λέξης όπως την κατανοούσε. Ο ίδιος έχει κάνει γνωστό ότι μετέφρασε θέλοντας να διατηρήσει έναν ρυθμό πάνω σε ένα συγκεκριμένο μέτρο και έτσι αιτιολογείται η

¹⁷ Définition par L'académie française 8^e édition: «Sol sur lequel nous marchons, sur lequel les maisons sont construites, qui produit et nourrit les végétaux», «Έδαφος πάνω στο οποίο περπατάμε, πάνω στο οποίο φτιάχνονται τα σπίτια, το οποίο παράγει και τρέφει φυτά».

¹⁸ Sommerstein (2016) 190: «Η τετραλογία, η γνωστή ως *Ορέστεια*, η οποία απαρτίζεται από τις τραγωδίες *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες* και το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς*, διδάχθηκε το 458 π.Χ. με χορηγό κάποιον Ξενοκλή από το δήμο των Αφιδνών και κέρδισε το πρώτο βραβείο».

¹⁹ Garvie (1986) 48 I. *Έρμη χθόνιε*: «... Whatever may have been the original function of Hermes, he must have been well established as a chthonic deity by the time of Aeschylus».

²⁰ Définition par L'académie française 9^e édition: «terme de la mythologie grecque» Qui appartient au monde souterrain. *Les divinités chthoniennes*», «Αυτός που ανήκει στον κάτω κόσμο». Définition par Le dictionnaire: «Relatif aux divinités infernales dans la mythologie grecque», «Σχετικά με τις θεότητες του κάτω κόσμου στην ελληνική μυθολογία».

χρήση της συγκεκριμένης φράσης και όχι άλλων συνώνυμων λέξεων όπως «*infernal*»,²¹ «*tellurique/tellurien*»²² και «*souterrain*».²³

Στ. 1: *πατρῶν ἑποπτεύων κράτη* & «*curateur de mon patrimoine*»

Έμφαση σε αυτόν τον στίχο δίνεται στον όρο *πατρῶα* καθώς εκεί διαπιστώνεται μία δυσκολία ερμηνείας και μετάφρασης από τους συγγραφείς. Το κείμενο δημιουργεί μία αμφισημία ως προς την πατρική εξουσία στην οποία αναφέρεται.²⁴ Για τους μεταφραστές υπάρχουν δύο επιλογές σύμφωνα με τον τρόπο που ερμηνεύουν, ή θα συγκεκριμενοποιήσουν την ασάφεια ή θα την διατηρήσουν.²⁵ Αν ο μεταφραστής επιλέξει να την συγκεκριμενοποιήσει πρέπει να δηλώσει ποιόν πατέρα από τους δύο εννοεί. Είτε τον Αγαμέμνονα, ο οποίος αντιπροσωπεύει την βασιλική εξουσία είτε τον Δία, που έχει παραχωρήσει την εξουσία στον Ερμή. Οι περισσότεροι μεταφραστές κινούνται προς την επιλογή του Αγαμέμνονα.

Το ίδιο συμβαίνει και με τον Claudel, ο οποίος χρησιμοποιεί την λέξη «*patrimoine*»²⁶ που αντιστοιχεί στον ελληνικό όρο «κληρονομιά». Για να καταστήσει σαφές σε ποιόν αναφέρεται και με ποιόν τρόπο ερμηνεύει συνοδεύει το ουσιαστικό με το κτητικό επίθετο «*mon*».²⁷ Στο γαλλικό συντακτικό τα επίθετα αυτά μπαίνουν πριν από κάποιο ουσιαστικό για να δείξουν σε ποιόν ανήκει το αντικείμενο που αυτό το ουσιαστικό προσδιορίζει. Το επίθετο βρίσκεται στο α' ενικό πρόσωπο και με αυτόν τον τρόπο ορίζει τον «ιδιοκτήτη» αυτής της κληρονομιάς. Η μετάφραση έτσι τροποποιείται

²¹ Définition par Le Dictionnaire Larousse de Français: Littérature «de l'enfer», «από τον κάτω κόσμο, τον Άδη». Et Définition par Le Robert de poche: Littérature «des enfers, de l'enfer», «από τα τάρταρα, από τον κάτω κόσμο, τον Άδη».

²² Définition par Le Dictionnaire Larousse de Français: «qui vient de la terre, du sol», «που προέρχεται από την γη, το έδαφος». Et Définition par Le Robert de poche: «qui est ou se fait sous terre», «που υπάρχει ή δημιουργείται κάτω από την Γη».

²³ Définition par Le Dictionnaire Larousse de Français: «sous terre», «κάτω από την Γη». Et Définition par Le Robert de poche: «de la terre», «προερχόμενος από την Γη».

²⁴ Γκαστή (2021) 18: «Η ασάφεια του επιθέτου *πατρῶος*, που αποτελεί αντικείμενο ερμηνευτικής διχογνωμίας ανάμεσα στον Ευριπίδη και τον Αισχύλο στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, επεκτείνεται και στις σύγχρονες προσεγγίσεις».

²⁵ Γρυπάρης (1999): «του πατέρα μου την δύναμη» συγκεκριμενοποιεί την ασάφεια επιλέγοντας να αναφερθεί στην πατρική εξουσία του Αγαμέμνονα σε αντίθεση με τον Αποστολίδη (2006), ο οποίος μεταφράζει «που επιβλέπει την πατρική εξουσία» και διατηρεί την ασάφεια.

²⁶ Définition par Le Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition: XIIe siècle. Emprunté du latin *patrimonium*, de même sens, lui-même dérivé de *pater*, «père»: «Ensemble des biens que l'on hérite de ses ascendants ou que l'on constitue pour le transmettre à ses descendants», «Σύνολο αγαθών που κληρονομούμε από τους προγόνους μας και που πρόκειται να μεταφέρουμε στους απογόνους μας».

²⁷ Adjectifs possessifs «*mon, ton, son*». L'adjectif possessif apporte des informations de genre, de nombre, et de personne (information concernant le possesseur) et indique très souvent un lieu social (parenté, rapport professionnel, utilisation, etc.).

και μεταφέρεται ως «της δικής μου κληρονομιάς». Αν ο Claudel έγραφε «curateur du patrimoine», δηλαδή «προστάτη της κληρονομιάς», θα διατηρούσε την ασάφεια αλλά επιλέγει να την συγκεκριμενοποιήσει με αποτέλεσμα να εντείνει συναισθηματικά τα λόγια του Ορέστη.

Χρησιμοποιώντας ο Claudel την φράση «de mon patrimoine» λύνει ακόμη ένα πρόβλημα ασάφειας. Όταν ο Αισχύλος γράφει *πατρώα κράτη* δημιουργεί ερωτήματα για το περιεχόμενο του όρου *κράτη*, το οποίο είναι διττό.²⁸ Αφενός ο όρος παραπέμπει στην δύναμη που έχει ο Αγαμέμνονας ακόμη και νεκρός και αφετέρου στην αξιοποίησή της από τον Ορέστη για την ανάκτηση της εξουσίας. Πρόκειται για το κληρονομικό του δικαίωμα, το οποίο και θα διεκδικήσει με κάθε μέσο. Η επιλογή της συγκεκριμένης λέξης «patrimoine» για να μεταφέρει την έννοια του δικαιώματός του στην εξουσία είναι απόλυτα εύστοχη, καθώς «κληρονομιά», τόσο στον ελληνικό πολιτισμό όσο και στον γαλλικό, είναι το σύνολο των υλικών πραγμάτων, των δικαιωμάτων και των υποχρεώσεων που μας αφήνουν οι πρόγονοί μας.²⁹ Ο όρος αυτός εμπεριέχει τόσο την μεταβίβαση του πλούτου του Αγαμέμνονα στον Ορέστη και της εξουσίας του όσο και την διεκδίκηση του δικαιώματος του δεύτερου σε αυτά τα δύο λόγω της συγγένειάς του με τον βασιλιά.

Η αναφορά του Ορέστη στον πατέρα του και κατά συνέπεια στο κληρονομικό του δικαίωμα συνεχίζεται ακόμη τέσσερις φορές³⁰ μέσα στον πρόλογο με την φράση «mon père» που σημαίνει «ο πατέρας μου». ³¹ Παρατηρούμε ότι ο Claudel στην μεταφορά της λέξης «πατέρας» στα γαλλικά, πάντα την συνοδεύει με το κτητικό «mon» και ποτέ με το αόριστο «le» ή αφήνοντάς την άναρθρη. Αυτό συμβαίνει διότι μέσω της μετάφρασής του θέλει να δείξει και την έντονη πίστη του στον Θεό, όντας αφοσιωμένος καθολικός καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του, όπως προαναφέρθηκε. Το «mon père», δηλαδή «πατέρα μου» έρχεται να τονίσει την ταύτιση που αισθάνεται ο Claudel μεταξύ των Θεών του Δωδεκάθεου και του Θεού του Χριστιανισμού. Δημιουργεί με αυτόν τον

²⁸ Γκαστή (2021) 18: «α. *πατρώα κράτη*: η δύναμη που έχει ο νεκρός Αγαμέμνονας ως εκδικητικό πνεύμα την οποία ο Ορέστης επιθυμεί να αξιοποιήσει ώστε να ανακτήσει τη βασιλική εξουσία του πατέρα του β. *πατρώα κράτη*: πρόκειται για τη σφαίρα επιρροής του Ερμή, δηλαδή την περιοχή του Κάτω Κόσμου, η εποπτεία του οποίου του έχει ανατεθεί από τον πατέρα του, το Δία».

²⁹ Définition par Larousse.fr: «Bien qu'on tient par héritage de ses ascendants. Ensemble des biens, droits et obligations», «Οτιδήποτε κληρονομούμε από τους προγόνους μας. Σύνολο υλικών πραγμάτων, δικαιωμάτων και υποχρεώσεων».

³⁰ Στους στίχους 4 «...j' appelle à haute voix mon père», 8 «...ô mon père», 14 «Ou est-ce mon père que ces chargées de vases» και 19 «Donne moi de venger mon père...».

³¹ Γκαστή (2021) 18: «Η επανάληψη ως υφολογικό μέσο με απηχητική αξία αναδεικνύει το συναισθηματικό υπόβαθρο της σχέσης του Ορέστη με τον πατέρα του, κατοχυρώνοντας έτσι το αδιαμφισβήτητο κληρονομικό του δικαίωμα».

τρόπο έναν διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στον αρχαιοελληνικό πολυθεϊσμό και τον χριστιανικό μονοθεϊσμό.

Στ. 3: *ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι* & «Voici que je reviens vers ce pays et j' y remets les pieds»

Στον συγκεκριμένο στίχο τίθεται το ζήτημα της ταυτολογίας και κατά πόσον αυτή υπάρχει. Όπως γνωρίζουμε, στους *Βατράχους* ο Ευριπίδης κατηγορεί τον Αισχύλο για ταυτολογία μεταξύ των λέξεων *ἦκω* και *κατέρχομαι*.³² Ο Αισχύλος όμως χρησιμοποιεί τα ρήματα αυτά γνωρίζοντας την διαφορά στην σημασία τους. Το πρώτο ρήμα χρησιμοποιείται για άφιξη ενός θεατρικού προσώπου στην σκηνή ενώ το δεύτερο δηλώνει την επιστροφή από την εξορία. Η απόκλιση αυτή θα πρέπει να αποδοθεί σωστά από τον μεταφραστή.

Η φράση που αντιστοιχεί στο *ἦκω* είναι το «j' y remets les pieds», που μεταφράζεται ως «εγώ επανατοποθετώ τα πόδια μου εκεί», δηλαδή ξαναπατώ σε αυτήν την Γη.³³ Μπορεί να μην υπάρχει ρήμα στην γαλλική γλώσσα που να αποδίδει ακριβώς την έννοια του αρχαίου ρήματος, αλλά ο Claudel προσπαθεί με περιφραστικό τρόπο να την εξηγήσει. Χρησιμοποιώντας μία τέτοια περίφραση ουσιαστικά δημιουργεί στον αναγνώστη μία εικόνα, αυτήν του Ορέστη να «τοποθετεί τα πόδια του» επί σκηνής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Claudel έχει στο μυαλό του την θεατρική απόδοση του έργου δίνοντας έτσι σκηνοθετικές οδηγίες μέσα από την μετάφρασή του. Η χρήση του τοπικού επιρρήματος «y», που σημαίνει «εκεί» αντικαθιστά συντακτικά την φράση «vers ce pays» που μεταφράζεται «σε αυτήν την Γη». Σε ένα θεατρικό έργο η «Γη» για τους θεατές είναι η σκηνή στην οποία βρίσκονται οι ηθοποιοί. Κατά συνέπεια, όταν ο Ορέστης λέει ότι τοποθετεί τα πόδια του σε αυτήν την Γη εννοεί την θεατρική σκηνή.

Όσον αφορά την χρήση του ρήματος «revenir» στην θέση του *κατέρχομαι*, αυτή είναι επιτυχής καθώς αποδίδεται σωστά η έννοια του δεύτερου. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως *κατέρχομαι* σημαίνει επιστρέφω από την εξορία. Η επιλογή του

³² Γκαστή (2021) 15: «Με την αξιοσημείωτη ανταπόκριση *ἦξει γάρ / ἦκω γάρ*, όπου το *γάρ* αναδεικνύει το μηχανισμό εσωτερικής διασύνδεσης ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο έργο, ο ποιητής ανασυνθέτει την πορεία της οργανωτικής του βούλησης που συμβάλλει στην δημιουργία ενός αιτιολογημένα δομημένου συνόλου με απόλυτη συνάφεια παρελθόντος, παρόντος, μέλλοντος».

³³ Définition du verbe «remettre» par Larousse: «Se mettre de nouveau à la place, dans la position, dans l'état où l'on se trouvait», «Τοποθετώ τον εαυτό μου από την αρχή στην θέση, στην στάση, στην κατάσταση στην οποία βρισκόμουν».

«revenir»³⁴ είναι εύστοχη καθώς μία από τις ερμηνείες που μπορεί να του δοθεί είναι επιστροφή από πόλεμο, από κυνήγι και από εξορία. Άρα ο Claudel ορθά επιλέγει το συγκεκριμένο ρήμα και όχι κάποιο άλλο, διότι όχι μόνο ερμηνεύει σωστά αλλά και πετυχαίνει να μην υπάρχει ταυτολογία όπως ισχυρίζεται ο Ευριπίδης.

Στ. 5: *κλύειν, ἀκοῦσαι* & «Entends ! écoute-moi!»

Άλλο ένα σημείο στο οποίο πρέπει να εξεταστεί αν υπάρχει ταυτολογία είναι η επιθυμία του Ορέστη να τον ακούσει ο πατέρας του, η οποία εκφράζεται μέσα από τον 5^ο στίχο και την χρήση των ρημάτων *κλύειν* και *ἀκοῦσαι*. Το *κλύω* σημαίνει ακούω αλλά χρησιμοποιείται όταν ένα πρόσωπο προσπαθεί να ελέγξει την θεατρική διαδικασία.³⁵ Ο Ορέστης θέλει να τραβήξει την προσοχή όχι μόνο του νεκρού του πατέρα Αγαμέμνονα αλλά και των θεατών. Αρκετοί μεταφραστές υιοθετούν την άποψη του Ευριπίδη θεωρώντας ότι υπάρχει και σε αυτόν τον στίχο ταυτολογία.³⁶

Παρόλα αυτά ο Claudel για να δείξει την διαφορετικότητα των αρχαίων ρημάτων επιλέγει δύο ρήματα της γαλλικής γλώσσας που μεταφραστικά είναι παρόμοια. Το πρώτο είναι το «entendre» που ερμηνεύεται ως «ακούω αυτό που έχει να πει κάποιος αλλά με προσοχή».³⁷ Το δεύτερο ρήμα είναι το «écouter» που σημαίνει «ακούω αυτό που έχει να πει κάποιος για να κατανοήσω».³⁸ Η διαφορά των δύο ρημάτων βρίσκεται στον λόγο για τον οποίο πρέπει να ακούσει κάποιος. Ο Claudel χρησιμοποιώντας το πρώτο ρήμα θέλει να τραβήξει την προσοχή του κοινού. Αυτό το πετυχαίνει συνοδεύοντας το με την δυνατή φωνή του ηθοποιού, η οποία δηλώνεται μέσω της χρήσης του θαυμαστικού, όπως θα δούμε στην συνέχεια. Ο τύπος «entends» βοηθάει τον ηθοποιό να τον τονίσει, διότι αποτελείται από δύο συλλαβές «en-» και «-tends» και μάλιστα τονίζεται στην δεύτερη. Στην θεατρική σκηνή ο Ορέστης βγάζει μία έντονη

³⁴ Définition du verbe «revenir» par Le Dictionnaire: 1. «Reparaître après avoir disparu, arriver, se présenter ou se faire sentir de nouveau», «Επανεμφάνιση αφού έχω εξαφανιστεί, έρχομαι, παρουσιάζομαι ή γίνομαι αισθητός εκ νέου». 2. «Reparaître après une campagne, un raid, une guerre, en parlant de marins, de soldats», «επανεμφάνιση μετά από μία εκστρατεία, μία επιδρομή, έναν πόλεμο, μιλώντας για ναυτικούς και στρατιώτες».

³⁵ Γκαστή (2021) 19-20 σημ. 13: «Ειδικά για το ρήμα *κλύειν* έχει επισημανθεί ότι χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις που ένα δραματικό πρόσωπο επιχειρεί να ελέγξει την θεατρική διαδικασία».

³⁶ Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο Ευριπίδης σχολιάζει: *τοῦθ' ἕτερον αὖθις λέγει, κλύειν, ἀκοῦσαι, ταύτῳ ὃν σαφέστατα* (Αριστοφ. *Βάτρ.* 1173-174) κατηγορώντας τον Αισχύλο για ταυτολογία.

³⁷ Définition par Larousse: «écouter ce que quelqu'un a à dire, y prêter attention», «ακούω αυτό που κάποιος έχει να πει, δίνω προσοχή σε αυτό».

³⁸ Définition par Larousse: «prêter attention à ce que quelqu'un dit pour le comprendre», «δίνω προσοχή σε αυτό που λέει κάποιος για να το κατανοήσω».

κραυγή λέγοντας «άκου με με προσοχή» ή ακόμη καλύτερα «δώσε μου προσοχή».³⁹ Έχει μεριμνήσει ο ίδιος ο Claudel μέσα στο κείμενό του να δείξει ότι ο ηθοποιός πρόκειται να μιλήσει πολύ έντονα ήδη από τον προηγούμενο στίχο⁴⁰ όταν γράφει «j' appelle à haute voix mon père» δηλαδή «καλώ με δυνατή φωνή τον πατέρα μου».

Αφού, λοιπόν, έχει κερδίσει την προσοχή που θέλει τώρα ζητάει να ακούσουν για να κατανοήσουν τον λόγο που απευθύνεται στον Ερμή με το ρήμα «écouter». Παρατηρούμε ότι και τα δύο ρήματα στην γαλλική μετάφραση βρίσκονται σε προστακτική σε αντίθεση με τα αρχαιοελληνικά που είναι σε τύπο απαρεμφάτου. Και στο γαλλικό συντακτικό η προστακτική εκτός από προσταγή δηλώνει και προτροπή, παρακίνηση αλλά και παράκληση. Δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Ορέστης διατάζει να τον ακούσουν αλλά προτρέπει ή ακόμη και παρακαλεί. Θα μπορούσαμε να ορίσουμε την χρήση της εδώ κυρίως ως παράκληση διότι στον 2^ο στίχο λέει «je t' en supplie» που σημαίνει «σε παρακαλώ», «σε ικετεύω». Χρησιμοποιεί ένα μέσο παράκλησης, λοιπόν, την προστακτική έγκλιση. Θα πρέπει να επισημανθεί, τέλος, η επιλογή του ενικού και όχι του πληθυντικού στους τύπους.⁴¹ Ακόμη και αν φαίνεται ότι αναφέρεται μόνο στον πατέρα του, στην πραγματικότητα με τον ενικό απευθύνεται και στον ίδιο τον αναγνώστη αλλά και σε κάθε έναν από τους θεατές. Δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο έναν διάυλο επικοινωνίας με το κοινό του, το οποίο βιώνει την αγωνία και τον πόνο του Ορέστη.

Σκηνοθετικές οδηγίες

Σκηνοθετικές οδηγίες εντοπίζονται στους στίχους 3, 4 και 5 του κειμένου. Πιο συγκεκριμένα στον 3^ο στίχο το τοπικό επίρρημα «y» χρησιμοποιείται για να αντικαταστήσει τον όρο «ce pays» με στόχο να αποφευχθεί η επανάληψή του στο πλαίσιο της παρατακτικής σύνταξης. Δηλώνεται ο τόπος στον οποίο βρίσκεται ο Ορέστης δηλαδή η πατρίδα του, η Γη, στην οποία πατάνε τα πόδια του, η θεατρική σκηνή. Στον επόμενο στίχο συγκεκριμενοποιεί το μέρος στο οποίο βρίσκεται με την χρήση του «du bord de cette tombe». Η φράση «du bord» σημαίνει «από την άκρη»

³⁹ Σε αυτό το σημείο η σκηνική απόδοση του Claudel βρίσκεται σε συμφωνία με την επιλογή του Αισχύλου να χρησιμοποιήσει διαφορετικά ρήματα καθώς και οι δύο έχουν ως στόχο να τονίσουν την επιθυμία του Ορέστη να εισακουσθεί η προσευχή του. Βλ. Γκαστή (2021) 19: «Η χρήση των ρημάτων κηρύσσειν, κλύειν, ἀκούειν μεταφέρει το άγχος του Ορέστη να επικοινωνήσει με το νεκρό πατέρα του και να εισακουσθεί η προσευχή του».

⁴⁰ Στίχος 4: «et du bord de cette tombe j' appelle à haute voix mon père».

⁴¹ Β' ενικό « Entends» και «écoute-moi» αντί β' πληθυντικού «entendez» και «écoutez-moi».

και «le tombe» είναι «ο τάφος». Έχουμε εδώ έναν σκηνικό προσδιορισμό του τόπου δράσης καθώς ο Ορέστης βρίσκεται στην άκρη του τάφου του πατέρα του, Αγαμέμνονα. Ο Claudel προσθέτει από την αρχή κιόλας του έργου την δική του εξωκειμενική σημείωση για την εμφάνιση του Ορέστη. Συνοδεύεται από τον φίλο του τον Πυλάδη και στέκονται μαζί μπροστά από τον τάφο του Αγαμέμνονα.⁴²

Στον ίδιο στίχο έχουμε και μία ακόμη σκηνοθετική οδηγία που σχετίζεται με μία ακουστική εικόνα μέσω του «à haute voix». Μεταφράζεται ως «με δυνατή φωνή» και δείχνει τον τρόπο με τον οποίο έχει σκεφτεί ο Claudel να ερμηνεύει ο ηθοποιός που αναπαριστά τον Ορέστη. Θέλει να απευθύνεται δυναμικά στον πατέρα του για να δείξει πόσο αποφασισμένος είναι να διεκδικήσει το κληρονομικό του δικαίωμα. Τέλος, τονίζει περισσότερο την ένταση της σκηνής αυτής, χρησιμοποιώντας τα δύο ακουστικά ρήματα «entends!» και «écoute-moi!» και συνοδεύοντας τα με δύο θαυμαστικά. Το θαυμαστικό, ως σημείο στίξης, δείχνει στους αναγνώστες τον τρόπο εκφώνησης.⁴³ Στο αρχαίο κείμενο στην θέση των θαυμαστικών υπάρχει το κόμμα και οι τρεις τελείες, με αποτέλεσμα όταν αλλάζει τα συγκεκριμένα σημεία στίξης ο Claudel να κάνει μία ερμηνευτική παρέμβαση.

Στο τέλος του λόγου του Ορέστη προστίθεται ακόμη μία σκηνοθετική οδηγία με την ερώτηση *τί χρήμα λεύσσω;*. Έχουμε ένα ιδιαίτερο οπτικό ενδιαφέρον για το τί θα ακολουθήσει καθώς μας παραπέμπει στην είσοδο του χορού. Είναι πιθανό να εισέρχεται από τις παρόδους και όχι από το παλάτι. Αφιερώνονται, λοιπόν, στον Αισχύλο δέκα στίχοι για την είσοδο των γυναικών και ο Claudel τους διατηρεί. Η έκταση αυτή των στίχων αποδίδεται στην απόσταση που διανύει ο χορός μέχρι να φτάσει στον τάφο για να χύσει τις χοές.⁴⁴ Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο τάφος, ακόμη και αν στον σκηνικό χώρο βρίσκεται κοντά στο παλάτι, στην πραγματικότητα είναι μακριά του. Είναι απολύτως λογικό να συμβαίνει κάτι τέτοιο αν σκεφτούμε ότι η Κλυταιμνήστρα δεν θα ήθελε να έχει κοντά της στο παλάτι τον νεκρό σύζυγό της, τον οποίο η ίδια και ο Αίγισθος σκότωσαν.⁴⁵

⁴² Claudel (1920) 62 not. 1: «et PYLADE. Toux deux debout devant la Tombe en a».

⁴³ Γκαστή (2020) 11: «Αυτή η χρήση του θαυμαστικού υπαγορεύει και μια ανάλογη κύμανση της φωνής στον προφορικό λόγο με τον αναγκαίο επιτονισμό και σχολιασμό των λεγομένων».

⁴⁴ Γκαστή (2021) 22: «Το ιδιαίτερο οπτικό και κατά συνέπεια θεατρικό ενδιαφέρον της εισόδου του Χορού και της Ηλέκτρας δηλώνεται με τα ρήματα *λεύσσειν* και *πρέπειν*, ενώ οι υποθέσεις που διατυπώνει ο Ορέστης σχετικά με το λόγο της άφιξης των γυναικών (Αισχύλ. *Χορηφ.* 10-18) εκτείνονται σε 9 στίχους ώστε ο χρόνος εκφοράς τους να καλύπτει την αργή κίνηση του Χορού προς την ορχήστρα».

⁴⁵ Γκαστή (2021) 26 σημ. 26.

Όπως και πολλοί ακόμα σκηνοθέτες έτσι και ο Claudel παρουσιάζει τον χορό να εισέρχεται στην σκηνή από την πάροδο απ' όπου γίνονται οι κινήσεις που αφορούν το παλάτι.⁴⁶ Συγκεκριμένα στο έργο του σχολιάζει με σκηνοθετικές οδηγίες⁴⁷ τα λόγια του Ορέστη «Que vois-je?» και επισημαίνει ότι η είσοδος γίνεται από την πάροδο που βρίσκεται δεξιά της Grande Porte. Στο βιβλίο του ο γάλλος συγγραφέας έχει παρουσιάσει, όπως είδαμε, και τον τρόπο με τον οποίο φανταζόταν την σκηνή. Μάλιστα, τονίζει και στην συνέχεια του κειμένου ότι οι γυναίκες έρχονται από εκεί όταν συγκεκριμενοποιεί και την ασάφεια⁴⁸ του *ἔκ δόμων προσάπτοντάς το στο ἔβαν*.⁴⁹

Έπειτα, συνεχίζει ο Claudel βάζοντας τον Ορέστη να λέει «quelle est qui vient vers vous».⁵⁰ Γνωρίζουμε ήδη από την αρχή ότι ο Ορέστης είναι μαζί με τον φίλο του τον Πυλάδη στον τάφο του πατέρα του, Αγαμέμνονα, γι' αυτόν τον λόγο και χρησιμοποιείται πληθυντικός αριθμός «vers vous» και όχι «vers moi», δηλαδή «προς το μέρος μου». Αυτή είναι και η αιτία που βλέπουμε ευθείες ερωτήσεις αντί για πλάγιο λόγο. Κρύβεται, λοιπόν, ακόμη μία οδηγία εδώ που αφορά τον τόπο προς τον οποίο κατευθύνεται ο χορός και στον οποίο βρίσκονται οι δύο νέοι, ο τάφος.

Όταν αναφέρεται ο Claudel στο χορό δεν τον αποκαλεί «choeur» αλλά «troupe», έναν θεατρικό όρο με σημασία «θίασος». Φαίνεται καθαρά η επιρροή του από το θέατρο και χρησιμοποιεί όρους αυτοαναφορικούς στην μετάφρασή του, την στιγμή που δεν συμβαίνει πάντα το ίδιο και με τον Αισχύλο. Προσδιορίζει ότι ο θίασος αποτελείται από γυναίκες «troupe des femmes» και μάλιστα ντυμένες με μαύρα ρούχα «des femmes en noir». Αξίζει να τονίσουμε ότι έχει δώσει και ενδυματολογικές οδηγίες στο βιβλίο του⁵¹ ντύνοντας τον χορό με λευκά χαλαρά φορέματα και από πάνω έχοντας ένα μεγάλο μαύρο παλτό με κουκούλα, για να δηλωθεί το πένθος. Οι μαυροφορεμένες γυναίκες μαζί με την Ηλέκτρα ανταποκρίνονται στον κοινωνικό κώδικα του πένθους διότι ακόμη

⁴⁶ Μπατσίλα (2012) 14 «Ο πρώτος στίχος του Χορού, *ιαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν* προδιαθέτει για είσοδο απευθείας από την πόρτα της σκηνής. Ωστόσο η μακρά αναγγελία της προσέγγισής τους ισχυροποιεί την υπόθεση για είσοδο του Χορού από την πάροδο».

⁴⁷ Claudel (1920) 62 «Appuyé à l'une des portes en D' et regardant vers les cours intérieures».

⁴⁸ Γκαστή (2021) 26 σημ. 26.

⁴⁹ Claudel (1920) 10 «On m'envoie et je viens de la maison, portant ces vases en pompe et rythmant mon pas de coups rapides!» Ο Claudel σε αυτό το σημείο κάνει χρήση του «et» (και) καθώς επιθυμεί να τονίσει πως οι τα δύο ρήματα «envoyer, venir» συνδέονται και συγκεκριμενοποιεί την ασάφεια που δημιουργείται στο αρχαίο κείμενο. Ο Mazon (1925) επίσης χρησιμοποιεί το ρήμα «envoyer», αλλά ταυτόχρονα παραλείπει την απόδοση του όρου «venir»: «Un ordre m'envoie hors du palais».

⁵⁰ Μεταφράζεται ως: «Και ποια είναι αυτή που έρχεται προς το μέρος μας».

⁵¹ Claudel (1920) 62: «Elles seront donc simplement habillées de blanc, robes très amples, à plis raides, grand manteau noir à capuchon destiné à dissimuler la figure et qui leur permettra à la fin de se confondre avec le rideau et avec les Furies qui se détachent de ce fond de ténèbres».

και στο θέατρο το πένθος δηλώνεται με την μαύρη ενδυμασία, δημιουργώντας ένα οπτικό ερέθισμα.⁵²

Το ότι υπάρχει η Ηλέκτρα ανάμεσα στις γυναίκες το λέει πιο κάτω. Η αναφορά στην ξεχωριστή θέση της Ηλέκτρας στον στίχο 16 «celle-ci est Electre»⁵³ δείχνει την μονομερή αναγνώρισή της από τον αδερφό της, Ορέστη. Το «ci» δηλώνει τον τόπο και μεταφράζεται ως «εδώ», δείχνοντας ότι πλέον ο χορός βρίσκεται αρκετά κοντά στους δύο νέους και στον τάφο του Αγαμέμνονα. Η Ηλέκτρα προηγείται του χορού και ο Claudel για να το δείξει αυτό χρησιμοποιεί το ρήμα «avancer»⁵⁴ που σημαίνει «προηγούμαι». Φαίνεται οπτικά ο τρόπος με τον οποίο η Ηλέκτρα βρίσκεται μπροστά από τις υπόλοιπες γυναίκες όσο προχωρούν προς τον τάφο πενθώντας για τον χαμό του βασιλιά τους. Το πένθος προσδιορίζεται με την φράση «en cette amère douleur» δηλαδή «σε αυτόν τον πικρό πόνο» και έχουμε εξωτερικεύσή του μέσω της ενδυμασίας και όπως θα δούμε στην συνέχεια του έργου μέσω των κραυγών και των κινήσεων.

Με την εμφάνιση της Ηλέκτρας ο Ορέστης απευθύνεται με ένταση και δυναμισμό στον Δία, το οποίο στον γραπτό λόγο καταλαβαίνουμε με την χρήση των δύο θαυμαστικών.⁵⁵ Ο δυναμισμός αυτός εκφράζεται και φωνητικά καθώς υπαγορεύει στον ηθοποιό να υψώσει την φωνή του κατά την διάρκεια του λόγου του. Ο πρόλογος ολοκληρώνεται με τη σκηνή της ωτακουστίας, κατά την οποία ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη κρύβονται και παρακολουθούν τον χορό που έρχεται και τις χοές που κάνει η Ηλέκτρα. Ο Claudel μας δίνει την δική του σκηνοθετική οδηγία και τους βάζει να μετακινούνται στο πίσω μέρος της σκηνής στα δεξιά και να κρύβονται στις πτυχές της κουρτίνας.⁵⁶

Επίλογος

Από την ανάλυση του μεταφραστικού δείγματος της απόδοσης του προλόγου από τον Paul Claudel, προκύπτει το συμπέρασμα πως επιθυμούσε να δείξει σεβασμό στο

⁵² Γκαστή (2020) 4: «Η περιγραφή των γυναικών στους στίχους 10-12 (*τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις / στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις / πρέπουσα;*) αφενός παραπέμπει στην οπτική απόδοση του πένθους με βάση τον ενδυματολογικό θεατρικό-κοινωνικό κώδικα (μαυροφορεμένες) και αφετέρου αναδεικνύει την εσωτερική ενότητα ενός ομοιογενούς συνόλου (*ὀμήγουρις*)».

⁵³ Μεταφράζεται ως: «Αυτή εδώ είναι η Ηλέκτρα».

⁵⁴ Στ. 17: «qui s'avance en cette amère douleur».

⁵⁵ Στ. 18-19: «O Zeus ! Donne-moi de venger mon père et combats à mes côtes!».

⁵⁶ Claudel (1920) 62: «Ils reculent vers le fond de la scène à droite et se dissimulent dans les plis des rideaux».

περιεχόμενο και την ποίηση του Έλληνα τραγικού ποιητή Αισχύλου. Το κείμενο *Les Choéphores d'Eschyle* πρόκειται για μία πιστή μετάφραση με αρκετές φιλολογικές αρετές, στην οποία χρησιμοποιούνται όροι που αποδίδουν όσο το δυνατόν πιο εύστοχα το νόημα και την ερμηνεία των αρχαίων ελληνικών λέξεων, αποφεύγοντας μία γενίκευση των στίχων που θα οδηγούσε σε μεταφραστική απόκλιση από το αρχαίο κείμενο. Ταυτόχρονα σε αρκετά σημεία της γαλλικής μετάφρασης εντοπίζεται η προσπάθεια του Claudel να διαφοροποιηθεί σε μικρό βαθμό έχοντας διττό στόχο, αφενός να αποτυπωθεί εγγράφως το προσωπικό λογοτεχνικό του στίγμα και αφετέρου να διατηρηθεί η αισχυλική ταυτότητα του κειμένου. Ως μεταφραστής επιχειρεί να ενσωματώσει στην απόδοση του έργου την σκηνοθετική του αντίληψη, που απορρέει από τη διατύπωση του κειμένου, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο μία μετάφραση που έχει τη δυνατότητα να παρουσιαστεί σκηνικά. Ο William H. Matheson στο βιβλίο του, *Claudiel and Aeschylus, a study of Claudel's translation of the Oresteia*, αναφέρει «Since there is a movement, however, toward the summation represented by the Claudelian trilogy, we must start with the *Choéphores*, where Claudel slowly liberates himself from strict adherence to Aeschylean modes: he comes to elaborate his own concept of the meaning and the actual representation of Aeschylean drama, while the translation itself is still essentially literal». ⁵⁷ Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Paul Claudel έχει πετύχει την διατήρηση της ισορροπίας μεταξύ φιλολογικής και λογοτεχνικής μετάφρασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αποστολίδης, Π. (2006), *Αισχύλος, Χοηφόροι*, Αθήνα.
- Butler Bergier, L. (2018), *Paul Claudel's Cinq Grandes Odes: A Translation And Commentary*, Διδ. Δ., Chicago.
- Chaigne, L. (1961), *Vie de Paul Claudel et genèse de son œuvre*, Mame.
- Claudiel, P. (1920), *Les Choéphores d'Eschyle, Traduction par Paul Claudel*, Paris.
- Γκαστή, Ε. (2021), *Αισχύλου Χοηφόροι: Πρόταση Ανάγνωσης*, Αθήνα.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. (1938), *Οι τραγωδίες του Αισχύλου*, Αθήνα.

⁵⁷ Βλ. Matheson (1965) 139.

- Garvie, A.F. (1986), *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford.
- L'Académie Française, *Les immortels, Biographie de Paul Claudel*. Διαθέσιμο μέσω:
<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-claudel>
 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Le Dictionnaire de L'Académie Française*, (1990). Διαθέσιμο μέσω:
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Marcotte, G. (2002), *L'expérience de Dieu avec Paul Claudel*, Fides.
- Matheson, W. H. (1965), *Claudel and Aeschylus, a study of Claudel's translation of the Oresteia*, Michigan.
- Mazon, P. (1925), *Eschyle, Tome 2 Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris.
- Munk, E. – D. B. Kitchin – A. W. Verrall (1891), *The student's manual of Greek tragedy*, London.
- Μπατσίλα, Χ. (2012), *Σκηνοθετικά Ζητήματα στις «Χοηφόρες» του Αισχύλου*, ΜΔΕ, Θεσσαλονίκη.
- Pascale, A. B. (2020), «Claudel traducteur». Διαθέσιμο μέσω:
<https://societe.paul-claudel.net/œuvres/traducteur/> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Satomi, S. (1982), *Le signe de la Croix chez Paul Claudel, étude d'un Symbole*, Tokyo.
- Sommerstein A. H. (2016), *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, Αθήνα.
- Σαράφα, Ζ. (2016), *Les traductions grecques des œuvres théâtrales de Paul Claudel: l'Annonce faite à Marie et Partage de midi*, Διδ. Δ., Αθήνα.
- Tilliette, X. (2020), «L'homme de Foi». Διαθέσιμο μέσω:
<https://societe.paul-claudel.net/homme/foi/> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Trousseau, R. (1965), «Paul Claudel traducteur de l'Orestie», *BAGB* 24: 489-501.
- Tsimpogianni, M. (2020), *Claudé et la Grèce*, Paris.
- Verrall, A.W. (1983), *The Choephoroi of Aeschylus, Greek and English, With an introduction, commentary and translation*, London.

Βασίλειος Παπαγεωργίου
Μεταπτυχιακός Φοιτητής
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
vasilis.p@outlook.com

Η μετάφραση της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου από τον Ιάκωβο Πολυλά*

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία μελετάται η μετάφραση της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου από τον Ιάκωβο Πολυλά, ενός βασικού εκπροσώπου της Επτανησιακής Σχολής. Η μετάφραση αυτή εκπονήθηκε κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και δημοσιεύθηκε το 1891 στο περιοδικό *Εστία*.¹ Στο δημοσίευμα αυτό η μετάφραση συνοδεύεται από ένα προλογικό σημείωμα του ίδιου του μεταφραστή με τίτλο *Ποιητική μετάφρασις*, το οποίο έχει θεωρητικό μεταφρασεολογικό περιεχόμενο.

Στόχος της μελέτης αυτής είναι να παρουσιαστεί συνοπτικά η μεταφραστική θεωρία του Ιάκωβου Πολυλά, όπως εκείνη εκφράζεται στο προλογικό σημείωμα του. Ακόμη θα διερευνηθούν οι λόγοι που οδήγησαν τον Πολυλά στη μετάφραση της συγκεκριμένης ελεγείας, ενώ στο τέλος θα εξεταστούν ενδεικτικά χωρία του μεταφράσματος προκειμένου να καταδειχθούν στοιχεία της γλώσσας και του ύφους του μεταφραστή, καθώς και οι μεταφραστικές τεχνικές που εκείνος χρησιμοποιεί.

*Η παρούσα εισήγηση αποτελεί επεξεργασμένη μορφή τμήματος της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας μου με τίτλο «Οι ελληνικές μεταφράσεις του Τιβούλλου και του Προπερτίου κατά τον 19^ο αιώνα», η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ) «Κλασική Φιλολογία» του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, υπό την επίβλεψη του Επίκουρου Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Βασιλείου Παππά. Ευχαριστώ θερμά τον επόπτη μου κ. Βασίλειο Παππά, καθώς και την Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και μέλος της τριμελούς εξεταστικής μου επιτροπής, κ. Ελένη Γκαστή τόσο για την προτροπή που μου έδωσαν προκειμένου να ασχοληθώ με ζητήματα μεταφρασεολογίας, όσο και για την πολύτιμη αρωγή τους, τις υποδείξεις τους και τις διορθώσεις τους καθ' όλη την διάρκεια της μελέτης μου. Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Αναπληρωτή Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, κ. Ιωάννη Ντεληγιάννη, που πρόθυμα δέχθηκε να συμμετάσχει ως μέλος της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής μου. Θεωρείται αυτονόητο, ωστόσο, πως τυχόν αστοχίες, λάθη ή αβλεψίες επιβαρύνουν αποκλειστικά εμένα.

¹ Πολυλάς (1891) 148-50. Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με το περιοδικό *Εστία*, πρβλ. *ΑΝΑ* (=Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι) (42012) 702-03 s.v. *Εστία*¹.

Η μεταφραστική θεωρία του Ιάκωβου Πολυλά

Ο Ιάκωβος Πολυλάς είναι ευρύτερα γνωστός στην ελληνική γραμματολογία κυρίως για δύο λόγους: πρώτον, για το γεγονός πως ανέλαβε την ανασύσταση του έργου του Σολωμού (του οποίου υπήρξε μαθητής του) σε έναν τόμο χρησιμοποιώντας τα σωζόμενα χειρόγραφα του ποιητή² και δεύτερον, για το μεταφραστικό του έργο. Ο Πολυλάς, ως βασικός εκπρόσωπος της Επτανησιακής Σχολής, υιοθετεί τις απόψεις των Επτανησίων σχετικά με τη μετάφραση. Οι Επτανήσιοι υπογραμμίζουν, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, την αξία των ελληνικών μεταφράσεων από δυτικές γλώσσες ως αγωγών της δυτικής παιδείας,³ ενώ παράλληλα προκρίνουν τον δημιουργικό χαρακτήρα των μεταφράσεων θεωρώντας πως εκείνες αποτελούν «πεδίο δημιουργικής άμιλλας με το ξενόγλωσσο κείμενο».⁴ Κάτω από το πρίσμα των παραπάνω πεποιθήσεων, οι λόγιοι αυτοί ασχολούνται με μεταφράσεις ποιητικών κειμένων τόσο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (κυρίως της ιταλικής),⁵ όσο και κλασικών κειμένων της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας. Η επιλογή ποιητικών κειμένων που εξαιτίας του είδους τους είναι δυσκολότερο να μεταφραστούν εξηγείται από το γεγονός πως στόχος των Επτανησίων δεν ήταν απλά να μεταφράσουν ποιητικά κείμενα, αλλά να αναγάγουν τις δυσκολίες που συναντούν σε μεταφραστική θεωρία.⁶

Η μεταφραστική δραστηριότητα του Πολυλά διαρκεί περίπου σαράντα χρόνια. Η πρώτη μετάφραση στην πορεία του Πολυλά είναι εκείνη της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ, που δημοσιεύεται το 1855 και θεωρείται προϊόν επεξεργασίας του ποιητή τουλάχιστον για δύο χρόνια πριν από τη δημοσίευσή της σύμφωνα με μία επιστολή στον Κάρολο Μάνεση το 1853.⁷ Το μεταφραστικό του έργο αφορά ελληνικές αποδόσεις έργων κλασικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Από αυτό αξίζει να αναφερθούν η *Οδύσσεια* που δημοσιεύεται σε 4 τόμους κατά τα έτη 1875-1881 και η *Ιλιάδα*, από την οποία δημοσιεύονται λίγοι στίχοι όσο ζούσε ο Πολυλάς και ολόκληρη η μετάφραση μετά τον θάνατο του από τον Μαβίλη το 1923.⁸ Η μεταφραστική του πορεία ολοκληρώνεται το

²Vitti (2003) 251.

³Γαραντούδης (2004) 121.

⁴Γαραντούδης (2004) 121.

⁵ Για το ζήτημα των Επτανησιακών μεταφράσεων Ιταλικής ποίησης κατά τον 19^ο αιώνα, βλ. ενδεικτικά το άρθρο του Γαραντούδη (2004).

⁶Γαραντούδης (2004) 121.

⁷Μήσιου (2013) 179.

⁸Μπουμπουλίδης (1963-1964) 506-07.

1891 με τη μετάφραση της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου, την οποία θα παρουσιάσουμε. Από το 1891 έως τον θάνατο του μεταφραστή, το 1896, δημοσιεύονται μόνο φιλολογικά του δοκίμια σχετικά με το θέμα της γλώσσας.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των παραπάνω μεταφράσεων είναι πως αυτές εντάσσονται σε ένα φιλόδοξο μεταφραστικό πρόγραμμα του Πολυλά. Το πρόγραμμα αυτό, το οποίο βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην μεταφραστική θεωρία του Βηλαρά και του Σολωμού,⁹ στόχευε στη λογοτεχνική απόδοση στην ελληνική γλώσσα των σημαντικότερων ποιητικών έργων της κλασικής και νεότερης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Το θεωρητικό πλαίσιο του συγκεκριμένου μεταφραστικού προγράμματος συστηματοποιείται για πρώτη φορά από τον Πολυλά και καταγράφεται σε διάφορα δοκίμιά του τόσο σε αυτόνομη μορφή όσο και ως προλογικά σημειώματα στις μεταφράσεις του. Ο Γαραντούδης συνοψίζει τη μεταφραστική θεωρία του Πολυλά – έτσι όπως εκείνη αποτυπώνεται στα δοκίμιά του– ως εξής: Ο λόγιος αναγνωρίζει τη δημιουργική φύση και τον πνευματικό χαρακτήρα των μεταφράσεων και διακρίνει την ποιητική μετάφραση από τα άλλα είδη μετάφρασης θεωρώντας την ως παράλληλη εκδήλωση της ποιητικής δημιουργίας. Προκρίνει τη μετάφραση κυρίως έργων της κλασικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας γιατί πιστεύει πως οι καλές ελληνικές μεταφράσεις θα συμβάλουν στην ανάπτυξη ή και στην τελειοποίηση της ελληνικής λογοτεχνικής γλώσσας δημιουργώντας ένα νέο καλλιτεχνικό αίσθημα. Για τον Πολυλά οι μεταφράσεις αυτές θα δημιουργούσαν τις απαραίτητες προϋποθέσεις που θα διαμόρφωναν τη μέχρι τότε ανύπαρκτη ή καχεκτική εθνική λογοτεχνία, καθώς θα αναπλήρωναν την έλλειψη καλών πρωτοτύπων και θα αποτελούσαν τη βάση για τη δημιουργία νέων έργων.¹⁰

Στο προλογικό σημείωμα που προτάσσεται στη μετάφραση της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου και φέρει τον τίτλο *Ποιητική μετάφρασις*, φαίνεται πως ο Πολυλάς συνοψίζει τις αρχές της μεταφραστικής θεωρίας του, που προαναφέραμε, ενώ παράλληλα δίνει πληροφορίες σχετικά με τεχνικές που θα ακολουθήσει στο συγκεκριμένο μετάφρασμα.¹¹

⁹Γαραντούδης (1998β) 482. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την μεταφραστική θεωρία του Βηλαρά, καθώς και για τη σύνδεση του Πολυλά με εκείνον βλ. Μήσιου (2013) 167-78.

¹⁰Γαραντούδης (2004) 131-32. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη μεταφραστική θεωρία του Πολυλά, βλ. Γαραντούδης (1998α), Γαραντούδης (1998β) και Μήσιου (2013) 178-93.

¹¹Ο Γαραντούδης (1998α) 258 επισημαίνει πως η μεταφραστική θεωρία που αναφέρεται στο συγκεκριμένο προλογικό σημείωμα, στην πραγμάτωσή της μας έδωσε «μερικές από τις ωραιότερες νεοελληνικές αποδόσεις κειμένων της αρχαίας ελληνικής και νεότερης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας».

Τα βασικά σημεία της θεωρίας αυτής, σύμφωνα με το σημείωμα, είναι τα εξής: Ο Πολυλάς ξεκινά απορρίπτοντας τον αντιγραφικό χαρακτήρα της μετάφρασης, τονίζοντας πως είναι υπερβολικά αυστηρή η άποψη ότι η ποιητική μετάφραση έχει αξία μόνο ως αντίγραφο κάποιου σημαντικού πρωτοτύπου.¹² Η απόρριψη του αντιγραφικού χαρακτήρα επικυρώνει την αντίληψή του για τη δημιουργική φύση και τον χαρακτήρα της μετάφρασης ως αυτόνομου ποιητικού έργου και την άποψη πως οι μεταφράσεις συμβάλλουν ως καλά πρότυπα και ως βοηθήματα στην ανάπτυξη της λογοτεχνικής γλώσσας.¹³ Ο Πολυλάς στο σημείωμά του επισημαίνει τη στροφή από τη μεταφραστική θεωρία στην πράξη, καθώς μόνο η πράξη και ο ανταγωνισμός της δημοτικής με τα αρχαία ελληνικά ή τα λατινικά θα μπορέσει να καταδείξει αν εκείνη έχει τη δυνατότητα να μετατραπεί σε ένα φιλολογικό όργανο. Για τον σκοπό αυτό, δηλώνει πως θα χρησιμοποιήσει ένα λατινικό κείμενο προκειμένου να δοκιμάσει τις αντοχές της μεταφραστικής γλώσσας, επιχειρώντας να αναπαραστήσει τα νοήματα ενός κειμένου μιας σύνθετης γλώσσας, σε μία αναλυτική, όπως η δημοτική.

Κλείνοντας το σημείωμά του επισημαίνει μία καινοτομία όσον αφορά την ελληνική μετρική. Πρόκειται για την εισαγωγή του ιαμβικού δεκαεπτασύλλαβου προκειμένου να αποδώσει μορφικά τον δακτυλικό εξάμετρο του ελεγειακού δίστιχου. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως η εισαγωγή του ιαμβικού δεκαεπτασύλλαβου εξηγείται, κατά τον Πολυλά, από το γεγονός πως ο ίδιος αρνείται την «νόθον εισαγωγήν ἀρχαίων μέτρων εἰς τὴν νεωτέραν στιχουργίαν».¹⁴ Η συγκεκριμένη φράση λειτουργεί ως ένας υπαινιγμός έναντι της Α' Αθηναϊκής Σχολής και του κυριότερου εκπροσώπου της, του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, ο οποίος προέκρινε τη δημιουργία τεχνητών μέτρων κατά μίμηση της αρχαίας ελληνικής μετρικής.¹⁵

¹² Πολυλάς (1891) 148: *Ποιητικὴ μετάφρασις, ὅσον καλὴ καὶ ἂν εἶναι, ἔχει μόνον τὴν ἀξίαν ἰχνογραφικῆς ἢ χαλκογραφικῆς ἀντιγραφῆς μᾶς Παναγίας τοῦ Ραφαήλου. Τόσον μικρὸν καὶ ἄχαρο, κατὰ τὴν γνώμην ἐξόχου κριτικοῦ τοῦ αἰῶνος μας, εἶναι τὸ ἔργον τοῦ μεταφραστοῦ. Τὴν κρίσιν ταύτην θὰ ἐλέγαμεν ὑπερβολικῶς αὐστηρὰν, ἐὰν δὲν ἐφοβούμεθα μήπως ἡ διαφωνία μας ἀποδοθῇ εἰς τὴν ἀξίωσιν, ὅτι ἡμεῖς ἔχομεν ἀποκτῆσθαι θέσιν μεταξὺ τῶν καλῶν μεταφραστῶν*

¹³ Πολυλάς (1891) 148: *αἱ ποιητικαὶ μεταφράσεις ὑποθέτουν ἀρκετὴν φανταστικὴν δύναμιν καὶ ἐνθουσιασμόν, καὶ [...] ὅταν μετέχουν τῶν ὑψηλῶν τούτων ἰδιοτήτων [...] θεωροῦνται πλέον ἔργα [...] καλλιτεχνικά καὶ ἱκανὰ νὰ συντελέσουν εἰς ἐξημέρωσιν καὶ ἐξευγενισμόν τῆς γλώσσης καὶ εἰς μόρφωσιν τῆς καλαισθησίας, κυρίως ὅταν, εἰς τὴν φιλολογικὴν ἀπορίαν τοῦ ἔθνους, σπανίζουν τὰ πρωτότυπα δημιουργήματα. Καὶ τοῦτο ἀληθεύει ἰδίως ὅταν μία φιλολογία, καθὼς ἡ ἰδικὴ μας μεταβαίνει ἀπὸ τὴν παιδικὴν εἰς τὴν νεανικὴν ἡλικίαν τῆς.*

¹⁴ Πολυλάς (1891) 148.

¹⁵ Σύμφωνα με τον Γαραντούδη (2016) 23, στην μετρική θεωρία του Ραγκαβή κεντρική θέση κατέχει «η εξίσωση της (αρχαίας) μακράς με τη (νεότερη) τονισμένη συλλαβή». Με βάση την παραπάνω θέση ο Ραγκαβής υποστηρίζει πως κάθε νεοελληνικό μέτρο μπορεί να θεωρηθεί ως επιβίωση κάποιου αρχαίου στίχου.

Η επιλογή της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου ως υπό μετάφραση κειμένου από τον Πολυλά

Το δεύτερο ζήτημα που θέσαμε στην εισαγωγή μας αφορά την αναζήτηση των λόγων που οδήγησαν τον Πολυλά στην επιλογή ενός τέτοιου κειμένου προκειμένου να εφαρμόσει στην πράξη τη μεταφραστική του θεωρία. Αξίζει να τονιστεί πως ο Ιάκωβος Πολυλάς είναι ο πρώτος που αποφασίζει να μεταφράσει τον Τίβουλλο στα Ελληνικά.¹⁶ Η επιλογή του να μεταφράσει μια ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία, ειδικά σε μία εποχή που το συγκεκριμένο είδος δεν εντασσόταν στο curriculum των μαθητών,¹⁷ εξηγείται από ποικίλους λόγους.

Ως πρώτο λόγο μπορούμε να επισημάνουμε την καταγωγή του Πολυλά από την Κέρκυρα. Ο Πασχάλης επισημαίνει πως βασικό ρόλο στην ανάπτυξη της ποιητικής ταυτότητας των Επτανήσων «έπαιξε η ταύτιση ενός εκάστου με την επικράτεια του Οδυσσέα αλλά και με άλλους Ομηρικούς τόπους, όπως η Σχερία-Φαιακία».¹⁸ Η ταύτιση λοιπόν της γενέτειρας του ποιητή, δηλαδή της Κέρκυρας, με την Φαιακία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως έναυσμα για την επιλογή της ελεγείας. Απόρροια του πρώτου λόγου είναι ο δεύτερος, δηλαδή η παρουσία σκηνών με έντονους παραλληλισμούς με την *Οδύσσεια* στην *Ελεγεία* 1.3 του Τιβούλλου. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σκηνή του εγκαταλελειμμένου Τιβούλλου στην Φαιακία (Tib. 1.3.3) ως παράλληλο της σκηνής του ναυαγού Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων και τη σκηνή της Δηλίας που υφαίνει περιμένοντας τον Τίβουλλο να επιστρέψει (Tib. 1.3.83-94), ως παράλληλο της ομηρικής Πηνελόπης.

Ο τρίτος λόγος είναι η άποψη του Πολυλά –που αποτελεί και άποψη όλων των λογίων που εντάσσονται στην Επτανησιακή σχολή– για το ρόλο της μετάφρασης κλασικών κειμένων και συγκεκριμένα ποιημάτων στη διαμόρφωση ενός υπόβαθρου πάνω στο οποίο θα βασιστεί καλλιτεχνικά η νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ως τέταρτο λόγο προκειμένου να αιτιολογήσουμε την επιλογή ενός λατινικού κειμένου, θα μπορούσαμε να ορίσουμε τη λατινομάθεια του ίδιου του Πολυλά.¹⁹ Η λατινομάθειά

¹⁶ Οι μεταφράσεις των *Ελεγείων* 1.1, 1.5 και 1.10 του Νικολάου Κογεβίνα θεωρούνται μεταγενέστερες, καθώς εκείνες δημοσιεύονται από τον Μάιο του 1891 έως τον Φεβρουάριο του 1892 (Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 223).

¹⁷ Το curriculum των μαθητών κατά τον 19^ο αιώνα, σχεδιασμένο από την Βαυαρική βασιλεία και σύμφωνα με τα γερμανικά πρότυπα, περιελάμβανε τους παρακάτω συγγραφείς: Κικέρωνα, Καίσαρα, Κάτουλλο, Βιργίλιο, Οβίδιο, Οράτιο και Τάκιτο. Πρβλ. Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 199.

¹⁸ Πασχάλης (2015) 140.

¹⁹ Γρόλλιος (1970) 40.

του αποδεικνύεται γενικότερα από την επίδραση των Επτανησίων λογίων από την Ιταλία και ειδικότερα από τη δυνατότητά του να κατανοήσει βαθύτερα τα νοήματα του πρωτοτύπου, όπως φανερώνεται μέσω των μεταφραστικών του επιλογών.

Οι υπόλοιποι λόγοι διατυπώνονται από τον ίδιο τον μεταφραστή στο προλογικό του σημείωμα, το οποίο παρουσιάσαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας. Πέμπτος λόγος μπορεί να θεωρηθεί η επιθυμία του Πολυλά να δοκιμάσει αν η δημοτική γλώσσα, ως αναλυτική, μπορεί να ανταποκριθεί στην απόδοση ενός κειμένου και συγκεκριμένα μίας ελεγείας από τα λατινικά, τα οποία είναι μια σύνθετη γλώσσα. Τέλος ο έκτος λόγος πιθανολογείται πως συνδέεται με την επιθυμία του Πολυλά, μέσω της μετάφρασης μιας ελεγείας, να καθιερώσει τον ιαμβικό δεκαεπτασύλλαβο ως μέσο απόδοσης του δακτυλικού εξαμέτρου του ελεγειακού δίστιχου και με τον τρόπο αυτό να αντιταχθεί στη μίμηση αρχαίων μέτρων που προέκριναν οι λόγιοι της Αθηναϊκής σχολής.

Η επιλογή της συγκεκριμένης ελεγείας από τον Πολυλά πιθανώς να οφείλεται στο γεγονός πως του επιτρέπει να εκφράσει και λεκτικά την αντίδρασή του απέναντι στην μίμηση των αρχαίων μέτρων προκρίνοντας την νεοελληνική μετρική. Η παραπάνω άποψη στηρίζεται από μία διεξοδικότερη μελέτη στον στίχο 92 τόσο του πρωτοτύπου όσο και του μεταφράσματος. Παρατίθενται οι στίχοι:

Το λατινικό κείμενο:

Obvia n u d a t o , Delia, curre p e d e²⁰

(Tib. 1.3.92)

Η μετάφραση του Πολυλά:

πετάξου εμπρός μου **μέ γυμνό τὸ πόδι** σου, ὦ Δηλία²¹

(μτφρ. 1.3 Πολ. 92)

Για να γίνει κατανοητή η συλλογιστική μας πορεία πρέπει να θεωρήσουμε ως δεδομένο πως η λέξη *pes* στα λατινικά δηλώνει τόσο το ανθρώπινο πόδι όσο και τον μετρικό πόδα,²² κάτι που ο λατινομαθής Πολυλάς πιθανόν γνώριζε. Μελετώντας τις

²⁰ Για το λατινικό κείμενο της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου ακολουθείται η έκδοση: Lachmann (1829).

²¹ Πολυλάς (1891) 150.

²² Βλ. ΣΛΛ (= *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό. Από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9ο μ.Χ. αιώνα*) (2019) 1259 s.v. *pes*. Το λήμμα αναφέρει τα εξής: «1α. το πόδι, (ως μέρος σώματος ανθρώπου, ζώου, πτηνού) και β. (μετρ.) μετρικός πους, μουσικός ρυθμός».

μεταφραστικές πρακτικές του για την απόδοση του συγκεκριμένου στίχου παρατηρείται το φαινόμενο της μετάστασης, καθώς η αφαιρετική *pede* μετατρέπεται σε εμπρόθετο προσδιορισμό «με» + αιτιατική και καταργείται το υπερβατό *nudato...pede* του πρωτοτύπου.²³ Τα μέλη του υπερβατού συγκεντρώνονται και τοποθετούνται από τον Πολυλά σε νέα θέση μέσα στον στίχο. Η θέση αυτή βρίσκεται στο κέντρο του στίχου έτσι που η τομή του δεκαπεντασύλλαβου στην όγδοη συλλαβή διαχωρίζει εμφατικά τις συμπαραταγμένες λέξεις «μὲ γυμνό» και «τὸ πόδι». Με τις πρακτικές αυτές ο Πολυλάς αφενός δίνει έμφαση στη λέξη «γυμνό» τοποθετώντας την πριν την τομή και αφετέρου μετακινεί τη λέξη «πόδι» αμέσως μετά την τομή ώστε εκείνη να ακολουθεί της λέξης «γυμνό».

Η ταυτόχρονη συνεκφορά και διάσπαση της φράσης «μὲ γυμνό τὸ πόδι», πιθανόν να στοχεύει σε λεκτική αναπαράσταση της απουσίας μετρικού πόδα, στο μέτρο και παράλληλα να αποτελεί και ένα μεταποιητικό σχόλιο του ίδιου του Πολυλά πάνω στο θέμα του μέτρου. Αξίζει να σημειωθεί πως αντίστοιχα μεταποιητικά σχόλια για το μέτρο έκαναν και οι ελεγειακοί ποιητές (για παράδειγμα εμφανίζονται συχνά στην ποίηση του Οβιδίου).²⁴ Ο Πολυλάς λοιπόν πιθανώς μιμείται, ως προς το στοιχείο αυτό, τους Ρωμαίους ελεγειακούς ποιητές.

Από τη θεωρία στην πράξη

Περνώντας στο κείμενο, θα αναλυθούν διεξοδικά οι τέσσερις πρώτοι στίχοι του μεταφράσματος, καθώς εκείνοι διαθέτουν σημαντικό πρακτικό μεταφρασεολογικό περιεχόμενο, βασισμένο στη θεωρία που προαναφέρθηκε. Αξίζει να επισημανθεί πως ο Πολυλάς ασχολούνταν με τη συγκεκριμένη μετάφραση το λιγότερο για 6 χρόνια πριν από τη δημοσίευσή της στο περιοδικό *Εστία*. Η άποψη αυτή συνάγεται από την ύπαρξη

²³ Η μεταφραστική ορολογία που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία προέρχεται από τον Κακριδή (2008) 77-124.

²⁴ Πρβλ. το κατεξοχήν μεταποιητικό σχόλιο του Οβιδίου για το θέμα του μέτρου στους *Am.* 1.1.1-4, για τη δημιουργία του ελεγειακού δίστιχου με την έλλειψη ενός μετρικού πόδα από τον εξάμετρο και τη δημιουργία ενός πεντάμετρου στον δεύτερο στίχο:

Arma gravi n u m e r o violentaque bella parabam
edere, materia conveniente m o d i s .
par erat inferior v e r s u s ; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse p e d e m .

Στους στίχους αυτούς, τα *numero*, *modis*, *versus* και *pedem* αφορούν τον ρυθμό, το μέτρο, τον στίχο και τον μετρικό πόδα αντίστοιχα (Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος (2015) 79-80). Βλ. και Sharrock (1995) 160-61.

μιας επιστολής του Μαβίλη στον Ανδρέα Κεφαλληνό στις 2 Φεβρουαρίου 1885. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη επιστολή, ο Πολυλάς είχε στείλει στον φοιτητή τότε Μαβίλη στο Μόναχο τη συγκεκριμένη μετάφραση ζητώντας τη γνώμη του. Ο Μαβίλης παραθέτει στον Κεφαλληνό τους πρώτους τέσσερις στίχους του μεταφράσματος, εκφέροντας τη δική του άποψη και παράλληλα ζητώντας και τη δική του γνώμη.²⁵

Η ύπαρξη του πρώτου τετράστιχου της μετάφρασης της *Ελεγείας* 1.3 στην επιστολή του Μαβίλη, μας οδηγεί στο να συγκρίνουμε τους στίχους αυτούς με τους αντίστοιχους στίχους της τελικής δημοσίευσης του μεταφραστή.²⁶

Το λατινικό κείμενο:

Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,
 O utinam memores ipse cohortorque mei.
 Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris,
 Abstineas avidas, Mors, modo, atra, manus.

(Tib. 1.3.1-4)

Η μετάφραση του Πολυλά το 1885:

Τὰ αἰγαῖα κύματα χωρίς ἐμὲ θα σχίσετε, ὦ Μεσσάλα.
 Εἶθε καὶ σὺ κ' ἢ συνοδιὰ νὰ μὴ με λησμονήτε.
 Στὰ ξένα χώματά της ἀσθενὴ κρατεῖ με ἡ Φαιακία,
 Μὴ χάρε μαῦρε ἀχόρταγε, σ' ἐμὲ τὸ χέρι ἀπλώσης.

(μτφρ. 1.3 Πολ. 1885 1-4)

²⁵ Παρατίθεται αυτούσιο το κείμενο της επιστολής (Μαβίλης (21922) 194): ... Ὁ Κυρ. Πολυλάς μῶστειλε τὴν μετάφραση τοῦ τρίτου ἐλεγείου τοῦ Τιβούλλου καὶ ἀπαιτεῖ νὰ τοῦ ἐκφράσω τὴ γνώμη μου. Ἡ γλῶσσα τῆς μεταφράσεως αὐτῆς εἶναι πολὺ καλὴ, ἐννοεῖται ὑπὸ τὴν ἐποψι τοῦ Πολυλαϊκοῦ συστήματος. Τὸ μέτρο εἶναι μικτόν, δηλ. ἓνας δεκαεπτασύλλαβος ἰαμβικός καὶ ἓνας δεκαπεντασύλλαβος πλεγμένοι. Μὲ αὐτὸ τὸ μέσον σκοπεῖ οἱ μεταφραστῆς, καθὼς ὁ ἴδιος μοῦ γράφει, νὰ ἀποδώσῃ τὸν συνδυασμὸν τοῦ ἑξαμέτρου μὲ τὸν πεντάμετρον. Ἐδῶ ἔχεις ἓνα δεῖγμα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐλεγείου.

Τὰ αἰγαῖα κύματα χωρίς ἐμὲ θα σχίσετε, ὦ Μεσσάλα.
 Εἶθε καὶ σὺ κ' ἢ συνοδιὰ νὰ μὴ με λησμονήτε.
 Στὰ ξένα χώματά της ἀσθενὴ κρατεῖ με ἡ Φαιακία,
 Μὴ χάρε μαῦρε ἀχόρταγε, σ' ἐμὲ τὸ χέρι ἀπλώσης.

Τι λές; Ἐγὼ δὲν ξέρω ἀκόμα ἂν ὁ 17σύλλαβος ἀκούεται καλὰ ἢ ὄχι.

²⁶ Για τὴ σύγκριση αὐτὴ παρατίθεται τόσο τὸ λατινικὸ κείμενο ὅσο καὶ τὶς μεταφράσεις τοῦ Πολυλά το 1885 καὶ το 1891.

Η τελική δημοσίευση της μετάφρασης το 1891:

Χωρίς ἐμὲ τοῦ Αἰγαίου τὸν ἀφρόν θὰ σχίσετε, ὦ Μεσσάλλα·
εἶθε καὶ σὺ **καὶ οἱ σύντροφοι** νὰ μὴ μὲ λησμονῆτε·
‘ς τ’ **ἄγνωστα** χώματά της ἀσθενῆ κρατεῖ με ἡ Φαιακία·
μή, **μαῦρε θάνατε, ὦ σκληρέ,** ‘ς ἐμὲ τὸ χέρι ἀπλώσης·²⁷

(μτφρ. 1.3 Πολ. 1-4)

Εἶναι εμφανές πως ο μεταφραστής, στο διάστημα των ἑξι χρόνων που μεσολάβησαν, διαφοροποιεῖ την αρχική του μετάφραση κυρίως σε επίπεδο γλωσσικό. Συγκεκριμένα, προβαίνει στις παρακάτω τροποποιήσεις:

Στον πρώτο στίχο ο Πολυλάς αντικαθιστά την έκφραση «τὰ αἰγαῖα κύματα» του πρώτου μεταφράσματος με την «τοῦ Αἰγαίου τὸν ἀφρόν» στην τελική έκδοση προκειμένου να αποδώσει την λατινική έκφραση *Aegaeas...per undas*. Αξίζει να σημειωθεί πως, ενώ η πρώτη μεταφραστική του επιλογή αποδίδει πιο πιστά το νόημα του πρωτοτύπου, ο μεταφραστής προκρίνει τελικά τη δεύτερη, καθώς η συγκεκριμένη έκφραση είναι πιο δόκιμη στην καθομιλουμένη. Παράλληλα, η απόδοση του λατινικού *undas* με τη λέξη «τὸν ἀφρόν», προσδίδει έναν ποιητικό τόνο στο μετάφρασμα.²⁸ Μια ακόμη διαφοροποίηση στον ίδιο στίχο είναι η μετακίνηση της έκφρασης «χωρίς ἐμὲ» που αποδίδει το λατινικό *sine me* από τη θέση της πριν την τομή στο πρώτο μετάφρασμα, δηλαδή θέση που κατείχε και στο πρωτότυπο, στην αρχή του στίχου στην τελική έκδοση. Η μετακίνηση αυτή όχι μόνο δεν καταστρέφει τον εμφατικό χαρακτήρα που είχε η έκφραση στο πρωτότυπο, αλλά αντίθετα τον ενισχύει ακόμη περισσότερο με την επιλογή του Πολυλά να τη θέσει στην αρχή του στίχου.

Στον δεύτερο στίχο παρατηρείται πως ο μεταφραστής αντικαθιστά το «κ’ ἢ συνοδιά» της αρχικής μετάφρασης με το «καὶ οἱ σύντροφοι» για την απόδοση του λατινικού *cohorsque*. Η αλλαγή της μεταφραστικής επιλογής εδώ έχει ιδιαίτερη σημασία. Αν ο μεταφραστής στόχευε απλά στο να αποφύγει την ιδιοματική διατύπωση, θα αντικαθιστούσε τη λέξη με το «ἢ συνοφία» που είναι και μετρικά αντίστοιχο.²⁹ Αντίθετα η τελική του επιλογή έχει διαφορετική στόχευση. Σκοπός του Πολυλά ήταν να στρέψει το βάρος του νοήματος από το πλήθος («συνοδιά») σε συγκεκριμένα άτομα («οἱ σύντροφοι»), προκειμένου να αποδώσει καλύτερα το νόημα

²⁷Πολυλάς (1891) 148.

²⁸Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 214.

²⁹Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 214.

του πρωτοτύπου. Ο στίχος 2 του λατινικού κειμένου δημιουργεί έναν εμφανή παραλληλισμό του εραστή-ποιητή με τον περιπλανώμενο Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων. Συνεπώς, η επιλογή «οι σύντροφοι» του μεταφραστή δηλώνει εναργέστερα την ομηρική ηχώ του πρωτοτύπου.

Στον τρίτο στίχο φαίνεται πως ο Πολυλάς αντικαθιστά το επίθετο «ξένα» με το «άγνωστα». Η αλλαγή στη συγκεκριμένη μεταφραστική του επιλογή δικαιολογείται από το γεγονός πως το επίθετο «άγνωστα» αποδίδει καλύτερα τη σχέση με το λατινικό *ignotis* που υπάρχει στην *Ελεγεία* 1.3, αποδίδοντας πλήρως την ετυμολογία της λατινικής λέξης.

Ο τέταρτος στίχος φαίνεται πως αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση διάστασης μεταφραστικών επιλογών του Πολυλά ως προς την απόδοση του ίδιου στίχου του πρωτοτύπου. Στη μετάφραση του 1885 παρατηρείται πως ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει το λατινικό *Mors* με την λέξη «χάρε». Η λέξη «χάρος» είναι μια ποιητική λέξη γνωστή από το δημοτικό τραγούδι για τη χρήση της στην προσωποποίηση του θανάτου και ως εκ τούτου μια κατάλληλη μεταφραστική επιλογή για την απόδοση του νοήματος του πρωτοτύπου. Τέλος, ο Πολυλάς χρησιμοποιεί τα επίθετα «μαύρε» και «αχόρταγε», τα οποία αντιστοιχούν στα *atra* και *avidas* του λατινικού κειμένου, αλλά στο μετάφρασμα παρατηρούμε το φαινόμενο της μεταφραστικής υπαλλαγής, καθώς σε αυτό και τα δύο επίθετα προσδιορίζουν πλέον τον θάνατο, ενώ στο πρωτότυπο το *atra* προσδιορίζει τον θάνατο και το *avidas* το χέρι.

Αντίθετα, στην τελική εκδοχή του 1891 παρατηρούνται ποικίλες διαφοροποιήσεις. Η λατινική λέξη *Mors* αποδίδεται πλέον στο μετάφρασμα με τη λέξη «θάνατε», μια λέξη με λιγότερο ποιητικό τόνο σε σχέση με την προγενέστερη μεταφραστική επιλογή του Πολυλά. Τέλος, όσον αφορά τα δύο επίθετα του πρωτοτύπου *atra* και *avidas*, αυτά λαμβάνουν μία ιδιαίτερη μορφή. Το *atra* παραμένει ως «μαύρε» ενώ το δεύτερο επίθετο αντικαθίσταται με την κλητική προσφώνηση «ὦ σκληρέ». Η επιλογή της προσφώνησης αυτής αποτελεί προσθήκη του μεταφραστή και δε στοχεύει στην απόδοση του *avidas* του πρωτοτύπου. Η προσφώνηση αυτή προστίθεται από τον Πολυλά προκειμένου να δηλώσει τη βιαιότητα του θανάτου υπό το πρίσμα του εγώ του εραστή-ποιητή.³⁰ Με τη στροφή αυτή στο ελεγειακό εγώ, προσδίδεται πάθος στο μετάφρασμα.

³⁰Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou (2019) 215.

Η συγκεκριμένη προσθήκη μπορεί να αιτιολογήσει την αντικατάσταση του «χάρε» με το «θάνατε». Ο λόγος είναι καθαρά μετρικός, καθώς η διατήρηση του «χάρε» σε συνδυασμό με το «ῶ» της προσφώνησης θα συνέβαλε στη δημιουργία χασμωδίας.³¹

Τέλος, συγκρίνοντας ηχητικά τα δύο μεταφράσματα παρατηρείται πως και τα δύο βρίθουν από παρηχήσεις του *α*, του *ε* και του *ι*, παρά τις όποιες διαφορές ως προς τον ρυθμό με τον οποίο εκείνες συναντώνται σε αυτά³². Οι παραπάνω παρηχήσεις έχουν ιδιαίτερη σημασία καθώς δημιουργούν μία αντιστοιχία με τις παρηχήσεις των *ae*, *a* και *i* του πρωτοτύπου που στοχεύουν στο να υποδηλώσουν την κραυγή του πόνου της ελεγειακής *persona* του Τιβούλλου.³³

Συμπεράσματα

Από την εισήγηση που προηγήθηκε προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

Ο Ιάκωβος Πολυλάς παραμένει πιστός στις αντιλήψεις της Επτανησιακής σχολής σχετικά με τον λογοτεχνικό χαρακτήρα της μετάφρασης και τη συμβολή των μεταφρασμάτων αφενός ως λογοτεχνικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα βασιστεί η κατά τον 19^ο αιώνα αναπτυσσόμενη νεοελληνική λογοτεχνία, αφετέρου ως βοήθημα για την ανάπτυξη της λογοτεχνικής γλώσσας. Παράλληλα, ο ίδιος αντιτίθεται στην άποψη της Α΄ Αθηναϊκής σχολής πως η σημασία της μετάφρασης περιορίζεται στο να εξυπηρετεί μόνο την κατανόηση του πρωτοτύπου κειμένου.

Η πίστη του Πολυλά στη λογοτεχνική αξία των μεταφρασμάτων, τον οδηγεί στη συστηματοποίηση μιας μεταφραστικής θεωρίας συντασσόμενης με αυτή την άποψη. Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της μεταφραστικής θεωρίας συνοψίζονται στο προλογικό σημείωμα της μετάφρασης της *Ελεγείας* 1.3 του Τιβούλλου.

Η επιλογή του Πολυλά να χρησιμοποιήσει μια ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία ως βάση για την απόδειξη της μεταφραστικής τους θεωρίας οφείλεται στους δεσμούς συγγένειας του μεταφραστή με την συγκεκριμένη ελεγεία όσον αφορά την καταγωγή του αλλά και τη δημιουργία της ποιητικής ταυτότητας των Ιονίων νήσων. Πιθανότατα όμως η συγκεκριμένη ελεγεία να έδινε στον μεταφραστή (ή ποιητή εφόσον τα στοιχεία

³¹ Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou, (2019) 215.

³² Στην εκδοχή του 1885 έχουμε 22 παρηχήσεις του *α*, 21 του *ε* και 18 του *ι*, ενώ στην τελική έκδοση του 1891 υπάρχουν 17 παρηχήσεις του *α*, 21 του *ε* και 18 του *ι*. Μεταξύ λοιπόν των δύο μεταφράσεων παρατηρείται μείωση των παρηχήσεων του *α*, αλλά διατήρηση του αριθμού των παρηχήσεων του *ε* και του *ι*.

³³ Maltby (2002) 186.

λογοτεχνικότητας δίνουν τη δυνατότητα στο μετάφρασμα να σταθεί ως ένα νέο αυτόνομο ποιητικό κείμενο) τη δυνατότητα να εκφράσει την ποιητική του αυτοσυνειδησία, η οποία αντιτάσσεται στην μίμηση αρχαίων μέτρων.

Η μελέτη των μεταφρασμάτων του 1885 και του 1891 μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο στόχος του μεταφραστή ήταν αφενός να μειώσει τους ακραίους τύπους της δημοτικής που απαντούν στην πρώτη εκδοχή αφετέρου να δημιουργήσει ένα δικό του ποίημα, μέσω των προσθηκών του στο μετάφρασμα.³⁴

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Athanasiadou, G. – V. Pappas – S. Stathis – V. Fyntikoglou (2019), «Translating Latin elegy in 19th century Greece: An overview with Tibullus as case study», *MediChron* 9: 197-235.
- Γαραντούδης, Ε. (1998α), «Ο Ιάκωβος Πολυλάς, οι σύγχρονοι και οι νεώτεροί του Επτανήσιοι. Συνέχεια και ρήξη», *Πόρφυρας* 84-85: 249-59.
- ___ (1998β), «Η μεταφραστική αντίληψη του Ιάκωβου Πολυλά και οι αποδόσεις του ποιητικών κειμένων της κλασικής λογοτεχνίας», *Πόρφυρας* 84-85: 481-502.
- ___ (2004), «Οι επτανησιακές μεταφράσεις ιταλικής ποίησης κατά τον 19^ο αιώνα», στο Γ. Πεντόγαλος – Π. Γ. Καλλιγιάς – Δ. Μινωτός (επιμ.), *ΣΤ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997: Πρακτικά*, τ. 4, Αθήνα – Θεσσαλονίκη, 119-33.
- ___ (2016), «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19^ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση», στο Α. Ταμπάκη & Ο. Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19^ο αιώνα. Πρακτικά συμποσίου. Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 14-17 Μαΐου 2015*, Αθήνα, 19-39.
- Γρόλλιος, Κ. (1970), «Λατινομαθείς Επτανήσιοι λόγιοι από τον ΙΖ' έως τον ΙΘ' αιώνα», *Κερκυραϊκά Χρονικά* 15: 21-42.
- Κακριδής, Ι. Θ. (2008), *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Αθήνα.
- Lachmann, C. (ed.) (1829), *Albii Tibulli Libri Quattor*, Berlin.

³⁴Athanasiadou – Pappas – Stathis – Fyntikoglou, (2019) 214.

- Μαβίλης, Α. (²1922), *Τα Έργα*, Αλεξάνδρεια.
- Maltby, R. (2002), *Tibullus Elegies. Text, Introduction and Commentary*, ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 41, Cambridge.
- Μερακλής, Μ. – Κ. Μητσάκης – Α. Ζήρας – Λ. Κουζέλη (επιμ.) (⁴2012), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, Αθήνα.
- Μήσιου, Β. (2013), *Περί Μεταφράσεως Ποιητών: Θεωρητικές Τοποθετήσεις Ελλήνων Ποιητών του 19^{ου} και 20^{ου} Αιώνα και η Επίδρασή τους στο Μεταφραστικό τους Έργο*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη.
- Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. & Α. Ν. Μιχαλόπουλος (2015), *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία*, Αθήνα. Διαθέσιμο μέσω: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2213> [Τελευταία ανάκτηση: 4/06/2021].
- Μπουμπουλίδης, Φ. (1963-1964), «Αί υπό τῶν Ἑπτανησίων νεοελληνικαὶ μεταφράσεις κλασσικῶν συγγραφέων», *ΕΕΦΣΠΑ* 14: 492-540.
- Νικίτας, Δ. Ν. & Λ. Μ. Τρομάρας (επιμ.) (2019), *Σύγχρονο Λατινοελληνικό Λεξικό. Από τις απαρχές της λατινικής γραμματείας μέχρι τον 9^ο μ.Χ. αιώνα*, Θεσσαλονίκη.
- Πασχάλης, Μ. (2015), «Η κατασκευή της ποιητικής ταυτότητας των Ιονίων Νήσων», στο Τ. Σκλαβενίτης (επιμ.), *Πολιτισμικές εκφράσεις της επανησιακής ταυτότητας 17^{ου}-20^{ου} αιώνας, Πρακτικά 10^{ου} συμποσίου (Λευκάδα 8-9 Αυγούστου 2014)*, Αθήνα, 139-51.
- Πολυλάς, Ι. (1891), «Ποιητική Μετάφρασις», *Ἑστία* 31.10: 148-50. Διαθέσιμο μέσω: <https://pleias.library.upatras.gr/index.php/estia/article/view/72218/64567> [Τελευταία ανάκτηση: 28/03/2022].
- Sharrock, A. R. (1995), «The Drooping Rose: Elegiac Failure in *Amores* 3.7», *Ramus* 24.2: 152-80.
- Vitti, M. (2003), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παύλος Πιπεριάς
Υποψήφιος Διδάκτωρ
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
ppiperias@gmail.com

Φραστικές ενδείξεις σκηνογραφικού σχεδιασμού στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη και η σκηνική τους απόδοση*

Η σκηνογραφία αποτελεί ένα «αμφιλεγόμενο ζήτημα»¹ που εντάσσεται στο ευρύτερο ζήτημα της *ὄψεως* στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Ο Αριστοτέλης, πρώτος αναφέρει τον όρο *σκηνογραφία* αποδίδοντας τη χρήση της στον Σοφοκλή (*τρεις δε και σκηνογραφία Σοφοκλής*).² Αργότερα, ο Βιτρούβιος αποδίδει τη χρήση της σκηνογραφίας στον Αισχύλο, ο οποίος χρησιμοποίησε ως σκηνογράφο τον Αγάθαρχο (*namque primum Agatharchus Athenis Aeschulo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit*).³

Ωστόσο, τι μπορεί να σημαίνει ο όρος σκηνογραφία και πόσο κοντά βρίσκεται στη σύγχρονη θεατρική πρακτική;⁴ Ο Walton αναφέρει ότι «σκηνογραφία θα πρέπει να σήμαινε “γραφή ή ζωγραφική πάνω στο σκηνικό οικοδόμημα” ή ίσως “αθηναϊκό γκράφιτι”, σαφώς όμως σημαίνει κάποιο είδος σκηνικής διακόσμησης».⁵ Θεωρεί ότι η σκηνογραφία αποτελεί μια μέθοδο αναγνώρισης του τόπου όπου διαδραματίζεται η σκηνική πράξη. Αντίθετα, ο Blume τονίζει ότι «σκηνογραφία μπορεί να σημαίνει μόνο

* Η παρούσα μελέτη αποτελεί επεξεργασμένη μορφή μέρους της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας μου υπό τον τίτλο «Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*: Εσωκειμενικές διδασκαλίες και η απόδοσή τους επί σκηνής» που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων υπό την επίβλεψη της Ελένης Γκαστή, Αναπληρώτριας Καθηγήτριας Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την κ. Γκαστή για τις παρατηρήσεις και τις προτάσεις της, καθώς με βοήθησε ουσιαστικά με τις συμβουλές της και τη συνολική επίβλεψή της. Ευχαριστώ, επίσης, την Κατερίνα Συνοδινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις της. Είναι, ωστόσο, αυτονόητο ότι οποιοδήποτε λάθος, αστοχία ή αβλεπία βαρύνει αποκλειστικά και μόνο εμένα.

¹ Δανείζομαι τη φράση από τη Σακαρέλλου (2019) 25.

² Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 17-18. Τον σκεπτικισμό τους για την ανακάλυψη της σκηνογραφίας από τον Σοφοκλή διατυπώνουν οι Taplin (1977) 457-58 σημ. 4, Brown (1984) 1-2 και Rehm (2002) 18 καθώς αμφισβητούν τη γνησιότητα της φράσης.

³ Vitruv. *De arch.* VII, Praef 11. «Αρχικά, λοιπόν, ο Αγάθαρχος στην Αθήνα, όταν ο Αισχύλος ανέβαζε μια τραγωδία, έφτιαξε ένα σκηνικό και άφησε ένα υπόμνημα σχετικά μ' αυτό». Η μετάφραση είναι από τον Ζερεφό (1997) 222, ενώ το απόσπασμα παραθέτουν μεταξύ άλλων ο Hourmouziades (1965) 40, ο Brown (1984) 2, ο Δημογλίδης (2015) 273 σημ. 25, ο Χατζής (2018) 23 σημ. 41 και η Σακαρέλλου (2019) 25 σημ. 86.

⁴ Για μια πληρέστερη επισκόπηση του όρου, βλ. Small (2013) 111-28.

⁵ Walton (2007) 59.

“ζωγραφισμένος τοίχος του σκηνικού οικοδομήματος”», θεωρώντας ότι πρόκειται ουσιαστικά για ζωγραφικές παραστάσεις αρχιτεκτονικών μελών.⁶

Μολονότι δεν μπορεί να συναχθεί κάποιο βέβαιο συμπέρασμα για τον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις για τον τρόπο κατασκευής της. Ο Hourmouziades επισημαίνει ότι ίσως χρησιμοποιούνταν ορισμένα ζωγραφισμένα ταμπλό ως επιθέματα πάνω και γύρω από το σκηνικό οικοδόμημα, αλλάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη φυσιογνωμία του τόπου δράσης.⁷ Ο Arnott θεωρεί ότι το φόντο της σκηνής καλυπτόταν από ένα είδος ζωγραφισμένης κουρτίνας,⁸ ενώ ο Webster υποθέτει ότι χρησιμοποιούνταν παραπετάσματα που παρουσίαζαν χαρακτηριστικά του φυσικού περιβάλλοντος, όπως βράχια ή τη θάλασσα.⁹ Τις απόψεις αυτές απορρίπτει ο Blume, ο οποίος τονίζει ότι «πουθενά δεν αφήνεται να εννοηθεί ότι τοποθετούσαν ζωγραφισμένα πανό μπροστά από το σκηνικό οικοδόμημα ή ότι οι τοίχοι του οικοδομήματος καλύπτονταν από ζωγραφικούς πίνακες ή παραπετάσματα».¹⁰ Πάντως, ο κυριότερος φορέας άντλησης αυτών των οπτικών στοιχείων είναι το ίδιο το θεατρικό κείμενο και οι διδασκαλίες που ενυπάρχουν σ' αυτό (τοποσημαντική). Ο Χουρμουζιάδης, εστιάζοντας στη σκηνική ερμηνεία του θεατρικού κειμένου, προχώρησε στον επιμερισμό της έννοιας του χώρου σε διαφορετικά επίπεδα ως προς την κατανόηση και την ερμηνεία του.¹¹ Τα δύο επίπεδα που αναδείχτηκαν είναι ο σκηνικός και ο δραματικός χώρος. Ιδιαίτερα σημαντική, ωστόσο, είναι η παρατήρησή του ότι «τα δύο αυτά [...] επίπεδα χώρου αναπτύσσουν μια σχέση λειτουργική την ώρα

⁶ Blume (21989) 81. Ο Valakas (2002) 76 υποστηρίζει ότι αυτού του τύπου η ζωγραφική αρχιτεκτονικών μελών δημιουργεί την αίσθηση του χωρικού βάθους δημιουργώντας την εντύπωση της τρισδιάστατης απεικόνισης του σκηνικού οικοδομήματος.

⁷ Hourmouziades (1965) 42-43. Βλ. ακόμη Χουρμουζιάδης (21991) 54-57, Brown (1984) 6, Walton (2007) 60-61, Davidson (2014) 280.

⁸ Arnott (1962) 16.

⁹ Webster (21970) 14-17.

¹⁰ Blume (21989) 80. Παρόμοια άποψη διατυπώνει και ο Goldhill (2012) 503, ο οποίος αναφέρει ότι «οι γνώσεις μας για τις δυνατότητες που υπήρχαν, όσον αφορά τη σκηνική απόδοση των έργων –τις τεχνικές ζωγραφικής διακόσμησης της σκηνής, την κατασκευή των σκηνικών και τις μηχανές που χρησιμοποιούσαν– είναι στην καλύτερη περίπτωση στοιχειώδεις και συχνά στοιχειοθετούνται μόνο από τα κείμενα των θεατρικών έργων ή από μεταγενέστερες πηγές...». Η Σακαρέλλου (2019) 27 διατυπώνει τις επιφυλάξεις της για τον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, καθώς επισημαίνει ότι «οποιαδήποτε απάντηση και αν δοθεί θα είναι υποθετική, καθώς τα ίδια τα δραματικά κείμενα δεν παρέχουν επαρκή στοιχεία για το συγκεκριμένο ζήτημα, αλλά οδηγούν τουλάχιστον στο συμπέρασμα ότι στην αρχαία τραγωδία η χρήση σκηνικών φαίνεται να περιοριζόταν στα απολύτως αναγκαία».

¹¹ Ο Χουρμουζιάδης (21991) 20-21 επισημαίνει ότι «με αφετηριακό δεδομένο τη σκέψη ότι η ολοκλήρωση ενός θεατρικού έργου συντελείται μόνο κατά τη σκηνική του ερμηνεία –δηλαδή: με την παράστασή του μέσα σε έναν συγκεκριμένο χώρο– προχωρώ πρώτα στην καθιέρωση μιας, έστω συμβατικής, ορολογίας, επιμερίζοντας την έννοια του χώρου σε δύο, εν μέρει παράλληλα και ανεξάρτητα μεταξύ τους εν μέρει τεμνόμενα ή ταυτιζόμενα, επίπεδα και προσδιορίζοντάς τα αντίστοιχα με ένα διαφορετικό κάθε φορά επίθετο». Για τη διάκριση στα επίπεδα του χώρου βλ. επίσης Rehm (2002).

της παράστασης, οπότε προκύπτει η αίσθηση μιας σύμβασης, που οφείλεται στην επιβολή της ταυτότητας του δραματικού χώρου πάνω στη φυσιογνωμία του σκηνικού. Αν επρόκειτο για πραγματικό προϊόν αυτής της σχέσης, θα μιλούσαμε για *συμβατικό χώρο*.¹²

Σ' αυτήν τη μελέτη θα μελετήσω τον τρόπο με τον οποίο σχηματίζεται αυτός ο συμβατικός χώρος στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*. Στην ανάλυσή μου δεν θα επιχειρήσω να δώσω μια απάντηση στον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, αλλά να αναδείξω τις οπτικές ενδείξεις που υποβάλλονται από το δραματικό κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* και τη λειτουργία τους στα σκηνικά δρώμενα. Παράλληλα, θα μελετηθούν και θα παρουσιαστούν οι σκηνογραφικές προτάσεις των παραστάσεων του Κώστα Τσιάνου (2002) από το Εθνικό Θέατρο,¹³ του Σωτήρη Χατζάκη (2007) από το Θεσσαλικό Θέατρο,¹⁴ του Γιάννη Καλαβριανού (2019) από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος,¹⁵ καθώς και η συμβολή τους στην επανερμηνεία της οπτικής

¹² Χουρμουζιάδης (2019) 21.

¹³ Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Εθνικό Θέατρο (2002): Σκηνοθεσία-Μετάφραση: Κώστας Τσιάνος, Σκηνογραφία-Ενδυματολογία: Γιάννης Μετζικόφ, Συνθέτης: Δημήτρης Παπαδημητρίου, Χορογράφος: Κώστας Τσιάνος, Υπεύθυνος φωτισμών: Σπύρος Κάρδαρης, Διδασκαλία μουσικής: Μελίνα Παιονίδου, Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Λικαράκης, Βοηθός χορογράφος: Μάρθα Φριτζήλα, Διανομή: Ακύλλας Καραζήσης (Αγαμέμνων), Νίκος Χατζόπουλος (Πρεσβύτες), Φάνης Μουρατίδης (Μενέλαος), Μαρία Κεχαγιόγλου (Κλυταιμνήστρα), Μαρία Σκουλά (Ιφιγένεια), Αιμίλιος Χειλάκης (Αχιλλέας), Μαρία Λιαπικού (Τροφός), Δέσποινα Γκάτζιου (Κορυφαία), Εβίτα Ζημάλη (Κορυφαία), Χαρά Κεφαλά (Κορυφαία), Κλημεντία Πιερράκου (Κορυφαία), Μάρθα Φριτζήλα (Κορυφαία), Φανή Γέμτου (Χορός), Γεωργία Γεωργόνη (Χορός), Βάσω Ιατροπούλου (Χορός), Έμιλυ Κολιανδρή (Χορός), Βαλέρια Κουρούπη (Χορός), Μαρία Λιαπικού (Χορός), Κλαίρη Μανιάτη (Χορός), Φωτεινή Μπάνου (Χορός), Ελεάννα Παπαδοπούλου (Χορός), Πέρσα Σούκα (Χορός), Δήμητρα Στογιάννη (Χορός), Ρένα Σφηνιά (Χορός), Μάν Χάνα (Χορός), Ανδρομάχη Χρυσομάλη (Χορός), Τόνυ Δημητρίου (Κορυφαίος Στρατιώτης), Λαέρτης Μαλκότσης (Κορυφαίος Στρατιώτης), Βασίλης Ρίσβας (Κορυφαίος Στρατιώτης), Χρήστος Σαπουντζής (Κορυφαίος Στρατιώτης), Τάσος Αλατζάς (Στρατιώτης), Θανάσης Βλαβιανός (Στρατιώτης), Κωνσταντίνος Αθ. Γιαννακόπουλος (Στρατιώτης), Μπάμπης Γούσιας (Στρατιώτης), Μιχάλης Μαρίνος (Στρατιώτης), Θεωδώρας Μπουζικάκος (Στρατιώτης), Στρατής Πανούριος (Στρατιώτης), Κωστής Τζανοκωστάκης (Στρατιώτης), Αλμπέρτο Φάις (Στρατιώτης), Θανάσης Χαλκιάς (Στρατιώτης), Θανάσης Βλαβιανός (Στρατιώτης μουσικός), Χρήστος Σαπουντζής (Στρατιώτης μουσικός), Κωστής Τζανοκωστάκης (Στρατιώτης μουσικός), Θανάσης Χαλκιάς (Στρατιώτης μουσικός).

¹⁴ Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Θεσσαλικό Θέατρο (2007): Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης, Σκηνοθεσία: Σωτήρης Χατζάκης, Σκηνικά: Έρση Δρίνη, Χορογραφίες: Δημήτρης Σωτηρίου, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικόφ, Μουσική σύνθεση: Σαββίνα Γιαννάτου, Στο ρυθμικό μέρος της μουσικής: Πέτρος Κούρτης, Φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος, Βοηθός σκηνοθέτη: Ιωάννα Κώτση, Διανομή: Αλέξανδρος Μυλωνάς (Αγαμέμνων), Αρτώ Απαρτιάν (Πρεσβύτες- Α' Άγγελος), Αλέξανδρος Μούκανος (Μενέλαος), Φίλαρέτη Κομνηνού (Κλυταιμνήστρα), Ταμίλα Κουλίεβα (Ιφιγένεια), Γιώργος Χρυσοστόμου (Αχιλλέας), Αγορίτσα Οικονόμου (Β' Άγγελος), Συμμετέχει 14μελής χορός Γυναικών: Βασιλική Βλάχου – Χρυσάνθη Γεωργιάδου – Ανδρομάχη Δαυλού – Ευγενία Ζέκερη – Ζωή Κατσάτου – Σταυρούλα Κοντοπούλου – Λίλλυ Μελεμέ – Αγορίτσα Οικονόμου – Βαΐα Ουγιάρου – Ελένη Ουζουνίδου – Ιρις Πανταζάρα – Μαρία Τοκμάκη – Μαρίζα Τσάρη – Ρεβέκα Τσιλιγκαρίδου.

¹⁵ Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2019): Μετάφραση: Παντελής Μπουκάλας, Σκηνοθεσία: Γιάννης Καλαβριανός, Σκηνικά-Κοστούμια: Αλεξάνδρα Μπουσουλέγκα, Ράνια Υφαντίδου, Μουσική σύνθεση-Μουσική διδασκαλία-

διάστασης του έργου. Όπως αναφέρει ο Πούχγερ, η σκηνογραφία αποτελεί ένα από τα οπτικά στοιχεία του χώρου, στοιχεία που καθορίζονται από το κείμενο και με τη σειρά τους επικαθορίζουν τη σκηνική δράση.¹⁶ Άλλωστε, αυτή είναι και η συμβολή της σκηνογραφίας στη σύγχρονη παράσταση, καθώς, σύμφωνα με την Παντουβάκη, «η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ως εικαστικές εφαρμοσμένες τέχνες διαμορφώνουν την οπτική και τη χωρική ποιητική μιας παράστασης, αφού ο στόχος με τον οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο σκηνογράφος είναι να μετατρέψει λεκτικές αναφορές σε οπτικές ιδέες».¹⁷

Η σκηνογραφία της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* φαίνεται ότι δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα.¹⁸ Η ταυτότητα του σταθερού σκηνικού οικοδομήματος τροποποιείται σε πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα, πρακτική που ήταν ήδη γνωστή από την παρουσίαση προηγούμενων έργων.¹⁹ Ωστόσο, εκείνο που έχει απασχολήσει λιγότερο την έρευνα είναι αν υπάρχει σκηνογραφικό φόντο, το οποίο προβάλλεται, γίνεται αντικείμενο θέασης και βιώνεται τόσο από τα επί σκηνής πρόσωπα όσο και από τους θεατές ως ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο επηρεάζει τις αποφάσεις των προσώπων του έργου.²⁰

Η Πάροδος του έργου (στ. 164-302) είναι το χωρίο εκείνο που έχει χαρακτηριστεί ως μια πλήρης σκηνογραφία που παρέχει ίσως το παρασκήνιο που πλαισιώνει το

Ηχητικός σχεδιασμός: Θοδωρής Οικονόμου, Κίνηση: Δημήτρης Σωτηρίου, Φωτισμοί: Νίκος Βλασόπουλος, Α' Βοηθός σκηνοθέτη: Αλεξία Μπεζίκη, Β' Βοηθός σκηνοθέτη: Χάρης Πεχλιβανίδης, Βοηθοί σκηνογράφου-ενδυματολόγου: Ελίνα Ευταξία, Isabela Tudorache, Φωτογράφιση παράστασης: Τάσος Θώμογλου, Οργάνωση παραγωγής: Marleen Verschuuren, Μαρία Λαζαρίδου, *Βοηθός σκηνογράφου (στο πλαίσιο πρακτικής άσκησης): Σοφία Τσιριγώτη, Διανομή: Γιώργος Γλάστρας (Αγαμέμνων), Ανθή Ευστρατιάδου (Ιφιγένεια), Γιώργος Καύκας (Πρεσβύτες), Νικόλας Μαραγκόπουλος (Μενέλαος), Θανάσης Ραφτόπουλος (Αχιλλέας), Χρίστος Στυλιανού (Αγγελιοφόρος), Μαρία Τσιμά (Κλυταιμίστρα), Μομώ Βλάχου, Στελλίνα Βογιατζή, Δέσποινα Γιαννοπούλου, Ιωάννα Δεμερτζίδου, Δανάη Επιθυμιάδη, Αίγλη Κατσίκη, Λήδα Κουτσοδασκάλου, Μαρία Κωνσταντά, Αλεξία Μπεζίκη, Ζωή Μυλωνά, Μαριάνθη Παντελοπούλου, Κατερίνα Παπαδάκη, Ρεβέκκα Τσιλιγκαρίδου (Χορός), Δημήτρης Χουντής (Μουσικός επί σκηνής).

¹⁶ Βλ. Πούχγερ (χ.χ.) 51-57, ο οποίος αναφέρει ότι «τα οπτικά σημεία της σκηνογραφίας καθορίζουν τον τόπο της σκηνικής δράσης και το χρόνο· μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την ίδια την υπόθεση ή και να επηρεάσουν την υποκριτική».

¹⁷ Παντουβάκη (2014) 416.

¹⁸ O Walton (2007) 248 αναφέρει ότι «δεν υπάρχει τίποτε περίπλοκο στη σκηνική παρουσίαση της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*. Το σκηνικό αναπαριστάνει το αντίσκηνο του Αγαμέμνονα στην Αυλίδα». O Turato (2016) 205 σημ. 1, συμφωνεί με την παραπάνω άποψη, ωστόσο δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο χαρακτηρίζεται το οικοδόμημα από το εκάστοτε πρόσωπο. Πρβλ. ακόμη Sommerstein (2010) 172, 172 σημ. 4 και Collard & Morwood (2017) 247 ad 1-3.

¹⁹ Σοφοκλέους *Αίας*, Ευριπίδη *Εκάβη* και *Τρωάδες*. Τα τρία έργα και ο ψευδεπίγραφος *Ρήσος* παίζονται με σκηνογραφικό φόντο μια πολεμική σκηνή.

²⁰ O Lloyd (2012) 345 αναφέρει ότι στα έργα του Ευριπίδη «he (ενν. Euripides) often has a nearby offstage place at which decisions are made in perhaps unpredictable ways about the characters onstage, and this displacement of political power from the scene of the action is a distinctive feature of his plays».

δράμα.²¹ Ο σκηνογραφικός σχεδιασμός σε σύγχρονες παραστάσεις του έργου αποκαλύπτει τις πολλαπλές δυνατότητες που παρέχει η Πάροδος. Η σκηνογραφική διευθέτηση του χώρου υπαγορεύεται από τις απαιτήσεις της εικαστικής γλώσσας της σκηνογραφίας. Ο Καλαβριανός σε συνεργασία με την Αλεξάνδρα Μπουσουλέγκα και τη Ράνια Υφαντίδου επέλεξε ένα λιτό, αφαιρετικό σκηνικό αφήνοντας ακάλυπτο το πίσω μέρος της ορχήστρας όπου καθόταν σε πέτρες ο Χορός και οι πρωταγωνιστές της τραγωδίας. Στη σκηνική όψη λείπει ο σαφής χωρικός προσδιορισμός στον οποίο διαδραματίζεται το έργο. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης εντάσσει τα πλοία και τον στρατό ενεργά στον δραματικό ιστό του έργου. Στο δεύτερο μέρος της Παρόδου, ενώ οι κοπέλες του Χορού ετοιμάζονται να περιγράψουν τα πλοία των Αχαιών (στ. 231-302), συγκεντρώνονται όλες μαζί στην δεξιά από τη μεριά των θεατών πλευρά της ορχήστρας. Ένα εκ των κοριτσιών προΐσταται της συγκεντρωμένης ομάδας και δείχνει με το χέρι της το δεξί μέρος του κοίλου αρχίζοντας την περιγραφή των караβιών του Αχιλλέα. Η κίνηση της κοπέλας αποτελεί ουσιαστικά μια χειρονομιακή δείξη που μεταφέρει το εστιακό κέντρο της προσοχής του Χορού, αλλά και των εξωτερικών θεατών στον εξωσκηνικό χώρο. Έτσι, επιτυγχάνεται μια νοητική θέαση του εξωσκηνικού χώρου (χώρος του στρατού), ο οποίος ενθρονίζεται στον φυσικό χώρο του κοίλου του θεάτρου (θεατές).

Πράγματι, στο δεύτερο μέρος της Παρόδου (στ. 231-302), οι γυναίκες του Χορού αρχίζουν να καταγράφουν τα πλοία ως άλλον ένα *νεῶν κατάλογο* (*Ιλιάδα Β*).²² Η στροφή από την αθλητική δραστηριότητα του Αχιλλέα, η οποία επιτελείται στην ορχήστρα από τα μέλη του Χορού, προς το θέαμα του στόλου των Αχαιών στο σκηνογραφικό φόντο της σκηνης υποδηλώνεται με τους στίχους 231-34, *ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἦλυθον / καὶ θέαν ἀθέσφατον, / τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὄμματων / ὡς πλήσαιμι ἴμείλινον ἴ ἀδονάν*.²³

Αρχικά, η εμφατική θέση του όρου *ναῶν* στην αρχή του στίχου, αλλά και στην αρχή της νέας ενότητας της Παρόδου δηλώνει και τη θεματική του χωρίου.²⁴ Ωστόσο, η

²¹ Η Zeitlin (1994) 158 επισημαίνει ότι «here the sense is one of a full *skēnographia*, broad painted vista that might provide an actual backdrop to frame the drama of Iphigenia as it unfolds on stage before the eyes of the spectators in the audience». Πρβλ. Weiss (2014) 121.

²² Για μια αναλυτική επισκόπηση περί γνησιότητας ή μη του χωρίου, βλ. Collard & Morwood (2017) 293-95. Για μια μεταπονητική ανάλυση του καταλόγου, βλ. Torrance (2013) 82-93.

²³ Για το αρχαίο κείμενο χρησιμοποιώ την έκδοση του Diggle (1994).

²⁴ Ο Lesky (³2000) 340-41 και οι Collard & Morwood (2017) 290 θεωρούν ότι τα δύο μέρη της Παρόδου είναι ευδιάκριτα χωρισμένα τόσο μορφικά όσο και θεματικά. Οι στίχοι 164-230 είναι σε αιολοχοριαμβικό μέτρο και περιγράφονται οι ήρωες των Αχαιών, ενώ οι στίχοι 231-302 είναι σε iambotροχαϊκό μέτρο όπου αναπτύσσεται η περιγραφή των πλοίων.

συσσώρευση των όρων όρασης (*θέαν, ὄψιν, ὀμμάτων*) συμβάλλει στη σκηνογραφική οριοθέτηση του ευρύτερου σκηνικού χώρου στην οποία προβάλλεται η παρουσία των πλοίων.²⁵ Η χρήση του όρου *θέαν* σε συνδυασμό με τον προσδιορισμό *ἀθέσφατον* συνιστά την παραδοχή της αδυναμίας του λόγου και θέτει σε πρώτο πλάνο την οπτική διάσταση.²⁶ Η *θέα*, δηλαδή, των πλοίων είναι τόσο εντυπωσιακή που δεν μπορεί να περιγραφεί.²⁷ Ο Μύρης αποδίδει το *θέαν ἀθέσφατον* ως «θώρα θεόρατο», ενώ οι Collard & Morwood ως «a spectacle beyond words to describe» υπερτονίζοντας αυτήν την οπτική λειτουργία σε αντίθεση με τον λόγο.

Παράλληλα, η συνάφεια των όρων *ὄψιν ὀμμάτων* θέτει το πλαίσιο της επικοινωνιακής σχέσης του θεώμενου Χορού –και κατ’ επέκταση των θεατών– με το αντικείμενο της θέασής του (*ὄψις*) καθώς το *ὄμμα*, ως ὄργανο της αισθητηριακής αντίληψης, λειτουργεί ως μετωνυμία του θεώμενου Χορού. Η συμπλοκή των δύο όρων λειτουργεί ως μια απόδειξη της αξιοπιστίας του θεάματος,²⁸ αφού τόσο οι θεατές όσο και το αντικείμενο της όρασης βρίσκονται σε κοντινή απόσταση.²⁹ Επιπλέον, η χρήση των φράσεων *ὡς πλήσαιμι* και *μείλινον ἄδονάν* παρέχει ένα σχόλιο αισθητικής ποιότητας του θεάματος. Ίσως εδώ ο ποιητής προσπαθεί να υποβάλει την αισθητική απόλαυση που θα επιθυμούσε να αισθανθούν οι θεατές από τη *θέαν* και την *ὄψιν* μέσα από την παραδοχή του Χορού. Έτσι, μέσα από αυτό το σχόλιο εσωτερικής πρόσληψης, ο Ευριπίδης προσπαθεί να κατευθύνει την προσληπτική δεκτικότητα των εξωτερικών θεατών. Η γλυκιά ηδονή (*μείλινον ἄδονάν*) και το αίσθημα της πλήρωσης (*ὡς πλήσαιμι*) θα έρθουν μετά από την αυτοψία στο σκηνογραφικό φόντο της σκηνής και την περιγραφική εξερεύνησή του.³⁰ Άλλωστε, η ύπαρξη του τελικού μορίου *ὡς* σε

²⁵ Η Γκαστή (1998) 193-94 ερμηνεύοντας τη χρήση όρων όρασης στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, αναφέρει ότι «μ’ αυτή την εμφαντική επανάληψη δύο τύπων ενός ρήματος όρασης ο ποιητής, απευθυνόμενος άμεσα στο κοινό του, οριοθετεί “σκηνογραφικά” στον ευρύτερο σκηνικό χώρο το επίπεδο στο οποίο “προβάλλεται” η παρουσία του Αίαντα». Επισημαίνει δε ότι «με τη χρήση του λεξιλογίου όρασης, ο ποιητής επιδιώκει να περιορίσει την όραση του θεατή στην εντυπωσιακή σκηνική εικόνα που δημιουργεί...».

²⁶ Η ανάλυσή μου βασίζεται στη Γκαστή (2009) 40-41, η οποία σχολιάζοντας τον στίχο 238 από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου θεωρεί ότι «το *ἀνανδον μένος* εξαναγκάζει τον ποιητή να επικεντρώσει πρωτίστως το ενδιαφέρον του στην οπτική ποιότητα των λεπτομερειών της θυσίας και δευτερευόντως να παραπέμψει σε μια κατ’ εξοχήν “ηχητική εικόνα” του παρελθόντος.[...] Συγχρόνως, με τη χρήση του επιθέτου *ἀνανδος* ο ποιητής εξηγεί γιατί δίνει προτεραιότητα στο οπτικό στοιχείο της περιγραφόμενης σκηνής».

²⁷ Για τις σημασίες του όρου, βλ. LSJ (= Liddell, H. G. & R. Scott & H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*) (1996) s.v. *ἀθέσφατος*. Βλ. Μύρης (1992) 47, Collard & Morwood (2017) 105.

²⁸ Πρβλ. τη σημερινή φράση «το είδες με τα μάτια σου;» για να διαπιστωθεί η αξιοπιστία της πληροφορίας.

²⁹ Βλ. Collard & Morwood (2017) 291.

³⁰ Δέχομαι ότι ο όρος *μείλινον* αποτελεί ένα επίθετο προερχόμενο από το μέλι και χρησιμοποιείται ως όρος αισθητικής επιβράβευσης. Για τις διάφορες σημασίες του όρου, βλ. Stockert (1992) 257 ad 234.

συνδυασμό με την ευκτική *πλήσαιμι* υποδεικνύει την πληρότητα που θα νιώσει ο Χορός μέχρι και το τέλος της περιγραφής.³¹

Στη συνέχεια, ο Χορός αρχίζει την περιγραφή του στόλου εστιάζοντας κυρίως στα εμβλήματα των πλοίων. Η παρατακτική διάρθρωση του στόλου, το εικονιστικό λεξιλόγιο ειλημμένο από τον χώρο της τέχνης,³² οι όροι δείξης σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική τάση του Ευριπίδη,³³ δημιουργούν ισχυρές ενδείξεις για τη σκηνογραφική παρουσία του στόλου στο σκηνογραφικό φόντο.³⁴

Η περιγραφή αρχίζει με τα πλοία του Αχιλλέα τα οποία βρίσκονται στο δεξί μέρος του στρατοπέδου (*καὶ κέρρας μὲν ἦν / δεξιὸν πλάτας ἔχων / Φθιώτιδας ὁ Μυρμιδῶν Ἄρης / πενήκοντα ναυσὶ θουρίαις*, 235-38). Ο χωρικός προσδιορισμός *κέρρας δεξιὸν πλάτας ἔχων* λειτουργεί αφενός ως μια μαρτυρία του τόπου στον οποίο είναι αγκυροβολημένα τα πλοία του Αχιλλέα, και αφετέρου ως ένας χωρικός δείκτης της σκηνογραφικής παρουσίας των πλοίων στο δεξί μέρος του σκηνικού.

Επιπρόσθετα, η περιγραφή του εμβλήματος στην πρύμνη των караβιών επιτυγχάνεται με την τεχνική της *ἐκφράσεως* (*χρυσέαις δ' εἰκόσιν κατ' ἄκρα Νη- / ρῆιδες ἔστασαν θεαί, / πρύμναις σῆμα Ἄχιλλείου στρατοῦ*, 239-41).³⁵ Η χρήση των όρων *εἰκόσιν* και *σῆμα* ανακαλεί την τεχνική της ζωγραφικής εντύπωσης στις ασπίδες ή τα νομίσματα. Ο όρος *εἰκόσιν* λειτουργεί και ως ένας όρος που τονίζει την οπτική διάσταση της περιγραφής, ενώ η περιγραφή καθώς και ο όρος *σῆμα* έχει ως προηγούμενο την περιγραφή των εμβλημάτων στην ασπίδα του Αχιλλέα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (στ. 452-56) και στους *Επτά ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου (στ. 369-676).³⁶ Η *ἐνάργεια* και η *σαφήνεια* που συνοδεύουν την περιγραφή του εμβλήματος προσδίδει

Άλλωστε, το ίδιο φαίνεται ότι αντιλαμβάνεται ο Μύρης (1992) 47, ο οποίος μεταφράζει «*μελώσαν τα ματάκια τα γυναίκεια μου / και χόρτασαν χαρές*» στ. 233-34.

³¹ Για την άποψη αυτή στηρίχτηκα αρκετά στην ανάλυση των Collard & Morwood (2017) 296 ad 171-73a.

³² Για την εικονιστική ποιότητα του χωρίου, βλ. Collard & Morwood (2017) 291.

³³ Ο Arnott (1962) 118 επισημαίνει ότι «he (ενν. Euripides) is compelled to rationalize the scenic background just as he rationalizes the myths which form the subjects of his play. If a real and solid building is permanently in view, it is unnatural to ignore it. This fundamental change of attitude transforms the *skēne* into a representational setting, and prepares the way for the total realism of Middle and New Comedy».

³⁴ Η άποψη αυτή έρχεται σε αντίθεση με την επισήμανση του Walton (2007) 248 ότι «ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφιστοί πίνακες για να αποδώσουν το τοπίο κοντά στη θάλασσα».

³⁵ Για την χρήση της τεχνικής της *ἐκφράσεως* κυρίως ως μεταποιητικό εργαλείο σε όλη την Πάροδο, βλ. Zeitlin (1994) και Torrance (2013) 82-93.

³⁶ Βλ. Collard & Morwood (2017) 292.

ζωντάνια και παραστατικότητα στην εικόνα οξύνοντας ακόμη περισσότερο την παρατηρητικότητα των θεατών.³⁷

Στη συνέχεια, περιγράφονται τα καράβια των Αργείων (*Αργείων δὲ ταῖσδ' ἰσήμεροι / νᾶες ἔστασαν πέλας*, 242-43). Η παρουσία της δεικτικής αντωνυμίας *ταῖσδε* υποδεικνύει το σημείο που βρίσκονται τα πλοία. Όπως, επισημαίνει ο Taplin, η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας μπορεί να παρομοιαστεί με την κίνηση που κάνει κάποιος για να δείξει κάτι με το χέρι του.³⁸ Η δεικτική αντωνυμία σε συνδυασμό με τον τοπικό επιρρηματικό προσδιορισμό *πέλας* τοποθετεί χωροταξικά τα πλοία τόσο στο επίπεδο της πραγματικής τους θέσης στον κόλπο, όσο και στο σκηνικό καθώς προσδίδεται μια αίσθηση εγγύτητας στο *εδῶ* και το *τώρα*.³⁹ Η θέση των πλοίων ορίζεται σε συνάρτηση με την θέση των προηγούμενων караβιών, αλλά και της θέσης του Χορού.

Ακολουθεί η περιγραφή των караβιών από την Αθήνα, των οποίων αρχηγός είναι ο γιος του Θησέα (*Αθηΐδας δ' ἄγων / ἐξήκοντα ναῦς ὁ Θησέως / παῖς ἐξῆς ἐναυλόχει*, 247-49). Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία του επιρρήματος *ἐξῆς*, το οποίο δείχνει τη διαδοχικότητα της περιγραφής, αλλά υποδεικνύει και τη θέση των караβιών σε σχέση με τα υπόλοιπα.⁴⁰ Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση σημαντική είναι η χρήση της τεχνικής της *ἐκφράσεως* όσον αφορά το έμβλημα των караβιών (*θεᾶν / Παλλάδ' ἐν μονύχοις ἔχων πτερω- / τοῖσιν ἄρμασιν θετόν, / εὔσημον γε φάσμα ναυβάταις*, 249-52). Ο όρος *φάσμα* ενισχύει την οπτική διάσταση του θεάματος προσδίδοντας ωστόσο και την ανάγκη της νοητικής διεργασίας από πλευράς των θεατών.⁴¹ Επίσης, η χρήση του όρου *εὔσημος* ίσως λειτουργεί διττά. Αφενός μεν χαρακτηρίζει το έμβλημα ως προς τη θετική του λειτουργία για τους ναύτες, αφετέρου δε ίσως αποτελεί και έναν όρο ενδοδραματικής αποτίμησης της αισθητικής ποιότητας. Το πρόθημα *εὔ* ίσως προσδιορίζει την καλαίσθητη εφαρμογή της περιγραφής του εμβλήματος στο σκηνογραφικό φόντο, προσπαθώντας παράλληλα να κατευθύνει την προσληπτική δεκτικότητα των εξωτερικών θεατών.

Έπειτα, σειρά έχουν τα πλοία των Βοιωτών τα οποία έχουν στις πρύμνες ως έμβλημα τον Κάδμο να κρατάει έναν χρυσό δράκοντα (*Βοιωτῶν δ' ὄπλισμα πόντιον / πεντήκοντα*

³⁷ Η Zeitlin (1994) 157 επισημαίνει τη χρηστικότητα μιας τέτοιας περιγραφής, καθώς σχεδιάστηκε για να μετατρέψει τους ακροατές σε θεατές.

³⁸ Βλ. Taplin (1996) 162.

³⁹ Βλ. Πεφάνης (1999) 181.

⁴⁰ Για τη σημασία του επιρρήματος, βλ. LSJ (1996) s.v. *ἐξῆς*.

⁴¹ Για τις σημασίες του όρου, βλ. LSJ (1996) s.v. *φάσμα*. Πρβλ. ακόμη Collard & Morwood (2017) 309 ad 249b-52.

νήας εἰδόμαν / σημείουσιν ἐστολισμένας · / τοῖς δὲ Κάδμος ἦν / χρύσειον δράκοντ' ἔχων / ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα, 253-58). Η χρήση του όρου *εἰδόμαν* δημιουργεί εκ νέου την αίσθηση της αυτοψίας, καθώς η ρίζα *εἶδ-* δίνει έμφαση στο αντικείμενο της όρασης.⁴² Τα πλοία βρίσκονται κοντά και η παρατηρητική ματιά του Χορού βρίσκεται εστιασμένη σ' αυτά, γεγονός που υποδεικνύει την παρουσία τους στον σκηνικό χώρο.⁴³ Σ' αυτό συντείνει και η μετοχή *ἐστολισμένας*. Η μετοχή χρησιμοποιείται αφενός για να αναδείξει την πολεμική εξάρτηση του πλοίου, αφετέρου για να υποδείξει τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες που αφορούν το πλοίο και κατ' επέκτασιν στο ίδιο το σκηνικό φόντο.

Η στροφή κλείνει με την αναφορά στα πλοία από τη Φωκίδα και τη Λοκρίδα (*Φωκίδος δ' ἀπὸ χθονὸς / Λοκρὰς δὲ ταῖσδ' ἴσας ἄγων / ναῦς, 261-63*). Από ένα αρκετά φθαρμένο χωρίο, ξεχωρίζει η δεικτική αντωνυμία *ταῖσδε* όπου και πάλι υποδεικνύονται τα καράβια στα οποία αναφέρεται ο Χορός, διαχωρίζοντάς τα από τα υπόλοιπα πλοία.⁴⁴

Στην παράσταση του Καλαβριανού, η ομάδα των κοριτσιών περιγράφει τα πλοία με συνεχείς εναλλαγές των κορυφαίων. Κάθε στροφή και αντιστροφή περιγράφεται από διαφορετικά μέλη του Χορού, ενώ τα πλοία τοποθετούνται σε μια γραμμική σειρά ακολουθώντας το μήκος του κοίλου. Η χειρονομιακή δείξη της εκάστοτε κορυφαίας κατευθύνει και το βλέμμα των υπόλοιπων κοριτσιών, οι οποίες συντεταγμένα στρέφουν την προσοχή τους στο σημείο που υποδεικνύεται.⁴⁵

Στο δραματικό κείμενο, εν αντιθέσει με τις προηγούμενες περιγραφές, τα καράβια του Αγαμέμνονα και του Μενελάου δεν περιγράφονται εκτενώς (*ἐκ Μυκήνας δὲ τᾶς Κυκλωπίας / παῖς Ἀτρέως ἔπεμπε ναυβάτας / ναῶν ἑκατὸν ἠθροισμένους, 265-67*). Παρουσιάζεται μόνο ο αριθμός τους χωρίς κανένα στοιχείο μεγαλοπρέπειας που να απορρέει από τα εμβλήματα των πλοίων τους. Η έλλειψη όρων όρασης και της τεχνικής της *ἐκφράσεως* αντικαθίστανται από τις αντικειμενικές συμβάσεις του θεάτρου του 5^{ου}

⁴² Για τη σημασία της ρίζας *εἶδ-*, βλ. Chantraine (1968) s.v. *όράω*. Πρβλ. ακόμη Γκαστή (1998) 172, 172 σημ. 2.

⁴³ H Zeitlin (1994) 145 εξηγεί ότι «these effects are most evident in what I would call examples of "hyperviewing": that is, those moments in Euripidean drama of ephrastic discourse, which in their absorptive gaze that is focused on a visual scene or tableau, join word and image in pictorial language».

⁴⁴ Ο Elam (2001) 96 υποστηρίζει ότι «οι αντωνυμικοί ή δεικτικοί προσδιοριστές υποδεικνύουν με χειρονομιακό τρόπο τα αντικείμενα στα οποία αναφέρεται ταυτόχρονα ο λόγος. Το σημείο ορισμού είναι το σώμα του ομιλητή-ηθοποιού, έτσι ώστε καθοριστική σημασία να αποκτά η εγγύτητα του εκάστοτε αναφερομένου αντικειμένου σε σχέση με το υποκείμενο».

⁴⁵ Για το φωτογραφικό υλικό της εν λόγω σκηνης, βλ. <https://www.facebook.com/greekdramafest/photos/a.1253720911504439/1253722291504301>.

αίωνα. Η γραμμική περιγραφή των караβιών στο σκηνογραφικό φόντο από τα δεξιά προς τα αριστερά καταλήγει στο σκηνικό οικοδόμημα, το οποίο ως πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα αντικαθιστά τα εκατό πλοία των Ατρείδων και τη σκηνογραφική τους απεικόνιση.

Αντίθετα, στην περιγραφή των πλοίων του Νέστορα που ακολουθεί, χρησιμοποιείται εκ νέου η τεχνική της *έκφρασεως*, γεγονός που αναδεικνύει τη σκηνογραφική διάσταση του θεάματος (*έκ Πύλου δέ Νέστορος / Γερηνίου κατειδόμαν / πρύμνας σήμα ταυρόπουν όρᾶν, / τόν πάροικον Άλφείον*, 273-76). Η χρήση του μεσοδυναμικού ρήματος *καθορᾶμαι* επαναφέρει την αίσθηση της αυτοψίας και της γνώσης που απορρέει από αυτήν, καθώς ο Χορός φαίνεται ότι παρατηρεί με λεπτομέρεια τα πλοία. Η αυτοψία υποβοηθείται από την περιγραφή του εμβλήματος. Ο όρος *όρᾶν* προσδιορίζει έναν τρόπο όρασης που επικεντρώνεται στις ικανότητες του υποκειμένου να παρατηρεί, να κρατάει το βλέμμα του πάνω στο αντικείμενο της θέασης.⁴⁶ Εν προκειμένω, το έμβλημα ως αντικείμενο της όρασης λειτουργεί αποφασιστικά για την κατανόησή του από το υποκείμενο της όρασης, δηλαδή τον Χορό, αλλά σε ένα άλλο επίπεδο και από τους θεατές.

Στη συνέχεια, η τελευταία στροφή αυτού του εναλλασσόμενου στροφικού ζεύγους περιγράφει τα πλοία των Αινιάνων, των Επειών και των Ταφίων (στ. 277-87). Η χωρική τους παρουσία εγγράφεται με τη χρήση των δεικτικών αντωνυμιών *τῶνδε* (στ. 279, 282) και του τοπικού επιρρήματος *πέλας*. Και οι δύο όροι ίσως υποδεικνύουν τη δυνατότητα εντοπισμού και διαχωρισμού τους στο σκηνογραφικό φόντο.

Τέλος, η περιγραφή του στόλου κλείνει με τη θέση των караβιών του Αίαντα (*Αΐας δ' ό Σαλαμῖνος έντροφος / ἴδεξιόν κέρας / προς τόν λαιόν ζύναγε / τῶν ᾄσσον ὄρμει πλάταισινῆ / έσχάταισι συμπλέκων*, 288-92). Η θέση των πλοίων του Αίαντα στο αριστερό πλευρό έρχεται να ολοκληρώσει την χωροταξία του στόλου, ενώ ο στίχος 292 ίσως προσφέρει και μια σκηνογραφική πληροφορία. Ο όρος *έσχάταισι* ίσως δηλώνει την άκρη του σκηνογραφικού φόντου, όπου βρίσκονται στριμωγμένα τα πλοία του Αίαντα. Για αυτό χρησιμοποιείται και ο όρος *συμπλέκων* που υποδηλώνει τη δυσκολία να τα ξεχωρίσουν.⁴⁷ Φαίνεται πως η περιγραφή των πλοίων είναι σε μια διάταξη γραμμική ακολουθώντας τη φυσική πορεία ενός κόλπου. Ο Αχιλλέας έχει το δεξί πλευρό, ενώ ο Αίας το αριστερό.

⁴⁶ Βλ. Γκαστή (1998) 171. Για τις σημασίες του όρου, βλ. Chantraine (1968) s.v. *όράω*.

⁴⁷ Για τον όρο *συμπλέκων*, βλ. Collard & Morwood (2017) 315 ad 288-93a.

Η περιγραφή ολοκληρώνεται με την παραδοχή του Χορού για τη δύναμη του στόλου των Αχαιών (στ. 293-300). Η επανάληψη του ρήματος *είδομαν* δύο φορές (στ. 295, 299) λειτουργεί ως ένα είδος υπενθύμισης της σκηνικής αυτοψίας που τελείωσε και ως μια ανακεφαλαίωση των περιγραφών που προηγήθηκαν.⁴⁸ Επιπλέον, ανακαλεί το *ώς έσιδοίμαν* του στίχου 171, διευκρινίζοντας ότι αυτό για το οποίο είχαν έρθει να δουν, το είδαν, σηματοδοτώντας επίσης τη λήξη της συγκέντρωσης της προσοχής των θεατών στο αντικείμενο της θέασης. Η πρόθεση των γυναικών της Χαλκίδας να δουν τον στρατό των Αχαιών διατυπώνεται με την είσοδό τους στην ορχήστρα (*Αχαιῶν στρατιὰν ὡς έσιδοίμαν*, 171). Η χρήση του όρου *είσοράω* υποδεικνύει την αυτοψία ως μέσο πιστοποίησης των φαινομένων,⁴⁹ καθώς η σημασία του ρήματος υποδηλώνει την κατεύθυνση αλλά και την απρόσκοπτη διατήρηση της προσοχής του θεατή στο αντικείμενο της θέασής του.⁵⁰ Παράλληλα, η χρήση του επιρρήματος *ένθάδε* στον στίχο 299 ορίζει την οπτική πραγμάτωση στο *εδώ* και το *τώρα* της δραματικής αφήγησης τοποθετώντας τη στον σκηνικό τόπο και χρόνο. Έτσι, τα πλοία ίσως είναι ζωγραφισμένα στο σκηνογραφικό φόντο δεξιά και αριστερά του σκηνικού οικοδομήματος.

Ο Καλαβριανός αντιλαμβανόμενος τη γραμμική σειρά των караβιών που υποβάλλεται στο σκηνογραφικό φόντο από το δραματικό κείμενο, με τον Αχιλλέα στο δεξί μέρος του στόλου και τον Αίαντα στο αριστερό, εκμεταλλεύεται την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου και τοποθετεί τον στόλο των Αργείων στο κοίλο του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο, το κοίλο μετασχηματίζεται νοητικά στον κόλπο της Αυλίδας. Αυτή η πνευματική διεργασία του Χορού, αλλά και των ίδιων των θεατών αντικατοπτρίζει το *ώς έσιδοίμαν* του στίχου 171.

Βέβαια, η ενσωμάτωση του στρατού στον σκηνικό χώρο δεν είναι τυχαία.⁵¹ Ο Ευριπίδης τοποθετεί τον στρατό στο σκηνογραφικό φόντο μέσω της διηγητικής ανάπτυξης της περιγραφής του Χορού καταλύοντας τα όρια σκηνικού και εξωσκηνικού

⁴⁸ Η Kozak (2018) 142-43 χαρακτηρίζει το *είδομαν* ως άμεση γνώση σε αντίθεση με το *κλύουσα* που το θεωρεί ως διαμεσολαβημένη γνώση.

⁴⁹ Βλ. Γκαστή (1998) 175-76, 176 σημ. 1, η οποία τονίζει ότι «η προσθήκη της μετοχής *είσιδών* προβάλλει ακόμη πιο εμφατικά τη γνωσιολογική αξία της αυτοψίας».

⁵⁰ Οι Collard & Morwood (2017) 296 ad 171-73a αναφέρουν ότι «the compound verb *είσοράω* means “set (and keep) eyes on”, a sense aided by the mid. Voice».

⁵¹ Χουρμουζιάδης (2019) 232. Η Zeitlin (1994) 145 επισημαίνει ότι «they (env. the scenes) take place as counterpoint to an initial speaker or speakers, and their immediate function is to shift the perspective to expand in detail and scope the sense of the actual visual décor as well as to set the scene in the mind’s eye».

χώρου.⁵² Έτσι, η υπόμνηση του στρατού καθ' όλη τη διάρκεια του έργου είναι ένα στοιχείο που ίσως εξηγεί και τις αποφάσεις που λαμβάνονται από τα δραματικά πρόσωπα.⁵³

Στο ίδιο επίπεδο κινείται και ο Καλαβριανός, ωστόσο, η σκηνοθεσία του ενέχει μια μεταθεατρική σκοπιά. Ο στρατός εφόσον καταλαμβάνει, έστω και νοητικά, τη θέση των θεατών γίνεται και ο ίδιος θεατής των επί σκηνής γεγονότων λειτουργώντας καταλυτικά στις αποφάσεις των προσώπων. Με αυτόν τον τρόπο υποβάλλεται ένα ιδιότυπο *θέατρον εν θεάτρω*.

Η υπόμνηση του στρατού στα σκηνικά δρώμενα είναι συνεχής. Στο Β' Επεισόδιο, όταν η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνονας συζητούν για τις ετοιμασίες του υποτιθέμενου γάμου της κόρης τους με τον Αχιλλέα, η Κλυταιμνήστρα ρωτάει τον Αγαμέμνονα για τον τόπο του γαμήλιου δείπνου προς τιμήν των γυναικών (*ήμεϊς δὲ θοίνην ποῦ γυναιζὶ θήσομεν;*, 722). Η απάντηση του Αγαμέμνονα είναι ότι το τραπέζι θα γίνει κοντά στα καράβια (*ἐνθάδε πάρ' ἐπ' ὑμνοῖσιν Ἀργείων πλάταις*, 723). Η χρήση του *ἐνθάδε* λειτουργεί ως μια υπενθύμιση της παρουσίας των καραβιών στο σκηνογραφικό φόντο καθώς το επίρρημα λειτουργεί ως προσδιορισμός του τόπου προσδίδοντας μια αμεσότητα και μια εγγύτητα με το θέαμα των καραβιών.⁵⁴ Παράλληλα, το *ἐπ' ὑμνοῖσιν* ανακαλεί την εκφραστική λειτουργία της Παρόδου με την περιγραφή των εμβλημάτων στις πρύμνες των πλοίων, επαναφέροντας την οπτική πραγμάτωσή της.

Ένα ακόμη σημείο που προσδιορίζει τον ενεργό ρόλο του στρατού στη λήψη των αποφάσεων των δραματικών προσώπων, είναι στο Δ' Επεισόδιο. Μετά την ικεσία της Ιφιγένειας, ο Αγαμέμνονας εξηγεί γιατί δεν μπορεί να υπαναχωρήσει στην απόφασή του να θυσιάσει την κόρη του. Εξηγεί ότι είναι στην υπηρεσία της Ελλάδος και υπό την πίεση του στρατού. Μάλιστα υποδεικνύει και την ύπαρξή του (*ὄρ' ἄθ' ὅσον στράτευμα ναύφαρκτον τόδε*, 1259). Η χρήση του ρήματος *όραω*, όπως επισημάναμε και προηγουμένως, λειτουργεί ως προσδιορισμός του τρόπου θέασης του αντικειμένου. Επιπλέον, η κατευθυντική λειτουργία της προστακτικής σε συνδυασμό με τη δεικτική αντωνυμία *τόδε* ενισχύει την παρουσία του στρατού στο οπτικό πεδίο

⁵² Βλ. Issacharoff (1981) 215-16.

⁵³ Ο Michelakis (2006) 44-46 και οι Collard & Morwood (2017) 28 θέτουν τον στρατό ως ένα εξωσκηνικό πρόσωπο που επηρεάζει τα δραματικά τεκταινόμενα. Βλ. ακόμη Lloyd (2012) 345.

⁵⁴ Η εγγύτητα των καραβιών αναγνωρίζεται από τον Μπλάνα (2017) 91, ο οποίος μεταφράζει «εδώ, δίπλα στα ένδοξα καράβια μας». Το κόμμα λειτουργεί ως δείκτης σύνδεσης των δύο επιρρηματικών προσδιορισμών, καθώς η φράση «δίπλα στα ένδοξα καράβια μας» λειτουργεί ως επεξήγηση στον τοπικό προσδιορισμό «εδώ».

τόσο των εσωτερικών αποδεκτών του εκφωνήματος (Κλυταιμνήστρα, Ιφιγένεια), όσο και των εξωτερικών αποδεκτών (θεατές).⁵⁵ Παράλληλα, ως αντικείμενο της δείξης καθορίζεται ο στρατός, ο οποίος διευκρινίζεται ως *ναύφαρκτος*. Η σύνθεση του όρου *ναῦς* με το επίθετο *φαρκτός-ή-όν* αφενός δύναται να λειτουργήσει ως μια πολεμική εικονοποιΐα που προκαλεί φόβο,⁵⁶ αφετέρου μπορεί να προσδιορίζει το σκηνογραφικό φόντο με τα ζωγραφισμένα καράβια στο σκηνικό να λειτουργούν ως ένας εικαστικός φράκτης. Η παρουσία του στρατού λειτουργεί καθοριστικά για τον Αγαμέμνονα και για την απόφασή του να θυσιάσει την κόρη του, ενώ εξηγεί και την άκαρπη ικεσία της Ιφιγένειας.

Τέλος, άλλο ένα χωρίο που υποδεικνύει τη λειτουργική υπόμνηση του στρατού στο προσκήνιο είναι στο Δ΄ Επεισόδιο, όταν παίρνει τον λόγο η Ιφιγένεια και δηλώνει τη μεταστροφή της παραπέμποντας στην παρουσία του θεώμενου στρατού (*εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἢ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει*, 1378). Η Ιφιγένεια προβάλλει την οπτική διάσταση της σκηνής (*ἀποβλέπει*) και την ίδια το αντικείμενο της θέασης (*εἰς ἔμ'*). Ο όρος *ἀποβλέπω* συντασσόμενος με την πρόθεση *εἰς* και αιτιατική δηλώνει τη σταθερή θέαση.⁵⁷ Η Ιφιγένεια τοποθετεί ολόκληρη την Ελλάδα στη σταθερή θέση του παρατηρητή, θέση την οποία θα μπορούσε να κατέχει σκηνογραφικά ο στρατός, λόγω της σταθερότητας του σκηνικού.⁵⁸

Η παρουσία του στρατού στον σκηνικό χώρο απασχόλησε και τους σύγχρονους σκηνοθέτες. Ο Χατζάκης στην παράστασή του για το Θεσσαλικό θέατρο αντιλαμβάνεται τη λειτουργικότητα της ύπαρξης του στόλου στο σκηνογραφικό φόντο. Σε συνεργασία με τη σκηνογράφο Έρση Δρίνη, ο Χατζάκης δημιουργεί ένα σκηνικό από λευκά τριγωνικά πανιά που εφάπτονται σε ιστία. Τα πανιά είναι τοποθετημένα εναλλάξ και διαδοχικά σε βάθος τεσσάρων σειρών.

Οι σκηνογραφικές επιλογές που θυμίζουν προσκοπικές σκηνές ανακαλούν και το σκηνικό φόντο της τραγωδίας που είναι η πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα ενώ συγχρόνως παραπέμπουν σε ιστία πλοίων υποδεικνύοντας την εγγύτητα της σκηνής

⁵⁵ Για την προστακτική *ὄρατε* και σε άλλα έργα του Ευριπίδη, βλ. Collard & Morwood (2017) 552 ad 1259-262.

⁵⁶ Βλ. Collard & Morwood (2017) 552 ad 1259-62.

⁵⁷ Για τις σημασίες του όρου *ἀποβλέπω*, βλ. LSJ (⁹1996) s.v. *ἀποβλέπω*.

⁵⁸ Για το πανελλήνιο στοιχείο στο έργο, βλ. Michelakis (2006) 76-78 και Collard & Morwood (2017) 15-18.

του Αγαμέμνονα με τα πλοία των Αχαιών.⁵⁹ Ωστόσο, παρόλη την ευρηματικότητα του σκηνικού, ο Χατζάκης παρουσιάζει τις γυναίκες του Χορού να εισέρχονται με γέλια και να αφηγούνται τι είδαν στο στρατόπεδο των Αχαιών χωρίς να αξιοποιεί καθόλου το σκηνογραφικό του φόντο με τη χρήση χειρονομιακών δεικτικών ενεργειών. Η σκηνοθεσία του εστιάζει κυρίως στο οπτικό παραμερίζοντας το λεκτικό μέρος της Παρόδου.

Βέβαια, στη συνέχεια φαίνεται ότι το σκηνικό συνεισφέρει στη δραματική οικονομία. Στο Β' Επεισόδιο, κατά τη διάρκεια της συνομιλίας της Κλυταιμνήστρας με τον Αγαμέμνονα για τις διαδικασίες του γάμου της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα, στην ερώτηση της Κλυταιμνήστρας «και πού θα στήσουμε των γυναικών το φαγοπότι;» (στ. 722), ο Αγαμέμνονας απαντά «Εδώ σιμά· στων Αργείων τα καλόπρωρα πλοία» (στ. 723). Η απάντηση του Αγαμέμνονα συνοδεύεται και από την χειρονομιακή δείξη του σκηνικού. Έτσι, δηλώνεται η χωρική εγγύτητα του στρατού με τα επί σκηνης τεκταινόμενα, επηρεάζοντας την εξέλιξη του δράματος.

Σε αντίθεση με τον Χατζάκη, ο Τσιάνος στην παράστασή του με το Εθνικό Θέατρο προσπάθησε να επιτύχει ένα μεγαλοπρεπές σκηνικό αποτέλεσμα.⁶⁰ Σε συνεργασία με τον σκηνογράφο Γιάννη Μετζικόφ στήθηκαν ως σκηνογραφικό φόντο τρεις «σιδερένιες» πλώρες αντιτορπλικών караβιών του 19^{ου} αιώνα.⁶¹

Τα караβία ήταν απολύτως λειτουργικά καθώς οι υποκριτές έμπαιναν και έβγαιναν από αυτά και χρησιμοποιούνταν ακόμη και το κατάστρωμά τους. Έτσι, το σκηνικό αποτελούσε και τη σκηνή του Αγαμέμνονα, αλλά και τη «ζωντανή» παρουσία του στόλου. Το ύψος των караβιών έφτανε τα 6,80 μέτρα ενώ η επιβλητική τους παρουσία έδινε την αίσθηση ότι ξεπερνούσαν τα 20 μέτρα.⁶² Η μεγαλειώδης σκηνική εικόνα των караβιών λειτούργησε ως αντιστάθμισμα της απόκλισης από το δραματικό κείμενο καθώς ο Τσιάνος παρέβλεψε τελείως τους στίχους της Παρόδου με την περιγραφή των

⁵⁹ Ο ίδιος ο Χατζάκης υποστηρίζει ότι επιδίωξε ένα λιτό σκηνικό που να θυμίζει ιστία πλοίων και σκηνές. Για την άποψη του σκηνοθέτη, βλ. Β. Αγγελικόπουλος, «Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, μια μαραμμένη ψυχή», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 25/08/2007.

⁶⁰ Βλ. Ε.Δ. Χατζηγιάννου, «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδάουρου. Ένα ναυπηγείο ετοιμάζεται από τον Γιάννη Μετζικόφ, για να στηθεί στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδάουρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18-19/05/2002, όπου αναφέρεται ότι «ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος της “Ιφιγένειας εν Αυλίδι” έχουν κοινή την πεποίθηση, πως, όπως όλα τα Εθνικά Θέατρα οφείλουν να κάνουν μεγάλες παραστάσεις, έτσι και μια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου οφείλει να είναι μεγαλειώδης»

⁶¹ Βλ. Γ.Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Η Ιφιγένεια... στο Ναυτικό. Μια “Ιφιγένεια εν Αυλίδι” - υπερπαραγωγή παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *ΤΑ ΝΕΑ*, 05/08/2002. Η αρχική ιδέα περιελάμβανε την τοποθέτηση τεσσάρων πλοίων ως σκηνικό (βλ. Ε. Δ. Χατζηγιάννου, «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδάουρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18-19/05/2002).

⁶² Τα στοιχεία ανακτήθηκαν από τον Γ.Δ.Κ. Σαρηγιάννη, «Τα πλοία ήταν χαμηλότερα... και ο υπουργός παρών», *ΤΑ ΝΕΑ*, 17-18/08/2002.

πλοίων (στ. 231-302).⁶³ Μολαταύτα, το σκηνικό αποτέλεσμα δημιούργησε την εντύπωση ενός σιδερόφρακτου τείχους,⁶⁴ μετασχηματίζοντας την εικόνα του *ναύφαρκτου* στρατεύματος (στ. 1259) και εκτεινόταν απειλητικό τόσο για τους πρωταγωνιστές του έργου, όσο και για τους θεατές.⁶⁵

Πέρα από το σκηνικό του Μετζικώφ, η στρατιωτική παρουσία είναι εκτεταμένη στην παράσταση του Τσιάνου. Ένας 14μελής Χορός στρατιωτών παρουσιάζεται ήδη εξαρχής στον σκηνικό χώρο.⁶⁶ Βρίσκονται τοποθετημένοι σε μια πρόχειρη σκηνή, η οποία βρίσκεται μπροστά και δεξιά από τα καράβια.⁶⁷ Ο Χορός των στρατιωτών εκφωνεί εναλλάξ τους στίχους 45-88 του Προλόγου με αποδέκτη τον Αγαμέμνονα, ο οποίος κάθεται στη θυμέλη που αποτελείται από τρία μεγάλα σκουριασμένα γρανάζια. Η μέθοδος του *θεάτρου εν θεάτρω*, αγαπημένη του Τσιάνου λειτουργεί και ως ένα είδος πίεσης για τον Αγαμέμνονα, ενώ ο τρόπος με τον οποίο είναι ενδεδυμένος ο Χορός, θυμίζει έναν διονυσιακό Χορό, πράγμα που επιτείνει τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της σκηνής.⁶⁸ Η αφήγηση της προΐστορίας από τον Χορό σταματά απότομα ύστερα από παρέμβαση του θεατή Αγαμέμνονα όταν αναφέρουν ότι «δεμένοι είμαστε ακόμη στην Αυλίδα» (στ. 88).⁶⁹ Η απότομη κίνηση του Αγαμέμνονα που διαλύει την μικρή παράσταση του στρατού, υποδεικνύει την τεράστια πίεση που του ασκείται.

Επίσης, η στρατιωτική πίεση γίνεται ακόμη πιο ενεργή στη συνέχεια της παράστασης όταν ο ιδιότυπος Χορός των στρατιωτών ανεβαίνει στο κατάστρωμα των πλοίων και γίνεται επόπτης των σκηνικών και γεγονότων και η παρουσία του γίνεται ακόμη πιο πειστική για τους επί σκηνής δρώντες. Στο Δ΄ Επεισόδιο, μετά την ικεσία της Ιφιγένειας, ενώ ο Αγαμέμνονας βρίσκεται ξαπλωμένος στη θυμέλη, πετάγεται όρθιος και εν εξάλλω προσπαθεί να δικαιολογήσει τη στάση του να θυσιάσει την Ιφιγένεια. Αναφέρεται στον στρατό με τη φράση «κοιτάχτε πόσοι Έλληνες στα καράβια» συμπυκνώνοντας το νόημα των στίχων 1259-260. Η αποστροφή του λόγου

⁶³ Θυμίζουμε ότι ο Τσιάνος επέλεξε την απόδοση και όχι τη μετάφραση του κειμένου.

⁶⁴ Βλ. χ. σ., «“Ιφιγένεια εν Αυλίδι”. Το θύμα και οι πολεμοκάπηλοι “ήρωες”», *ΕΘΝΟΣ*, 12/07/2002.

⁶⁵ Βλ. Κ. Ραπανάκη, «Κατάμεστο το Αρχαίο Ωδείο στην “Ιφιγένεια εν Αυλίδι”», *Η ΝΙΚΗ*, 09/08/2002.

⁶⁶ Ο Έννιος πρώτος χρησιμοποίησε έναν ανδρικό Χορό αποτελούμενο από στρατιώτες στην *Iphigenia* του, γεγονός που όπως επισημαίνει ο Michelakis (2006) 122, «must have redefined the dynamics of the relation between the on-stage characters and the army, increasing the pathos of their confrontation while also reducing some of its ambiguities and ironies».

⁶⁷ Βλ. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archiv.gr/viewfiles1.aspx?playID=207&photoID=9540

⁶⁸ Για τη χρήση της μεθόδου του *θεάτρου εν θεάτρω* στις *Χοηφόρους* του Τσιάνου, βλ. Σακαρέλλου (2019) 48.

⁶⁹ Αυτό υποστηρίζει και ο ίδιος ο Τσιάνος στο Β. Αγγελικόπουλος, «Η Ιφιγένεια πεθαίνει από αηδία... Μια νέα “ανάγνωση” της τραγωδίας του Ευριπίδη στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου», *Ελευθεροτυπία*, 21/07/2002.

του Αγαμέμνονα βρίσκει το οπτικό του αντίστοιχο στο σκηνικό φόντο. Οι στρατιώτες βρίσκονται ως άλλοι θεατές των γεγονότων, αντιστρέφοντας το *θέατρο εν θεάτρω* της αρχής του έργου. Η παρουσία τους στο κατάστρωμα των πλοίων λειτουργεί καταλυτικά στην απόφαση του Αγαμέμνονα.⁷⁰

Επίσης, η παρουσία του στρατού δεν εξαντλείται μόνο στον χώρο του σκηνικού φόντου. Στο Δ΄ Επεισόδιο, παράλληλα με την είσοδο του Αχιλλέα, εισέρχεται και ο Χορός των στρατιωτών, ο οποίος κινείται αργά και σταθερά περιμετρικά της ορχήστρας. Οι στρατιώτες δημιουργούν έναν απειλητικό κλοιό που περικλείει την Ιφιγένεια, την Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα. Όταν ο Αχιλλέας διαμηνύει τον επικείμενο ερχομό του Οδυσσέα για να πάρει την Ιφιγένεια και να τη σφάζει, οι στρατιώτες επιτελούν την απειλή πιάνοντας τα μαχαίρια που έχουν στα θηκάρια τους. Ο Τσιάνος φανερά επιδεικνύει τη δύναμη του στρατού επάνω στην Ιφιγένεια, η οποία οδηγείται στη μικρή σκηνή μπροστά από τα πλοία. Από εκεί ανακοινώνει την απόφασή της να θυσιαστεί εκουσίως κάνοντας παράλληλα μνεία στην ύπαρξη του στρατού «σ' εμένα η παντοδύναμη Ελλάδα τα μάτια της έστρεψε» (στ. 1378). Η ύπαρξη της ίδιας στο ιδιότυπο αυτό πάλκο και η περιμετρική παρουσία των στρατιωτών δημιουργεί και πάλι την εικόνα του *θέατρου εν θεάτρω* με την Ιφιγένεια στον ρόλο του πρωταγωνιστή και τον στρατό στον ρόλο του θεατή, καθώς η περιμετρική του θέση στην ορχήστρα αντιπροσωπεύει τη θέση των εξωτερικών θεατών. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται σκηνικά η λειτουργία του ρήματος *άποβλέπει* (στ. 1378), με την Ιφιγένεια ως το σκηνικό αντικείμενο της θέασης και τον Χορό στη θέση του υποκειμένου.

Παρόμοια είναι και η σκηνοθετική πρόταση του Καλαβριανού. Στην παράστασή του, η Ιφιγένεια προχωράει και παίρνει θέση σε ένα από τα δύο μικρόφωνα που είναι στημένα στην άκρη της ορχήστρας. Η απόφασή της είναι σημαντική και πρέπει να εκφωνηθεί από το μικρόφωνο για να ακουστεί καθαρά.⁷¹ Η θέση δίπλα στο μικρόφωνο αποκτά μια ιδιαίτερη χωρική σημασία. Η Ιφιγένεια αναδεικνύεται σε εστιασμένο οπτικό αντικείμενο της σκηνής, ενώ οι υπόλοιποι γίνονται υποκείμενα της θέασης. Σε αυτούς συγκαταλέγονται εκτός από τους εσωτερικούς θεατές και οι εξωτερικοί θεατές, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τον όρο *άποβλέπει* του στίχου 1378.

Από την εξέταση του αρχαίου κειμένου, διαπιστώνω ότι στο δεύτερο μέρος της Παρόδου υπάρχουν αρκετά στοιχεία που ενισχύουν τις ήδη παραδεδομένες απόψεις για

⁷⁰ Βλ. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=207&photoID=9550

⁷¹ Βλ. Κ.Θ.Β.Ε. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=49748&mode=25&pg=1&item=51699#gallery-35>

την ύπαρξη της σκηνογραφίας στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα. Τα ρήματα όρασης, το ρεαλιστικό εικονιστικό λεξιλόγιο σε συνδυασμό με όρους σκηνικής δείξης και της παρατακτικής περιγραφής των караβιών μας επιτρέπει να υποθέσουμε την πιθανή ύπαρξη ρεαλιστικά αποδιδόμενων σκηνογραφικών μέσων. Επιπλέον, η διαρκής υπόμνηση της παρουσίας του στρατού επιτυγχάνεται με τη χρήση όρων όρασης και σκηνικής δείξης σε σημεία που είναι ιδιαίτερος σημαντικά για την εξέλιξη του δράματος. Αυτό ενισχύει ακόμη περισσότερο την οπτική διάσταση της Παρόδου. Παράλληλα, οι σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις του έργου υποδεικνύουν αυτήν τη λειτουργική παρουσία του στρατού είτε με σκηνικά ή με μεταθεατρικά μέσα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελικόπουλος, Β. «Η Ιφιγένεια πεθαίνει από αηδία... Μια νέα «ανάγνωση» τραγωδίας του Ευριπίδη στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 21/07/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7979 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- ___, «Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, μια μαραμμένη ψυχή», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 25/08/2007. Διαθέσιμο μέσω: <https://www.kathimerini.gr/295959/article/politismos/arxeio-politismoy/h-ifigeneia-sthn-aylida-mia-maramenh-yyxh> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Arnott, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the fifth century b.c.*, Oxford.
- Blume, H-D. (1989), *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, (μτφρ. Μ. Ιατρού), Αθήνα.
- Brown, L. A. (1984), «Three and scene-painting Sophocles», *PCPhS* 30: 1-17.
- Chantraine, P. (1968), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- Γκαστή, Ε. (1998), «Σοφοκλέους Αΐας: Η Τραγωδία της Όρασης», *Δωδώνη: Φιλολογία* 27: 165-204.
- ___ (2009), *Αισχύλου Αγαμέμνων: Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Αθήνα.
- Collard, C. & J. Morwood (2017), *Iphigenia at Aulis* (2 τόμοι), Liverpool.
- Davidson, J. (2014), «Θεατρική Παράσταση», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ – Ο Μπεξεντάκου – Γ. Φιλίππου (μτφρ. στα ελλην.), Δ. Ιακώβ (επιμ. στα ελλην.), *Όψεις*

- και *Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια* Αθήνα, 268-92.
- Δημογλίδης, Β. (2015), «Ενσωματωμένες σκηνοθετικές οδηγίες στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη», *Κυμοθόη* 25: 269-97.
- Diggle, J. (1994), *Euripidis Fabulae* (τόμος 3), Oxford.
- Elam, K. (2001), *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος* (μτφρ.- εισαγ. Κ. Διαμαντάκου), Αθήνα.
- Ευαγγελάτος, Σ. «Επίδαυρος: *Ηλέκτρα*», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2/7/1992.
- Goldhill, S. (2012), «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας», στο Ρ. Ε. Easterling (επιμ.), Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας (μτφρ.- επιμ. στα ελλην.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο, 483-518.
- Hourmouziades, N. C. (1965), *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the scenic space*, Athens.
- Issacharoff, M. (1981), «Space and Reference in Drama», *Poetics Today* 2.3: 211-24.
- Kozak, L. (2018), «Searching for Homeric Fandom in Greek Tragedy», *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 2: 118-50.
- Lesky, A. (2000), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, (μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα.
- Liddell, H. G. – R. Scott – H. S. Jones (1996), *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- Lloyd, M. A. (2012), «Space in Euripides», στο I.J.F. de Jong (επιμ.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden.
- Michelakis, P. (2006), *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London.
- Μπλάνας, Γ. (2017), *Ευριπίδης. Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Αθήνα.
- Μύρης, Κ. Χ. (1992), *Ευριπίδης. Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* (εισαγωγή – σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου), Αθήνα.
- Παντουβάκη, Σ. (2014), «Οπτικοποιώντας το κείμενο: Η σκηνογραφική έρευνα και η “εκ των έσω” θεώρηση της πορείας από το κείμενο στη σκηνή», στο Γ. Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, 415-22.
- Πεφάνης, Γ. Π. (1999), *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. (χ.χ.), *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα.

- Ραπανάκη, Κ. «Κατάμεστο το Αρχαίο Ωδείο στην “Ιφιγένεια εν Αυλίδι”», *Η ΝΙΚΗ*, 09/08/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8013 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Rehm, R. (2002), *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton – Oxford.
- Σακαρέλλου, Μ. (2019), *Αισχύλου Χοηφόροι: Τα ερμηνευτικά προβλήματα του έργου και η σκηνική τους ανάγνωση στις παραστάσεις του Κ. Κουν και του Κ. Τσιάνου*, ΜΔΕ, Ιωάννινα.
- Σαρηγιάννης, Γ. Δ. Κ. «Η Ιφιγένεια... στο ναυτικό. Μια «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» – υπερπαραγωγή παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *ΤΑ ΝΕΑ*, 05/08/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7987 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- _____, «Τα πλοία ήταν χαμηλότερα... και ο υπουργός παρών», *ΤΑ ΝΕΑ*, 17-18/08/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8034 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Small, J. P. (2013), «Skenographia in brief», στο G.W.M. Harrison & V. Liapis (επιμ.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, 111-28.
- Sommerstein, A.H. (2010), *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*, Oxford.
- Stockert, W. (1992), *Euripides, Iphigenie in Aulis* (2 τόμοι), Wien.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- _____(1996), «Ανοίγοντας την παράσταση: Κλείνουμε τα κείμενα;» (μτφρ. Κ. Βαλάκας), *Ίνδικτος* 5: 141-78.
- Torrance, I. (2013), *Metapoetry in Euripides*, Oxford.
- Turato, F. (2016), *Euripide Ifigenia in Aulide*, Venice.
- Valakas, K. (2002), «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play», στο P. E. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 69-92.
- Walton, M. J. (2007), *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους* (μτφρ. Κ. Αρβανίτη & Β. Μαντέλη), Αθήνα.
- Webster, T. B. L. (2017), *Greek Theatre Production*, London.

- Weiss, N. (2014), «The Antiphonal Ending of Euripides' *Iphigenia in Aulis* (1475-1532)», *CPh* 109.2: 119-29.
- Χατζιωάννου, Ε. Δ. «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδαύρου. Ένα ναυπηγείο ετοιμάζεται από τον Γιάννη Μετζικόφ, για να στηθεί στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18-19/05/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8108 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Χατζής, Α. (2018), *Τα σκηνικά αντικείμενα στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Διδ. Δ., Πάτρα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1991), *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα.
- χ. σ. «Ιφιγένεια εν Αυλίδι». Το θύμα και οι πολεμοκάπηλοι «ήρωες», *ΕΘΝΟΣ*, 12/07/2002. Διαθέσιμο μέσω: www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7981 [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Zeitlin, F.I. (1994), «The artful eye: vision, ephrasis, and spectacle in Euripidean theatre», στο S. Goldhill & R. Osborne (επιμ.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 138-96.
- Ζερεφός, Σ. (1997), *Βιτρούβιος: Δέκα Βιβλία*, Θεσσαλονίκη.

Αλεξία Τρίγκη
Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
alexiatrigki@gmail.com

Ο μεγαλόψυχος στον Αριστοτέλη και ο μεγαλόφρων στον Ισοκράτη: μία συγκριτική μελέτη

Εισαγωγή*

Η έννοια της *μεγαλοψυχίας* ανακαλεί συχνά στη μνήμη κάθε προσεκτικού αναγνώστη τη μνημειώδη μελέτη του René-Antoine Gauthier με τίτλο *Magnanimité* (1951), ο οποίος πραγματεύθηκε ενδελεχώς την έννοια όχι μόνο σε έργα του Αριστοτέλη, αλλά εν γένει στην παγανιστική φιλοσοφία και στη χριστιανική θεολογία.¹ Στην εν λόγω μελέτη του, μάλιστα, επισημαίνει πως ο Σταγειρίτης για πρώτη φορά προσέδωσε στον όρο συγκεκριμένη μορφή και περιεχόμενο.² Μολονότι οι όροι *μεγάθυμος*³ και *μεγαλήτωρ*⁴ απαντούν ήδη στον Όμηρο δηλώνοντας, κατά τον Gauthier, το πάθος του πολέμου και το ορμητικό θάρρος και, μολονότι οι έννοιες *μεγαλοψυχία* και *μεγαλοπρέπεια* χρησιμοποιούνταν στην καθομιλουμένη εναλλακτικά,⁵ η συμβολή του φιλοσόφου στην εξέλιξη της έννοιας κρίνεται καθοριστική. Κι αυτό γιατί σηματοδοτεί την κρίσιμη καμπή, κατά την οποία η αξία της *μεγαλοπρέπειας* και της υπεροχής έρχεται αντιμέτωπη με τη νεότερη αξία της μεσότητας. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο φιλόσοφος καλείται να συνδυάσει αυτές τις δύο φαινομενικά ασύμβατες αξίες και να ορίσει τη *μεγαλοψυχίαν*.⁶ Η έννοια απασχόλησε, επίσης, τον Ισοκράτη, ο οποίος, με όχημα τη ρητορική, διατυπώνει τις δικές του σκέψεις, τόσο περί *μεγαλοψυχίας*, όσο και περί *μεγαλοφροσύνης*, αφού, σημειωτέον, στον ρήτορα η *μεγαλοφροσύνη* απαντά ως συνώνυμη της *μεγαλοψυχίας*.

* Για το αρχαίο κείμενο των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* αξιοποίησα την έκδοση του Bywater (1894). Τα αρχαία χωρία του Ισοκράτη είναι ειλημμένα από την έκδοση των Norlin & Van Hook (1928-1945). Οι δε τίτλοι των ξένων περιοδικών που χρησιμοποίησα στην εργασία ακολουθούν τον κατάλογο της *L'Année Philologique*. Στην εργασία γίνεται, επίσης, χρήση της βραχυγραφίας *SVF*, για να δηλωθούν τα *Stoicorum Veterum Fragmenta* στην έκδοση του Arnim (1964).

¹ Hardie (1978) 66.

² Gauthier (1951) 17. Πρβλ. Osborne (1979) 78, Howland (2002) 27-28.

³ Πρβλ. δειγματοληπτικά Όμ. *Ιλ.* 1.123: *μεγάθυμοι Ἀχαιοί*: 2.541: *μεγαθύμων ἀρχὸς Ἀβάντων*. Για μία αναλυτικότερη πραγμάτευση βλ. Gauthier (1951) 22, σημ. 1.

⁴ Πρβλ. δειγματοληπτικά Όμ. *Ιλ.* 9.255: *σὺ δὲ μεγαλήτορα θυμὸν*. Για μία πιο διεξοδική ανάλυση, βλ. Gauthier (1951) 23, σημ. 4.

⁵ Gauthier (1951) 20. Πρβλ. Wilson (1902) 203.

⁶ Curzer (2012) 121.

Ως σκοπός της παρούσας μελέτης, λοιπόν, τίθεται η εξέταση και κατ' επέκταση η σύγκριση του τρόπου με τον οποίο αμφότεροι προσεγγίζουν την έννοια της *μεγαλοψυχίας*. Η έμφαση στις δύο πρώτες ενότητες θα δοθεί στα πιο αντιπροσωπευτικά από τα έργα στα οποία καθένας από τους δύο συγγραφείς πραγματεύεται τον όρο, ενώ στην τρίτη ενότητα θα γίνει μια σύγκριση του τρόπου με τον οποίο ο Αριστοτέλης και ο Ισοκράτης προσλαμβάνουν την έννοια. Στην προκείμενη μελέτη θα γίνει, συγχρόνως, μια απόπειρα κατανόησης του πώς η έννοια της *μεγαλοψυχίας* και της *μεγαλοφροσύνης* συνδέεται, κατά το μάλλον ή ήττον, με την Αθήνα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα και με μια εποχή έντονων πολιτικών ανακατατάξεων και διάχυσης του ελληνικού πολιτισμού.

Η *μεγαλοψυχία* στον Αριστοτέλη

Ο Αριστοτέλης στα βιβλία II-IV των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* ασχολείται διεξοδικά με τις αρετές, καθώς η ύπαρξή τους αποτελεί τη λυδία λίθο μίας ζωής με ευδαιμονία.⁷ Η *μεγαλοψυχία* είναι μία από αυτές τις αρετές με τις οποίες καταπιάνεται ο φιλόσοφος τόσο στις ηθικές του πραγματείες, δηλαδή στα *Ἠθικὰ Νικομάχεια* (1123a 34-1125a 35) και στα *Ἠθικὰ Εὐδήμεια* (1232a 19-1233a 30), όσο και στη *Ρητορική* (1362b 10 κ.ε., 1366a 36 κ.ε. και b15 κ.ε.), στα *Πολιτικά* (1328a 8-16), καθώς και στα *Ἀναλυτικὰ Ὑστερα* (97b 16-25).⁸ Στην παρούσα ενότητα θα γίνει μνεία στην έννοια της *μεγαλοψυχίας*, όπως αποτυπώνεται στα *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, με έμφαση στα σημεία εκείνα, με τα οποία αναδεικνύεται η ύψιστη αξία που αποδίδει ο φιλόσοφος στη *μεγαλοψυχίαν*, η σχέση της με τις υπόλοιπες αρετές, καθώς και η στάση του *μεγαλοψύχου* έναντι της τιμής.

Η *μεγαλοψυχία* κατέχει ιδιαίτερη θέση στον κατάλογο των ηθικών αρετών και ο φιλόσοφος τη μνημονεύει, όταν αναφέρεται στις αρετές και τις κακίες που σχετίζονται με την τιμή.⁹ Μετά την παρουσίαση των απόψεών του για την αρετή της *μεγαλοπρέπειας* ο φιλόσοφος συνεχίζει την εξέταση του θέματος των ηθικών αρετών εισάγοντας στον λόγο του τη *μεγαλοψυχίαν*. Εκκινεί δίνοντας τον ορισμό της

⁷ Στην αριστοτελική ηθική η ευδαιμονία ορίζεται ως το ύψιστο αγαθό του ανθρωπίνου βίου, βλ. *Ηθ. Νικ.* (1097a 15-1098a 20).

⁸ Howland (2002) 33-37. Πρβλ. Rees (1971) 235, 237, 241, όπου γίνεται και μία σύγκριση της μορφής του *μεγαλοψύχου* στις δύο ηθικές πραγματείες (*Ἠθικὰ Νικομάχεια* και *Ἠθικὰ Εὐδήμεια*).

⁹ Ross (2015) 295.

μεγαλοψυχίας: Ἡ δὲ μεγαλοψυχία περὶ μέγαρα μὲν καὶ ἐκ τοῦ ὀνόματος ἔοικεν εἶναι (Hθ. Νικ. 1123a 34 κ.ε.). Ακολουθῶς, δίνει τον ορισμό του *μεγαλοψύχου*:

Hθ. Νικ. (1123b 1-9): δοκεῖ δὴ μεγαλόψυχος εἶναι ὁ μέγλων αὐτὸν ἀξίων ἄξιος ὢν· ὁ γὰρ μὴ κατ' ἀξίαν αὐτὸ ποιῶν ἡλίθιος, τῶν δὲ κατ' ἀρετὴν οὐδεὶς ἡλίθιος οὐδ' ἀνόητος. Μεγαλόψυχος μὲν οὖν ὁ εἰρημένος. ὁ γὰρ μικρῶν ἄξιος καὶ τούτων ἀξίων ἑαυτὸν σφύρων, μεγαλόψυχος δ' οὐ· ἐν μεγέθει γὰρ ἢ μεγαλοψυχία, ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μέγαλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ' ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ' οὐ· ὁ δὲ μέγλων ἑαυτὸν ἀξίων ἀνάξιος ὢν χαῦνος.

Ἰδωμένος ἀπὸ ἀριστοτελική σκοπιά ο *μεγαλόψυχος* εἶναι ἐκεῖνος ὁ ἄνδρας που οἱ ἀξίες καὶ οἱ ἀπαιτήσεις του εἶναι ἐξίσου μεγάλες. Ὁ *μεγαλόψυχος* ἐνσαρκώνει, ἔτσι, κατὰ μία ἐννοία τὸ ἰδανικὸ τῆς ἀριστοτελικῆς μεσότητας, ἀφοῦ βρίσκεται στο *μέσον* ἀπὸ τὰ δύο ἄκρα.¹⁰ Διαφοροποιεῖται, δηλαδή, ἀφενὸς μὲν ἀπὸ τὸν *χαῦνον* που κατέχει τὸ ἄκρο τῆς υπερβολῆς καὶ κρίνει τὸν ἑαυτὸ τοῦ ἀξιο μέγλων πραγμάτων, ἐνῶ δὲν εἶναι (ὁ δὲ μέγλων ἑαυτὸν ἀξίων ἀνάξιος ὢν χαῦνος, 1123b 8-9). Αφετέρου δὲ, διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸν *μικρόψυχον*, που κατέχει τὸ ἄκρο τῆς ἐλλείψεως καὶ θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ τοῦ ἀξιο μικρότερων πραγμάτων ἀπὸ αὐτὰ που στὴν πραγματικότητα τοῦ ἀξίζουν (ὁ δ' ἐλαττόνων...ὁ μέγλων ἄξιος, 1123b 10-15). Ἐν ἀντιθέσει μὲ τὸν *μεγαλόψυχον*, ὁ *μικρόψυχος* στερεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τοῦ τὰ ἀγαθὰ που τοῦ ἀξίζουν πραγματικὰ θεωρώντας πως δὲν τοῦ ἀξίζουν καὶ ἐν πολλοῖς δὲν γνωρίζει τὴν ἀξία του. Στὸν ἀντίποδα βρίσκεται ὁ *χαῦνος*, ὁ ματαιόδοξος δηλαδή, ὁ ὁποῖος ὁμοίως δὲν γνωρίζει τὸν ἑαυτὸ τοῦ καὶ τὸ ἀποδεικνύει περίτρανα, ἀφοῦ ἐπιδιώκει πράξεις ἀξίες τιμῆς, ἐνῶ εἶναι ἀνάξιος τους. Ἀπὸ τὶς τρεῖς στάσεις, σαφῶς, ὡς ἰδανικότερη ἀξιολογεῖται ἡ *μεγαλοψυχία*, ἀφοῦ εἶναι ἀρετὴ. Ἀπὸ τὶς ἄλλες δύο, ἡ *μικροψυχία* ἀντιτίθεται περισσότερο στὴ *μεγαλοψυχίαν*, ἀπὸ ὅσο ἡ *χαυνότης*, γιατί εἶναι πιο ἐπικίνδυνη καὶ πιο διαδεδομένη: *ἀντιτίθεται δὲ τῇ μεγαλοψυχίᾳ ἢ μικροψυχίᾳ μᾶλλον τῆς χαυνότητος: καὶ γὰρ γίνεται μᾶλλον καὶ χειρόν ἐστιν* (1125a 32-34).

Ἡ πρόσληψη τῆς ἐννοίας τῆς *μεγαλοψυχίας* ἀπὸ τὸν Σταγειρίτη συνοψίζεται στὴ φράση *οἷον κόσμος τις τῶν ἀρετῶν* (1124a 1-2).¹¹ Ἡ *μεγαλοψυχία*, λοιπόν, μοιάζει νὰ

¹⁰ Ἐχει κατὰ καιροῦς διατυπωθεῖ στὴν ἐπιστημονικὴ κοινότητα ἡ ἀποψη ὅτι ὁ ορισμὸς τῆς *μεγαλοψυχίας* ἀντιβαίνει στὴ θεωρία τοῦ φιλοσόφου γιὰ τὴ μεσότητα, καθὼς καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο προσλαμβάνει τὶς υπόλοιπες ἀρετές. Γιὰ μία λεπτομερέστερη ἀνάλυση αὐτῶν τῶν ἀπόψεων βλ. ἐνδεικτικὰ Curzer (2012) 129-31.

¹¹ Γιὰ τὸ ὅτι ἡ *μεγαλοψυχία* μοιάζει νὰ εἶναι κάτι σαν στολίδι τῶν ἀρετῶν (*κόσμος*) βλ. τὴ διεξοδικὴ ἀνάλυση τῶν Broadie & Rowe (2002) 30-32, καθὼς καὶ τὴν πιο πρόσφατη μελέτη τῆς Liatsi (2011) 50-52.

είναι ένα στολίδι των αρετών, επειδή κάνει τις αρετές μεγαλύτερες και αφού η ίδια δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς αυτές.¹² Η *μεγαλοψυχία*, ακόμη, προϋποθέτει την τελειότητα όλων των άλλων αρετών (*καλοκαγαθία*, 1124a 4). Είναι ακριβώς η υπεροχή σε όλες τις αρετές που προσδίδει στον *μεγαλόψυχον* εκείνη την αυτοεκτίμηση, ώστε να κρίνει τον εαυτό του ως άξιο μεγάλων πραγμάτων.¹³ Η Χατζηκώρκου παρατηρεί πως ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* συνδυάζει στην ψυχή του πολλές ηθικές αρετές, οι οποίες τον καθιστούν υψηλόφρονα. Το μεγαλείο του πνεύματός του είναι απαστράπτον και ο *μεγαλόψυχος* αισθάνεται αυτάρκης έναντι των συνανθρώπων του. Συνεπώς, η *μεγαλοψυχία* είναι το αποκορύφωμα των άλλων αρετών.¹⁴

Σε σχέση με την τιμή ο *μεγαλόψυχος* αξιώνει, βέβαια, την τιμή, το μεγαλύτερο από όλα τα εξωτερικά αγαθά, αλλά αντλεί μόνο μέτρια ευχαρίστηση από τις τιμές που του απονέμουν οι σπουδαίοι άνθρωποι (*καὶ ἐπὶ μὲν ταῖς μεγάλαις καὶ ὑπὸ τῶν σπουδαίων μετρίως ἡσθήσεται...ἐπὶ μικροῖς πάνπαν ὀλιγορήσει* (1124a 6-12). Αναγνωρίζει, ωστόσο, τις εν λόγω τιμές ως την καλύτερη δυνατή προσφορά από τους συμπολίτες του. Ο *μεγαλόψυχος* δεν θα φθάσει σε υπερβολική χαρά ούτε στην καλή του τύχη, αλλά ούτε και στην κακή του τύχη θα οδηγηθεί σε υπερβολική λύπη: *καὶ οὐτ' εὐτυχῶν περιχαρῆς ἔσται οὐτ' ἀτυχῶν περίλυπος*¹⁵ (1124a 16-17). Δεν θα εκλάβει, επίσης, την τιμή ως το ὑψιστο των αγαθών: *οὐδὲ γὰρ περὶ τιμῆν οὕτως ἔχει ὡς μέγιστον ὄν, ᾧ δὲ καὶ ἡ τιμὴ μικρόν ἐστι, τούτῳ καὶ τᾶλλα* (1124a 19).

Φαίνεται, συνεπώς, πως κρατάει περιφρονητική στάση έναντι της τιμής, αλλά και της ατιμίας, που του αποδίδουν οι κοινοί άνθρωποι. Γι' αυτό δίνει την αίσθηση ενός ανθρώπου με υπεροψία (*διὸ ὑπερόπται δοκοῦσιν εἶναι*, 1124a 20). Ο *μεγαλόψυχος* δεν σπεύδει εκεί που πρόκειται να απονεμηθούν τιμές, ούτε και εκεί που άλλοι πρωταγωνιστούν: *καὶ εἰς τὰ ἔντιμα μὴ ἰέναι, ἢ οὐ πρωτεύουσιν ἄλλοι* (1124b 25-26). Προτιμάει τις ωραίες και μη κερδοφόρες κτήσεις παρά τις επικερδείς και χρήσιμες, αφού μία τέτοια στάση προσιδιάζει περισσότερο στον αυτάρκη άνθρωπο:¹⁶ *καὶ οἷος*

¹² Η ιδέα αυτή παραπέμπει στη λεγόμενη *ἀντακολουθίαν* των αρετών, έναν όρο που, σύμφωνα με τους Στωικούς, δηλώνει την αμοιβαία συνύπαρξη των αρετών. Πρβλ. *SVF* II 349· III 275. Στην ανάλυση του για τον *μεγαλόψυχον* στα *Ἠθικὰ Εὐδήμεια* ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί παρόμοια λέξη (*ἀκολουθεῖν*), για να εκφράσει αυτή την αναγκαία σύνδεση μεταξύ των αρετών (1232a 32).

¹³ Curzer (2012) 127. Πρβλ. Osborne (1979) 39.

¹⁴ Χατζηκώρκου (2011) 63. Πρβλ. Osborne (1979) 24, 129-30, 138-39.

¹⁵ Σχεδόν απαράλλακτη εντοπίζεται η εν λόγω φράση και στον ψευδο-ισοκράτειο λόγο *Πρὸς Δημόνικον* (42): *οὕτω γὰρ οὐτ' εὐτυχῶν ἔσει περιχαρῆς οὐτε δυστυχῶν περίλυπος*.

¹⁶ Για την *αὐτάρκειαν* που χαρακτηρίζει τη μορφή του αριστοτελικού *μεγαλόψυχου* βλ. ενδεικτικά Curzer (2012) 138, Osborne (1979) 36-39.

κεκτήσθαι μᾶλλον τὰ καλὰ καὶ ἄκαρπα τῶν καρπίμων καὶ ὠφελίμων· αὐτάρκους γὰρ μᾶλλον (1125a 11-13).¹⁷

Ο Αριστοτέλης στο ίδιο βιβλίο (IV) πραγματεύεται σύντομα και τη *φιλοτιμίαν*¹⁸ ως παραπλήσια της *μεγαλοψυχίας*. Κοινός παρονομαστής και στις δύο έννοιες είναι η σχέση τους με την τιμή. Υπάρχει, ωστόσο, μια σημαντική διαφοροποίηση. Ενώ, δηλαδή, η *μεγαλοψυχία* σκιαγραφείται ως το μέσον μεταξύ *χαυνότητος* και *μικροψυχίας* και ο *μεγαλόψυχος* παρουσιάζεται ως ο πιο καλός άνδρας από ηθική άποψη, ο Αριστοτέλης, απεναντίας, θεωρεί πως ο *φιλότιμος* κατέχει το άκρο της υπερβολής, αφού επιθυμεί την τιμή περισσότερο από ό,τι πρέπει και από εκεί που δεν πρέπει: *τόν τε γὰρ φιλότιμον ψέγομεν ὡς μᾶλλον ἢ δεῖ καὶ ὅθεν οὐ δεῖ τῆς τιμῆς ἐφιέμενον* (Hθ. Νικ. 1125b 8-10). Αντίστοιχα τον *ἀφιλότιμον* τον κατατάσσει στο άκρο της έλλειψης, επειδή δεν έχει τη διάθεση να τιμάται ούτε καν για τις ωραίες πράξεις του: *τόν τε ἀφιλότιμον ὡς οὐδ' ἐπὶ τοῖς καλοῖς προαιρούμενον τιμᾶσθαι* (1125b 10-11). Αδυνατεί, μάλιστα, να ορίσει μια έννοια που να αποτελεί το μέσον μεταξύ *φιλοτιμίας* και *ἀφιλοτιμίας* και αντιμετωπίζει δυσκολίες στην ένταξη της *φιλοτιμίας* στη θεωρία της μεσότητας (Hθ. Νικ. 1107b 27-34). Ο λόγος είναι ότι η λέξη στον καθημερινό λόγο έχει άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική σημασία.¹⁹ Επιπροσθέτως, η *χαυνότης*, η *μεγαλοψυχία* και η *μικροψυχία* σχετίζονται με την διεκδίκηση της τιμής σε μεγάλη κλίμακα, ενώ η *φιλοτιμία* και η *ἀφιλοτιμία* με την επιδίωξη της τιμής σε μικρή κλίμακα.²⁰

Σήμερα η επιστημονική κοινότητα, στηριζόμενη κυρίως στα ανωτέρω χαρακτηριστικά, αντιμετωπίζει με μια αμηχανία τον αριστοτελικό *μεγαλόψυχον*. Πολλοί αξιολογούν το πορτραίτο του *μεγαλοψύχου* ως απαράδεκτο και ανάρμοστο. Τον χαρακτηρίζουν ως αποκρουστικό και αντιπαθητικό άνθρωπο, ως έναν αυτάρεσκο υπερόπτη.²¹ Στην ίδια γραμμή σκέψης κινείται σε σημαντικό βαθμό και ο Ross, ο οποίος υπογραμμίζει πως αρκετά από τα γνωρίσματα του αριστοτελικού *μεγαλοψύχου* είναι, βέβαια, θαυμάσια, αλλά η προσωπογραφία εν συνόλω είναι μάλλον δυσάρεστη.

¹⁷ Ross (2015) 295-96.

¹⁸ Στην ιστορική της εξέλιξη η έννοια σπανίως μαρτυρείται πριν από τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ., πολύ συχνά όμως απαντά τον 4ον αι. π.Χ. Φαερώνει κυρίως το κίνητρο για τιμητική διάκριση, υπεροχή και δόξα. Στον Ισοκράτη ο όρος χαρακτηρίζει, μαζί με την οργή και τον φθόνο, τους ομηρικούς ήρωες δηλώνοντας ατομικές ανταγωνιστικές αξίες (Ισοκρ. 12.81). Το στοιχείο του ανταγωνισμού ανιχνεύεται και στον *Εὐαγόραν* (Ισοκρ. 9.3), βλ. Αλεξίου (2016) 32-33. Για περισσότερες πληροφορίες για την πρόσληψη της έννοιας διαχρονικά βλ. ενδεικτικά Αλεξίου (2018) 114-16.

¹⁹ Αλεξίου (2016) 32.

²⁰ Ross (2015) 288.

²¹ Schütrumpf (1989) 12. Για μια πιο λεπτομερή ανάλυση των διαφόρων απόψεων που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί για το πορτραίτο του αριστοτελικού *μεγαλοψύχου* και για την πρόσληψή του βλ. ενδεικτικά Liatsi (2011) 43-44, 50, Hardie (1980) 119 κ.ε., 372.

Κατά τη γνώμη του, ο *μεγαλόψυχος* αποτελεί ένα «προαπείκασμα του στωικού σοφού, χωρίς το στοιχείο της αυτοταπείνωσης μπροστά στο ιδεώδες του καθήκοντος». Θεωρεί, ακόμη, πως το χωρίο από τα *Ἠθικὰ Νικομάχεια* αποτυπώνει αμιγώς την εγωκεντρικότητα που είναι η αρνητική όψη της αριστοτελικής ηθικής.²²

Στον αντίποδα ο Gauthier, μετριοπαθέστερος και ίσως πιο κοντά στην εικόνα του *μεγαλοψύχου*, όπως την συνέλαβε ο φιλόσοφος, υποστηρίζει πως ο *μεγαλόψυχος* των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* αναπαριστά έναν φιλόσοφο, έναν άνθρωπο αφοσιωμένο στον θεωρητικό βίο.²³ Ο Osborne, τέλος, αντιτιθέμενος στον Gauthier διατρανώνει πως ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* είναι περισσότερο άνθρωπος του πρακτικού παρά του θεωρητικού βίου.²⁴

Η *μεγαλοψυχία* και η *μεγαλοφροσύνη* στον Ισοκράτη

Ο Gauthier και ο Kirsche στις μελέτες τους για τον αριστοτελικό *μεγαλόψυχον* εντόπισαν κοινά σημεία ανάμεσα σε αυτή τη μορφή και σε φυσιογνωμίες του 4^{ου} αιώνα π.Χ., όπως αναδεικνύονται από το έργο του Ισοκράτη (Αλκιβιάδης, Νικοκλής, Ευαγόρας, Φίλιππος).²⁵ Στον Ισοκράτη εν γένει απαντούν δύο φορές ο όρος *μεγαλοψυχία* (9.45, 59) και τρεις φορές το επίθετο *μεγαλόψυχος* (1.32· 9.3· *Ἐπιστ.* II 20). Αντίστοιχα τρεις φορές ο όρος *μικροψυχία* (5.79· 6.84· *Ἐπιστ.* IX 15)²⁶ και μόλις μια φορά ο συγκριτικός *μικροψυχότερος* (4.172).²⁷

Ο *μεγαλόψυχος* για τον Ισοκράτη θέτει υψηλούς στόχους (9.45, 59) και έχει ανάλογες αξιωματικές διεκδικήσεις. Στην έννοια, λοιπόν, της *μεγαλοψυχίας* ενυπάρχουν έντονα ανταγωνιστικά στοιχεία και σε αυτό το σημείο έγκειται η ομοιότητα του *μεγαλοψύχου* ισοκρατικού τύπου με τον *μεγαλόψυχον* του Αριστοτέλη (Πρβλ. *Ηθ. Νικ.* 1123b 1-2: *δοκεῖ δὴ μεγαλόψυχος εἶναι ὁ μέγλων αὐτὸν ἀξίων ἄξιος ὢν*). Η αποτύπωση, επίσης, του Ευαγόρα ως κατόχου των αρετῶν στον ύψιστο βαθμό παραπέμπει σε ένα βασικό γνώρισμα του *μεγαλοψύχου* του Αριστοτέλη (Πρβλ. *Ηθ. Νικ.* 1123b 29-30: *καὶ δόξειεν ἄν εἶναι μεγαλοψύχου τὸ ἐν ἐκάστη ἀρετῇ μέγα*).²⁸

²² Ross (2015) 296-97. Πρβλ. την παρεμφερή άποψη του Russell (1945) 176 και του MacIntyre (1966) 66. Για μία διαφορετική άποψη βλ. ενδεικτικά Jaeger (1962) 320-23.

²³ Gauthier (1951) 109, 113-14. Προς ενίσχυση των λεχθέντων βλ. Hardie (1978) 66-67.

²⁴ Osborne (1979) 4, 145-46.

²⁵ Gauthier (1951) 21-36, Kirsche (1952) 41-57. Πρβλ. Curzer (2012) 121-42, Αλεξίου (2016) 222-23.

²⁶ Πρβλ. Wankler (1976).

²⁷ Αλεξίου (2005) 113.

²⁸ Αλεξίου (2005) 146. Πρβλ. Kirsche (1952) 41-42.

Στον *Ευαγόραν* (9.3) ο ίδιος ο Ευαγόρας αποκαλείται εμφατικά *μεγαλόψυχος*: *τούς φιλοτίμους καὶ μεγαλοψύχους*. Στο εν λόγω χωρίο το επίθετο *φιλότιμος*²⁹ (φιλόδοξος) εκφράζει ατομικές ανταγωνιστικές επιδιώξεις και συνδέεται με το επίθετο *μεγαλόψυχος*, σχεδόν ως ἔν δια δυοῖν. Τόσο οι *φιλότιμοι* όσο και οι *μεγαλόψυχοι* αποσκοπούν στην αθάνατη δόξα.³⁰ Στον λόγο *Πρὸς Δημόνικον* (1.32) ο *μεγαλόψυχος* προσλαμβάνει μια κατά κάποιον τρόπο υπεράνθρωπη διάσταση: *ἀθάνατα μὲν φρονεῖ τῷ μεγαλόψυχος εἶναι, θνητὰ δὲ τῷ συμμέτρως τῶν ὑπαρχόντων ἀπολαύειν*. Στην *Ἐπιστολή* II 20 διαβάζει κάποιος πως οι *μεγαλόψυχοι* δεν τιθασεύονται εύκολα: *ἀνδράσιν οὐκ εὐμεταχειρίστοις, ἀλλὰ μεγαλοψύχοις καὶ στάσεως μεστοῖς*.³¹

Στον Ισοκράτη συχνά η *μεγαλοφροσύνη* μαρτυρείται ως συνώνυμη της *μεγαλοψυχίας* εκφράζοντας εξίσου έντονες ανταγωνιστικές αξιώσεις.³² Για τον Ισοκράτη το *μέγα φρονεῖν* αποτελεί έκφραση ενός ελεύθερου ανθρώπου. Ο *μεγαλόφρων* επιδιώκει υψηλούς όχι όμως ανέφικτους στόχους (2.25: *μεγαλόφρονας νόμιζε...οἷς ἂν ἐπιχειρῶσιν*).³³ Η σημασιολογική ταύτιση του *μεγαλόφρονος* και του *μεγαλοψύχου* εξηγεί, ίσως, την απουσία της *μεγαλοφροσύνης* στον Αριστοτέλη. *Μεγαλόφρων* καλείται να είναι ο Νικοκλής (2.25, 30). Στον *Παναθηναϊκό* (12.79) γίνεται μνεία στις αριστοκρατικές καταβολές της έννοιας, καθώς ο Αγαμέμνονας ως *μεγαλόφρων* καλεί στην Τρωική εκστρατεία βασιλείς και όχι κοινούς στρατιώτες.³⁴ Ο Φίλιππος είναι, επίσης, *μέγα φρονῶν*³⁵ (5.41).

Ο Ισοκράτης στον *Ευαγόραν* συσχετίζει τις μοναρχικές φιλοδοξίες του Κύπριου βασιλιά με την ευσέβεια και τη δικαιοσύνη (9.26: *ὀσίως καὶ δικαίως*). Όπως καίρια επισημαίνει ο Αλεξίου, οι μοναρχικές αυτές αξιώσεις του Ευαγόρα ερείδονται στην υπεροχή της «πληθωρικής προσωπικότητάς» του, στη *φύσιν* του (9.24), η οποία προσδιορίζεται ως *μεγαλοφροσύνη* (9.27).³⁶ Η θετική *μεγαλοφροσύνη* του Ευαγόρα είναι *παρὰ τὸ προσῆκον*, δηλαδή αντιβαίνει στην τυπική συμπεριφορά των έκπτωτων

²⁹ Για την πρόσληψη του όρου *φιλοτιμία* και του επίθετου *φιλότιμος* από τον Ισοκράτη, καθώς και για την ευρύτερη ιστορική εξέλιξη της έννοιας βλ. ενδεικτικά Alexίου (2018) 116-22. Πρβλ. Αλεξίου (2005) 112-13, Αλεξίου (2016) 32-33.

³⁰ Αλεξίου (2016) 206. Προς επίρρωση της θέσης βλ. Schütrumpf (1989) 11, σημ. 14.

³¹ Πρβλ. τη *φιλοτιμίαν* στον 12.81: *ἀλλ' ὀργῆς καὶ θυμοῦ καὶ φθόνου καὶ φιλοτιμίας μεστούς*. Τη σύνδεση της *μεγαλοψυχίας* με τη *φιλοτιμίαν* αποδεικνύει και η διαδοχική πραγμάτευσή τους στα *Ηθ. Νικ.* του Αριστοτέλη: η *φιλοτιμία* (1125b 1-25) μετά τη *μεγαλοψυχίαν* (1123a 34-1125a 35).

³² Αλεξίου (2005) 149.

³³ Αλεξίου (2016) 191-92.

³⁴ Αλεξίου (2005) 149.

³⁵ Αλεξίου (2016) 240-41.

³⁶ Αλεξίου (2016) 206-07. Πρβλ. Αλεξίου (2005) 190.

μοναρχών.³⁷ Ωστόσο, ο Ισοκράτης δεν προωθεί απλώς την τυφλή επικράτηση ανταγωνιστικών επιθυμιών. Οι *τρόποι* (9.24) κατοπτρίζουν τον χαρακτήρα του ανθρώπου προβάλλοντας ηθικές αρετές, οι οποίες απηχούνται στην ευσέβεια του Ευαγόρα και την αποφυγή της αδικίας.

Έτσι, ο Ισοκράτης δεν εξαίρει μόνο τη *μεγαλοφροσύνη* ενός ήρωα ομηρικού βεληνεκούς, αλλά και τις αρετές συνεργασίας ενός πολίτη της πόλεως-κράτους μέσω της αποφυγής εμφυλίων σπαραγμών. Ο Ευαγόρας είναι *μεγαλόφρων* και υπερέχει των άλλων σε κάθε έκφανσή του (9.46). Είναι, τέλος, εξαιρετικός αφενός μεν ως προς τη διοίκηση, όπου συσπειρώνει το σύνολο των αρετών (*δημοτικός, πολιτικός, στρατηγικός, μεγαλόφρων*), αφετέρου δε ως προς τον εκπολιτισμό των εντοπίων (9.47-50).³⁸

Από τα ανωτέρω εύλογα συμπεραίνει κάποιος πως ο όρος *μεγαλοφροσύνη*³⁹ με την έννοια του «υψηλού φρονήματος με αυτοπεποίθηση» απηχεί ανταγωνιστικές αξίες⁴⁰ στον Ισοκράτη και έχει θετικές συνδηλώσεις εν γένει.⁴¹ Εντούτοις, η υπέρμετρη αυτοπεποίθηση δύναται, ενίοτε, να οδηγήσει σε αλαζονεία και υβριστική συμπεριφορά.⁴² Για τον λόγο αυτό, ο ρήτορας σπεύδει να διακρίνει τη *μεγαλοφροσύνη* από την αλαζονική *ύπερηφανίαν*.⁴³

Η διάκριση αυτή εκδηλώνεται εναργώς στον λόγο του *Περί αντιδόσεως*.⁴⁴ Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο μιας δραματικής παρέκβασης στον *Περί αντιδόσεως* λόγο του (101-39), ο Ισοκράτης συνθέτει ένα απολογητικό εγκώμιο στον Αθηναίο στρατηγό και προσφιλή μαθητή του, τον Τιμόθεο. Ο Τιμόθεος, αν και ήταν φύσει ικανός να αναδειχθεί σε *άγαθον στρατηγόν και φρόνιμον* (15.117) και να γίνει *καλός κάγαθός* (15.138), ωστόσο δεν ήταν σε θέση να λάβει τη δέουσα αναγνώριση και εύνοια από τους συμπολίτες του και ρήτορες που τον συκοφαντούσαν.

³⁷ Αλεξίου (2005) 149-50. Πρβλ. το *μικρόψυχος* στον 4.172. Για τον εγκωμιαστικό *τόπον* βλ. Αριστ. *Ρητ.* (1367b 14-17): *καὶ εἰ παρὰ τὸ προσήκον ἐπὶ δὲ τὸ βέλτιον καὶ τὸ κάλλιον, οἷον εἰ εὐτυχῶν μὲν μέτριος, ἀτυχῶν δὲ μεγαλόψυχος, ἢ μείζων γιγνόμενος βελτίων καὶ καταλλακτικώτερος.*

³⁸ Αλεξίου (2016) 206-07. Πρβλ. Αλεξίου (2005) 67-68.

³⁹ Για τον όρο *μεγαλοφροσύνη* βλ. Fisher (1992) 322 κ.ε., Cairns (1996) 1-32.

⁴⁰ Αλεξίου (2016) 191.

⁴¹ Ηρόδ. 7.136, 2· Πλάτ., *Πολ.* 567b· *Συμπ.* 194b· Πλούτ., *Σόλ.* 27,1.

⁴² Σοφ., *Αί.* 1088· Ξεν., *Κύρ. παιδ.* 3.1.26· Έλλ. 4.5.6· Δημ. 21, 201.

⁴³ Τα επίθετα *μισόδημος* (ο μισών τον δήμο), *μισάνθρωπος* (ο μισών τον άνθρωπο) και *ύπερήφανος* (αλαζόνας, υβριστής) είναι επιφορτισμένα με αρνητικό περιεχόμενο, καθώς εκλαμβάνονται ως αντιδημοκρατικοί προσδιορισμοί (Ισοκρ., 15.131), βλ. Αλεξίου (2016) 31, Alexiou (1995) 80 κ.ε. Πρβλ. τη σύνδεση της *μεγαλοφροσύνης* με την *ύπεροψίαν* και στον 12.242.

⁴⁴ Αλεξίου (2016) 220-22. Πρβλ. Αλεξίου (2005) 45, Alexiou (2007) 9-11. Για μια επιπρόσθετη ανάλυση του λόγου βλ. Τοο (1995) 31, 130-32.

Ισοκρ. 15 (131) ἐκεῖνος γὰρ οὔτε μισόδημος ὢν οὔτε μισάνθρωπος οὔθ' ὑπερήφανος οὔτ' ἄλλ' οὐδὲν ἔχων τῶν τοιούτων κακῶν, διὰ τὴν μεγαλοφροσύνην τὴν τῆ στρατηγία μὲν συμφέρουσαν, πρὸς δὲ τὰς χρείας τῶν ἀεὶ προσπιπτόντων οὐχ ἀρμόττουσαν, ἅπασιν ἔδοξεν ἔνοχος εἶναι τοῖς προειρημένοις· οὕτω γὰρ ἀφυῆς ἦν πρὸς τὴν τῶν ἀνθρώπων θεραπείαν ὥσπερ δεινὸς περὶ τὴν τῶν πραγμάτων ἐπιμέλειαν. (132) καίτοι πολλάκις καὶ παρ' ἐμοῦ τοιούτους λόγους ἤκουσεν, ὡς χρὴ τοὺς πολιτευομένους καὶ βουλομένους ἀρέσκειν προαιρεῖσθαι μὲν τῶν τε πράξεων τὰς ὠφελιμωτάτας καὶ βελτίστας καὶ τῶν λόγων τοὺς ἀληθεστάτους καὶ δικαιωτάτους, οὐ μὴν ἀλλὰ κάκεῖνο παρατηρεῖν καὶ σκοπεῖν, ὅπως ἐπιχαρίτως καὶ φιланθρώπως ἅπαντα φανήσονται καὶ λέγοντες καὶ πράττοντες· ὡς οἱ τούτων ὀλιγοῦντες ἐπαχθέστεροι καὶ βαρύτεροι δοκοῦσιν εἶναι τοῖς συμπολιτευομένοις.

Ο Τιμόθεος δεν ήταν ούτε αντιδημοκρατικός, ούτε μισάνθρωπος, ούτε βέβαια αλαζόνας. Για τον Ισοκράτη η αδυναμία του Τιμοθέου να λάβει την ανάλογη εύνοια από τους συμπολίτες του απορρέει από την υψηλή αυτοπεποίθηση που τον διακατείχε, η οποία μεταφράζεται σε *μεγαλοφροσύνη*. Η *μεγαλοφροσύνη* του Τιμοθέου ήταν χρήσιμη στις στρατιωτικές του επιχειρήσεις, εγκυμονούσε όμως κινδύνους στις σχέσεις του με τους συμπολίτες του. Ο λόγος είναι ότι, ενίοτε, τη *μεγαλοφροσύνη* την ταύτιζαν εσφαλμένα με αντιδημοκρατική και ολιγαρχική στάση.

Ο Τιμόθεος δεν διέθετε την ικανότητα του *πείθειν* και, ως εκ τούτου, αδυνατούσε να δημιουργήσει συμπάθειες και να κερδίσει το πλήθος. Η *μεγαλοφροσύνη* του Τιμοθέου όφειλε, κατά τον Ισοκράτη, να εξισορροπήσει με μια προσέγγιση της κοινής γνώμης, ενώ ο ίδιος ο Τιμόθεος δεν συμβάδιζε με αυτή τη διάσταση της δημοκρατικής πολιτικής ζωής. Όφειλε, δηλαδή, να γίνει περισσότερο δημοκρατικός, προκειμένου να αποσπάσει την εύνοια του πλήθους, αλλά δεν ήταν ικανός από τη φύση του *πρὸς τὴν τῶν ἀνθρώπων θεραπείαν* (15.131· πρβλ. 15.138).

Ισοκρ. 15 (133): ὁρᾷς δὲ τὴν φύσιν τὴν τῶν πολλῶν ὡς διάκειται πρὸς τὰς ἡδονάς, καὶ διότι μᾶλλον φιλοῦσι τοὺς πρὸς χάριν ὁμιλοῦντας ἢ τοὺς εὖ ποιοῦντας, καὶ τοὺς μετὰ φαιδρότητος καὶ φιλανθρωπίας φενακίζοντας ἢ τοὺς μετ' ὄγκου καὶ σεμνότητος ὠφελοῦντας.

Κατά συνέπεια, για τον Ισοκράτη η *μεγαλοφροσύνη* από μόνη της αποτελεί, ασφαλώς, πολύτιμη αξία, αλλά οφείλει να συνδυαστεί με τη *φιλανθρωπία*, ούτως ώστε ο άνθρωπος να μην καταστεί ούτε *ὑπερήφανος* (15.131) αλλά ούτε και *φενακίζων* (15.133), ήτοι απατεώνας. Ο Ισοκράτης, με άλλα λόγια, προβάλλει την ανάγκη δημιουργικής επιδίωξης της πειθούς μέσω της *καλοκαγαθίας*. Μέσα από την περίπτωση

του Τιμοθέου διαφαίνεται ο ατομισμός της εποχής του και η αξία της *μεγαλοφροσύνης* στο πλαίσιο της σύγχρονης ανάδειξης της ατομικής προσωπικότητας.

Αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* και ισοκρατικός *μεγαλόφρων*: Οι αποκλίσεις

Το θέμα που παραμένει προς διερεύνηση στην παρούσα μελέτη έγκειται στον εντοπισμό των διαφορών ανάμεσα στον *μεγαλόψυχον των Ἠθικῶν Νικομαχείων* και στον *μεγαλόψυχον και μεγαλόφρονα* του Ισοκράτη. Η διαφοροποίηση, λοιπόν, συνίσταται πρωτίστως στην αυτάρκεια που χαρακτηρίζει την αριστοτελική μορφή. Η *καλοκαγαθία* του αριστοτελικού *μεγαλοψύχου* δεν ερείδεται στην κρίση των συμπολιτών του και δεν επηρεάζεται από την περιρρέουσα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα. Η τιμή, καθώς και κάθε άλλο εξωτερικό αγαθό, για τον *μεγαλόψυχον* είναι άνευ σημασίας και γι' αυτό παρουσιάζεται ως *υπερόπτης* (*Ηθ. Νικ.* 1124a 20).⁴⁵ Ο *μεγαλόψυχος* του φιλοσόφου περιφρονεί, επίσης, τους άλλους, καθώς αξιολογεί ως ορθές τις αποφάσεις του (*Ηθ. Νικ.* 1124b 5-6: *δικαίως καταφρονεῖ*· πρβλ. *Ηθ. Ευδ.* 1232b 9: *τὸ ὀλίγων*). Η *φιλάνθρωπία* απουσιάζει πλήρως.⁴⁶

Ωστόσο, η ανωτέρω περιγραφή αντίκειται σημαντικά στο ισοκρατικό ιδανικό. Ο Ισοκράτης αρνείται τον διαχωρισμό του ατόμου από τους συμπολίτες του. Έννοιες, μάλιστα, όπως *φιλάνθρωπος* και *ἐπίχαρις* (15.132), πιστοποιούν πως ο ρήτορας δεν αποδέχεται την αποξένωση του ενός από τους πολλούς,⁴⁷ ενώ στον αριστοτελικό *μεγαλόψυχον* η *φιλάνθρωπία* ελλείπει καθ' ολοκληρίαν. Η κοινωνική καταξίωση της ατομικής προσωπικότητας έχει κεντρική θέση στην ισοκρατική παιδεία συλλήβδην.⁴⁸ Έτσι, ο Νικοκλής καλείται να είναι *φιλάνθρωπος καὶ φιλόπολις* (2.15), ο Ευαγόρας ομοίως (9.43), και στον Τιμόθεο προβάλλεται ως αναγκαία η εξισορρόπηση της *μεγαλοφροσύνης* με τη *φιλάνθρωπιαν* (15.133).

Στον Ισοκράτη, λοιπόν, μετριάζεται αρκετά η αυτάρκεια του αριστοτελικού *μεγαλοψύχου*, αφού ο *μεγαλόψυχος* για τον Ισοκράτη πρέπει να εναρμονίζεται με το κοινωνικό σύνολο, να χαρακτηρίζεται από *φιλάνθρωπιαν* και όλα αυτά για να μην δίνει του αίσθηση του *υπερόπτη*, του *υπερηφάνου* ή του *αλαζόνα*. Συνεπώς, ο ρήτορας, ως δάσκαλος που επιχειρεί να αναδομήσει τη σχέση της ατομικής προσωπικότητας με την

⁴⁵ Πρβλ. Schmidt (1967) 149-68, ιδ. 164 κ.ε.

⁴⁶ Αλεξίου (2016) 223.

⁴⁷ Οι έννοιες *φιλάνθρωπος* και *κοινός* κυριαρχούν στην ισοκρατική ρητορική, βλ. Αλεξίου (2016) 216.

⁴⁸ Αλεξίου (2016) 219.

πολιτική κοινότητα στην Αθήνα του 4^{ου} αιώνα π.Χ., δεν είναι απλώς ένα φερέφωνο γενικά αποδεκτών κοινωνικών και ηθικών αξιών της καθημερινής ηθικής, αλλά φιλοδοξεί να διαμορφώσει την κοινή γνώμη μετέχοντας ενεργά στα προβλήματα της εποχής του.⁴⁹

Ο Osborne εύστοχα παρατηρεί πως ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* των *Ἠθικῶν Νικομαχείων*, που δείχνει μια περιφρόνηση έναντι της τιμής και της ατιμίας, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον *μεγαλόψυχον* του Ισοκράτη.⁵⁰ Ειδικότερα, στον Ισοκράτη οι φιλόδοξοι και *μεγαλόφρονες* άνδρες όχι μόνο επιθυμούν τον έπαινο για τα κατορθώματά τους, αλλά προτιμούν από τη ζωή τον ένδοξο θάνατο, και αγωνιούν πολύ περισσότερο για τη φήμη τους παρά για τη ζωή τους: *εὐρήσομεν γὰρ τοὺς φιλοτίμους καὶ μεγαλοψύχους τῶν ἀνδρῶν...ἢ τοῦ βίου σπουδάζοντας* (9.3). Συνεπώς, ενώ ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* φαίνεται ότι περιφρονεί την τιμή (*οὐδὲ γὰρ περὶ τιμὴν οὕτως ἔχει ὡς μέγιστον ὄν, Ηθ. Νικ. 1124a 16-17*), ο ισοκρατικός *μεγαλόψυχος* θα έδινε ακόμη και τη ζωή του για τη διασφάλισή της.

Ο Osborne υπογραμμίζει, τέλος, ότι ο *μεγαλόψυχος* που απεικονίζεται στα *Ἠθικά Εὐδήμεια* του Αριστοτέλη και ο οποίος αντλεί τη μέγιστη ευχαρίστηση από τη λήψη τιμής (*πάλιν περὶ τιμῆς καὶ τοῦ ζῆν καὶ πλούτου, περὶ ὧν σπουδάζειν δοκοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, οὐθὲν φροντίζειν περὶ τῶν ἄλλων πλὴν περὶ τιμῆς*, 1232b 11-13) αντιστοιχεί στον *μεγαλόψυχον* ισοκρατικού τύπου. Απεναντίας, ο *μεγαλόψυχος* που σκιαγραφείται στα *Ἠθικά Νικομάχεια* και ο οποίος αντλεί μερική μόνο ευχαρίστηση από την τιμή που εισπράττει και θεωρεί ότι η τιμή δεν είναι το μέγιστο των πραγμάτων έρχεται σε αντίθεση με το ισοκρατικό μοντέλο της *μεγαλοψυχίας*.⁵¹

Συμπεράσματα

Ύστερα από την εξέταση των ανωτέρω θεμάτων συμπεραίνει κάποιος πως η έννοια της *μεγαλοψυχίας* απασχόλησε, μεταξύ άλλων, τον Αριστοτέλη και τον Ισοκράτη. Φάνηκε πως η *μεγαλοψυχία* για τον φιλόσοφο ανήκει στις ηθικές αρετές που σχετίζονται με την τιμή και ότι ο *μεγαλόψυχος* απαιτεί και αξίζει μεγάλα πράγματα. Βρίσκεται, επίσης, στο μέσον μεταξύ του *χαύνου* και του *μικροψύχου* ενσαρκώνοντας

⁴⁹ Αλεξίου (2016) 222-23. Προς επίρρωση της θέσης αυτής βλ. Pernot (2005) 95, όπου καταγράφεται ότι οι ιδέες του Ισοκράτη δεν υποστηρίζονται από ένα αμιγώς φιλοσοφικό σύστημα, αλλά είναι περισσότερο «διαισθητικές αντιλήψεις κοινωνικής ηθικής».

⁵⁰ Osborne (1979) 122.

⁵¹ Osborne (1979) 123.

το ιδανικό της αριστοτελικής μεσότητας. Η *μεγαλοψυχία* μοιάζει ως ένα στολίδι των αρετών (*οἷον κόσμος τις τῶν ἀρετῶν*) και προϋποθέτει την τελειότητα των άλλων αρετών. Έναντι της τιμής και της ατιμίας, ο *μεγαλόψυχος* κρατάει περιφρονητική στάση, αφού δεν θεωρεί πως η τιμή είναι το ύψιστο των αγαθών δίνοντας, ενίοτε, την αίσθηση του *υπερόπτου*. Με την τιμή, βέβαια, σχετίζεται και η *φιλοτιμία*. Η ίδια, όμως, δεν αποτελεί *μέσον* ανάμεσα σε δύο άκρα και εν αντιθέσει με τη *μεγαλοψυχίαν*, που σχετίζεται με τη διεκδίκηση της τιμής σε μεγάλη κλίμακα, η *φιλοτιμία* αναφέρεται στην επιδίωξη της τιμής σε μικρή κλίμακα.

Έγινε, ακόμη, σαφές πως ο *μεγαλόψυχος* για τον Ισοκράτη θέτει υψηλούς στόχους και έχει έντονες ανταγωνιστικές αξιώσεις. Στον ρήτορα η *μεγαλοφροσύνη* μαρτυρείται ως συνώνυμη της *μεγαλοψυχίας* και η σημασιολογική ταύτιση του *μεγαλόφρονος* και του *μεγαλοψύχου* εξηγεί, ίσως, την απουσία της *μεγαλοφροσύνης* στον Αριστοτέλη. Για τον ρήτορα η *μεγαλοφροσύνη*, με την έννοια του «υψηλού φρονήματος με αυτοπεποίθηση», από μόνη της αποτελεί πολύτιμη αξία, εντούτοις, η υπέρμετρη αυτοπεποίθηση μπορεί να οδηγήσει σε αλαζονική *υπερηφανίαν* και υβριστική συμπεριφορά. Είναι αναγκαίο, συνεπώς, η *μεγαλοφροσύνη* να συνδυαστεί με τη *φιλανθρωπίαν*, προκειμένου ο άνθρωπος να μην γίνει ούτε *υπερήφανος*, αλλά ούτε και *φανακίζων*.

Συμπερασματικά, η *μεγαλοψυχία* τόσο για τον φιλόσοφο όσο και για τον ρήτορα σχετίζεται με την τιμή. Ενώ, όμως, ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* περιφρονεί την τιμή, ο ισοκρατικός *μεγαλόψυχος* θα έδινε ακόμη και τη ζωή του για τη διασφάλισή της. Τόσο ο Αριστοτέλης όσο και ο Ισοκράτης εξεικονίζουν τον *μεγαλόψυχον* ως κάτοχο των αρετών στον ύψιστο βαθμό. Ο αριστοτελικός *μεγαλόψυχος* διακρίνεται για την αυτάρκειά του και η *καλοκαγαθία* του δεν ερείδεται στην κρίση των συμπολιτών του, ούτε στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Η *φιλανθρωπία*, που για τον Ισοκράτη πρέπει να συνδυάζεται με τη *μεγαλοφροσύνην*, στον Αριστοτέλη απουσιάζει πλήρως. Ο Ισοκράτης, καταφανώς, δεν αποδέχεται τον διαχωρισμό του ατόμου από τους συμπολίτες του και αυτό συνάδει με την έμφαση που δίνεται στην εποχή του στην προβολή της ατομικής προσωπικότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alexiou, E. (1995), *Ruhm und Ehre. Studien zu Begriffen, Werten und Motivierungen bei Isokrates*, Heidelberg.
- ___ (2007), «Rhetoric, Philosophy and Politics: Isocrates and the *homologoumene arete* - Rhetorik, Philosophie und Politik: Isokrates und die *homologoumene arete*», *Rhetorica* 25.1: 1-13.
- ___ (2018), «Competitive Values in Isocrates and Xenophon: Aspects of *Philotimia*», *Trends in Classics* 10.1: 114-33.
- Αλεξίου, Ε. (2005), *Ισοκράτης Εὐαγόρας. Ερμηνευτική έκδοση*, Θεσσαλονίκη.
- ___ (2016), *Η ρητορική του 4^{ου} αι. π.Χ.: Το ελιξίριο της δημοκρατίας και η ατομικότητα*, Αθήνα.
- Arnim, H. von (1964), *Stoicorum veterum fragmenta, volume II: Chrysippi fragmenta logica et physica*, Stuttgart.
- ___ (1964), *Stoicorum veterum fragmenta, volume III: Chrysippi fragmenta moralia: Fragmenta successorum Chrysippi*, Stuttgart.
- Broadie, S. & C. Rowe (2002), *Aristotle: Nicomachean Ethics*, Oxford.
- Bywater, I. (1894), *Aristotelis: Ethica Nicomachea*, Oxford.
- Cairns, D. L. (1996), «Hybris, Dishonour, and Thinking Big», *JHS* 116: 1-32.
- Curzer, H. J. (2012), *Aristotle and the Virtues*, Oxford.
- Fisher, N. R. E. (1992), *Hybris. A study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster.
- Gauthier, R. A. (1951), *Magmanimité. L'ideal de la grandeur dans la philosophie paienne et dans la théologie chrétienne*, Paris.
- Hardie, W. F. R. (1978), «“Magnanimity” in Aristotle’s “Ethics”», *Phronesis* 23: 63-79.
- ___ (1980), *Aristotle’s Ethical Theory*, Oxford.
- Howland, J. (2002), «Aristotle’s Great-Souled Man», *The Review of Politics* 64.1: 27-56.
- Jaeger, W. (1962), *Aristotle. Fundamentals of the History of His Development*, Oxford.
- Kirsche, H. G. (1952), *Megalopsychia. Beiträge zur griechischen Ethik im 4. Jahrhundert v. Chr.*, Göttingen.
- Liatsi, M. (2011), «Aspekte der Megalopsychia bei Aristoteles (EN 4, 3)», *RhM* 154.1: 43-60.

- MacIntyre, A. (1966), *A Short History of Ethics*, New York.
- Norlin, G. & L. Van Hook (1928-1945), *Isocrates, I-III*, Cambridge MA – London.
- Osborne, K. P. (1979), *Aristotle's Conception of Megalopsychia*, Διδ. Δ., New York.
- Pernot, L. (2005), *Η ρητορική στην Αρχαιότητα*, (μτφρ. Ξ. Τσελέντη, επιμ. Β. Σερέτη), Αθήνα.
- Rees, D. A. (1971), «“Magnanimity” in the Eudemian and Nicomachean Ethics», στο P. Moraux & D. Harlfinger (επιμ.), *Untersuchungen zur Eudemischen Ethik*, Berlin: 231-44.
- Ross, W. D. (2015), *Αριστοτέλης*, (μτφρ. Μ. Μήτσου), Αθήνα.
- Russell, B. (1945), *The History of Western Philosophy*, New York.
- Schmidt, E. A. (1967), «Ehre und Tugend: Zur Megalopsychie der aristotelischen Ethik», *AGPh* 49.2: 149-68.
- Schütrumpf, E. (1989), «Magnanimity, Μεγαλοψυχία, and the System of Aristotle's *Nicomachean Ethics*», *AGPh* 71: 10-22.
- Too, Y. L. (1995), *The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy*, Cambridge.
- Wankel, H. (1976), *Demosthenes. Rede für Ktesiphon über den Kranz, II*, Heidelberg.
- Wilson, J. C. (1902), «Μεγαλοπρέπεια and Μεγαλοψυχία in Aristotle», *CR* 16.4: 203.
- Χατζηκώρκου, Μ. (2011), *Οι ηθικές αρετές στον Αριστοτέλη*, ΜΔΕ, Θεσσαλονίκη.

Αντιγόνη Τσιατσούλη
Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
antigonitsiatsouli@gmail.com

Χαρτογράφηση των προσευχών των ηρώων της *Ιλιάδας* – απορριφθείσες προσευχές*

Η *Ιλιάδα* είναι κατακλυσμένη από πλήθος ατομικών και δημόσιων προσευχών. Δεν είναι λίγες οι φορές που οι ομηρικοί ήρωες επικαλούνται ανώτερα όντα προκειμένου να παρέμβουν και να τελειώσουν μια μάχη προς όφελός τους ή αιτούνται αφενός ευνοϊκή μεταχείριση και αφετέρου τον θάνατο κάποιου από τους αντιπάλους τους. Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι η μελέτη των ατομικών απορριφθεισών προσευχών του ιλιαδικού έπους. Συγκεκριμένα, επιλέξαμε να ασχοληθούμε με την προσευχή της Θεανώς, της τρωαδίτισσας ιέρειας της Αθηνάς, η οποία ζητά τη σωτηρία της πόλης και των κατοίκων της και τον θάνατο του αχαιού ήρωα Διομήδη. Η Θεανώ βρίσκεται στο εσωτερικό του κάστρου της Τροίας μαζί με τις άλλες τρωαδίτισσες γυναίκες και αγωνιά για την τύχη που τους επιφυλάσσει η μοίρα. Παρακάτω θα αναλύσουμε την προσευχή της ιέρειας στην πολιούχο της Τροίας Αθηνά. Ειδικότερα, σε ένα πρώτο επίπεδο θα εξετάσουμε την απορριφθείσα προσευχή από μια αφηγηματολογική σκοπιά του ιλιαδικού έπους και τον τρόπο που εξυπηρετεί στην επίτευξη του στόχου του ποιητή, που δεν είναι άλλος από την εξύμνηση του μυρμιδόνα ήρωα Αχιλλέα. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε την προσευχή από θρησκευτική άποψη. Συγκεκριμένα, θα δούμε αν η ιέρεια και οι θνητές γυναίκες που την συντροφεύουν κατά την εκφώνηση της προσευχής τους ακολουθούν το σύνηθες τελετουργικό τυπικό ή προκύπτουν τελετουργικά σφάλματα κατά την εκτέλεση της προσευχής.

Οι ομηρικοί ήρωες είχαν την ανάγκη να επικοινωνούν με τους θεούς τους και ένας από τους τρόπους επικοινωνίας ήταν η προσευχή. Ο W. Furley σημειώνει ότι οι προσευχές και οι ύμνοι είναι οι προσπάθειες των θνητών ανθρώπων να επικοινωνήσουν

* Η παρούσα μελέτη είναι μια επεξεργασμένη και αναθεωρημένη μορφή της εργασίας που εκπόνησα στο μάθημα «Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία και Τελετουργία» κατά τη διάρκεια του δεύτερου εξαμήνου των Μεταπτυχιακών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων με διδάσκουσα την Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας κ. Ζωγράφου Αθανασία. Ευχαριστήσω θερμά την κ. Ζωγράφου Αθανασία, επόπτηριά μου σήμερα στη συγγραφή της διπλωματικής εργασίας στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών σπουδών, τόσο για τη βοήθειά της στην επιλογή του θέματος όσο για τις πολύτιμες συμβουλές και παρατηρήσεις της πάνω στη συγκεκριμένη ανακοίνωση. Θεωρείται αυτονόητο ότι τυχόν αστοχίες, λάθη ή αβλεπίες επιβαρύνουν αποκλειστικά εμένα.

με τους θεούς έχοντας ως μέσο επικοινωνίας τη φωνή.¹ Η Μ. Depew χαρακτηρίζει τις προσευχές ως αιτήματα,² άποψη την οποία συμμερίζεται και ο S. Pulleyn.³

Ο Όμηρος ξεκινά το ιλιαδικό έπος του με την προσευχή του ιερέα Χρύση, ο οποίος έχει ταπεινωθεί από τον Αγαμέμνονα στο στρατόπεδο των Αχαιών και προσεύχεται στον Απόλλωνα να τιμωρήσει τους Δαναούς για την προσβολή που δέχτηκε.⁴ Έπειτα από την παράκληση των Αχαιών, ο Χρύσης προσεύχεται ξανά στον Απόλλωνα να σταματήσει ο θεός να τιμωρεί τους Δαναούς, καθώς έλαβαν τη νουθεσία του και λίγο έμεινε να εξαφανιστούν.⁵ Ακόμη, μία ιέρεια από το στρατόπεδο των Τρώων, η Θεανώ, μαζί με μια ακολουθία από τρωαδίτισσες γυναίκες προσεύχεται στην Αθηνά για τη σωτηρία της πόλης και των κατοίκων της και τον θάνατο του αχαιού ήρωα Διομήδη.⁶ Οι επιφανείς ήρωες των δύο στρατοπέδων, τόσο οι Αχαιοί όσο και οι Τρώες αντίστοιχα, προσεύχονται στους θεούς είτε για ευνοϊκή μεταχείριση και τιμητικές διακρίσεις στο πεδίο της μάχης είτε για να τους βοηθήσουν οι θεοί να σκοτώσουν κάποιον αντίπαλο για εκδίκηση. Επίσης, οι ήρωες που διεξάγουν μια κρυφή αποστολή στο αντίπαλο στρατόπεδο προσεύχονται αφενός να μην γίνουν αντιληπτοί από τους εχθρούς τους αφετέρου να επιστρέψουν δοξασμένοι έχοντας υποκλέψει σημαντικές πληροφορίες για εκείνους. Αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση εκείνη κατά την οποία ένας μεγάλος ήρωας, όπως ο Αχιλλέας, προσεύχεται προς όφελος του αγαπημένου του συντρόφου, Πάτροκλου, τόσο για μια μεγαλοπρεπή νίκη όσο για τη σώα επιστροφή του στο στρατόπεδό τους. Τέλος, οι ομηρικοί ήρωες προσεύχονται στους θεούς και ζητούν να τους στείλουν καλούς οιωνούς για να συνεχίσουν τη δράση τους, δύναμη και αντοχή για να κερδίσουν τιμητικές διακρίσεις. Συνοπτικά, οι πολεμιστές των δύο αντιμαχόμενων πλευρών αιτούνται όλα όσα αδυνατούν να καταφέρουν μόνοι τους γνωρίζοντας τα περιορισμένα ανθρώπινα όριά τους. Ζητούν από ανώτερες δυνάμεις να πραγματοποιήσουν όσα οι ίδιοι αδυνατούν, όπως το να βρίσκει στόχο το ακόντιο που ρίχνουν στους αντιπάλους τους από μακρινή απόσταση και να επουλώνονται πληγές πριν αποβούν μοιραίες για την ανθρώπινη ύπαρξή τους.

Παρακολουθούμε στην *Ιλιάδα* οι ήρωες να επικαλούνται ατομικά κατά κύριο λόγο τους Δία, Αθηνά και Απόλλωνα. Ειδικότερα, οι ατομικές προσευχές των ηρώων στην

¹ Furley (2007) 118.

² Depew (1997) 229.

³ Pulleyn (1997) 44-47.

⁴ Όμ. *Ιλ.* 1.37-42.

⁵ Όμ. *Ιλ.* 1.451-56.

⁶ Όμ. *Ιλ.* 6.301-11.

Ιλιάδα είναι δεκαέξι από τις οποίες οι επτά έχουν ως αποδέκτη τον Δία,⁷ οι έξι την Αθηνά⁸ και οι τρεις τον Απόλλωνα.⁹ Ακόμη, από τις δεκαέξι προσευχές οι έντεκα γίνονται αποδεκτές, ενώ μόλις οι πέντε απορρίπτονται.¹⁰ Αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι πέντε προσευχές απορρίπτονται από τους θεούς Δία και Αθηνά. Οι Οδυσσεάς, Διομήδης και Θεανώ απευθύνονται αποκλειστικά στην Αθηνά και η θεά δείχνει που κατευθύνεται η εύνοιά της, καθώς αποδέχεται και πραγματοποιεί τις προσευχές των αχαιών ομηρικών ηρώων του έπους και απορρίπτει εκείνη της τρωαδίτισσας Ιέρειάς της.

Η προσευχή αποτελεί ένα είδος λόγου που υπάρχει αυτόνομα και ένα έντεχνο αφηγηματικό μέσο του έπους,¹¹ το οποίο προϋπήρχε του Ομήρου στη θρησκευτική ζωή ή/και στα επικά/αφηγηματικά τραγούδια. Παρατηρούμε ότι ο παντογνώστης αφηγητής χρησιμοποιεί την προσευχή ως ένα είδος προοικονομίας αναφέροντας αν η θεότητα αποδέχεται ή απορρίπτει τα αιτήματα των λατρευτών της και προΐδεάζει το κοινό για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Ακόμη, η προσευχή αποτελεί και ένα είδος επιβράδυνσης των αιματηρών δράσεων στις ιλιαδικές τυπικές σκηνές, καθώς ο ποιητής παρουσιάζει εκτεταμένα όλα τα στοιχεία προετοιμασίας ή/και εκτέλεσης των προσευχών.¹² Ο J. Morrison υποστήριξε ότι η σκοπιμότητα της χρήσης των προσευχών έγκειται στην προετοιμασία του κοινού για τα επερχόμενα γεγονότα που θα πραγματοποιηθούν στο έπος.¹³ Επίσης, ο ποιητής έχει τη δυνατότητα μέσω των προσευχών όχι μόνο να προετοιμάσει το κοινό για όσα θα συμβούν στο επερχόμενο μέλλον, αλλά και να γνωστοποιήσει γεγονότα, τα οποία έλαβαν χώρα σε προγενέστερο χρονικό επίπεδο και είτε είναι άγνωστα ακόμη στο κοινό είτε οι ακροατές κινδυνεύουν να ξεχάσουν.

Η προσευχή της Θεανώς, 6.301-311¹⁴

Η μάχη ξεκινά στην *Ιλιάδα* περίπου στο τέλος της ραψωδίας Δ. Ο αγώνας των δύο αντίπαλων στρατευμάτων, των Αχαιών και των Τρώων αντίστοιχα, συνεχίζεται στο πεδίο της μάχης, χωρίς την ανάμειξη των θεών αυτή τη φορά. Οι Αχαιοί επικρατούν με

⁷ Όμ. *Ιλ.* 2.412-18, 3.351-54, 8.236-44, 15.372-76, 16.233-48, 17. 645-47, 24.308-13.

⁸ Όμ. *Ιλ.* 5.115-20, 6.301-11, 10.278-82, 10.284-94, 10.462-64, 23.770.

⁹ Όμ. *Ιλ.* 1.37-42, 1.451-56, 16.514-26.

¹⁰ Όμ. *Ιλ.* 2.412-18, 3.351-54, 6.301-11, 15.372-76, 16.233-48.

¹¹ Ένα είδος «λόγου» με την έννοια του ευθέως λόγου.

¹² Lateiner (2011) 689-91.

¹³ Morrison (1991) 156.

¹⁴ Benner (1903).

πρώτους πολεμιστές τον Αίαντα και τον Διομήδη. Οι Τρώες πλέον βρίσκονται σε δυσχερή και απελπιστική κατάσταση. Ο γιος του Πρίαμου, Έλενος, ο οποίος διακρίνεται για τις μαντικές του ιδιότητες στα στρατόπεδα των Τρώων, προστάζει τον αδερφό του Έκτορα να επιστρέψει στην πόλη της Τροίας με σκοπό να συναντήσει τη μητέρα τους, Εκάβη, και να τη συμβουλέψει για το τι πρέπει να πράξει προκειμένου να σωθούν οι Τρώες. Η τρωαδίτισσα ιέρεια της Αθηνάς, Θεανώ, αναλαμβάνει να πραγματοποιήσει την προσευχή προς την πολιούχο θεά της Τροίας. Η ιέρεια ζητά από τη θεά Αθηνά τον θάνατο του αχαιού ήρωα, Διομήδη, μπρος στις Σκαιές Πύλες και την προστασία της πόλης και των κατοίκων της Τροίας.

Αἶ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χεῖρας ἀνέσχον·
 ἦ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανῶ καλλιπάρηος
 θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠϋκόμοιο,
 εὐχομένη δ' ἠρᾶτο Διὸς κούρη μέγалоιο·
 πότνι Ἀθηναίη, ῥυσίπτολι, δῖα θεάων, 305
 ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν
 πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,
 ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βούς ἐνὶ νηῶ
 ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἶ κ' ἐλεήσης
 ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα. 310

(Ομ. Ιλ. 6. 301-10)

Μετάφραση¹⁵

και όλες με θρήνους ύψωσαν στην Αθηνά τα χέρια,
 και η καλοπρόσωπη Θεανώ τον πέπλον που της δώσαν
 στις λαμπρομάλλας Αθηνάς τα γόνατ' αποθέτει,
 και προς την κόρη του Διός κεραυνοφόρου ευχήθη:
 «Θεά θεών, ω Αθηνά, σωσίπολις, αγία,
 του Διομήδη σύντριψε την λόγχην, και αυτόν κάμε 305
 έμπροσθεν των Σκαιών πυλών, επίστομα να πέσει,
 κι ευθύς θα λάβεις δώδεκα χρονιάρικες μοσχάρες,
 αν ευδοκήσεις, ω θεά, να ελεηθείς την πόλιν
 των Τρώων, τες γυναίκες των και τα μικρά παιδιά των». 310
 Ευχήθη, αλλ' όμως η θεά σ' αυτά δεν ευδοκούσε.

¹⁵ Πολυλάς (1922).

Α) Δομή της προσευχής¹⁶

Σκηνή Προετοιμασίας:

- Χειρονομία
 1. Η Εκάβη μαζί με τη Θεανώ συγκεντρώνουν τις Τρωαδίτισσες γυναίκες στον ναό της Αθηνάς, όπου βρίσκεται το άγαλμα της θεάς.
 2. Όλες μαζί υψώνουν τα χέρια τους προς τον ουρανό όπου θεωρούσαν ότι βρίσκεται η θεά > *χεῖρας ἀνέσχον*.
 3. Κραυγάζουν δυνατά > *ὄλολυγῆ*
 4. Προσφορά του πέπλου: η Θεανώ τοποθετεί τον πέπλον στο πόδια του αγάλματος της θεάς > *πέπλον ἐλοῦσα Θεανώ θῆκεν Αθηναίης ἐπὶ γούνασιν*
- Το ρήμα της προσευχής: *εὐχομένη δ' ἠρᾶτο*
- Αναφορά στην θεότητα που απευθύνεται η προσευχή: *Διὸς κούρη μέγαλοιο*.

Κύριο μέρος προσευχής:

- Επίκληση στη θεότητα
 1. όνομα: *Αθηναίη*
 2. επίθετα: *πότνια, ῥυσίπτολι, δῖα θεάων*.
- Αίτημα της προσευχής: *ἄζον δὴ ἔγχοις Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτόν πρηνέα δός πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων*.
- Επιχείρημα της προσευχής: *ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ' ἐλεήσης ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα*.

Η αναφορά του ποιητή:

- Ολοκλήρωση προσευχής: *Ἵς ἔφατ' εὐχομένη*¹⁷
- Η απάντηση της θεότητας: *ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη*.

¹⁶ Η λεπτομερής ανάλυση της προσευχής γίνεται σύμφωνα με την μελέτη του Arend (1933) 64-78, σημ. 1 έχοντας κάνει κάποιες διαφοροποιήσεις για την καλύτερη κατανόηση της δομής της προσευχής.

¹⁷ Έχουμε κυκλικό σχήμα, ο ποιητής ξεκινά και τελειώνει την προσευχή με τον ρηματικό τύπο *εὐχομένη* ενδεχομένως για να κατανοήσουμε τι είναι αυτό που πραγματικά εύχεται η ἱέρεια και ποια είναι η ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Οι Τρωαδίτισσες φοβούνται και ανησυχούν και η ἱέρεια εύχεται τον θάνατο ενός ανθρώπου για να σωθούν οι ίδιες και οι οικογένειές τους. Ο πόλεμος είναι σκληρός και οι θνητές γυναίκες είναι αναγκασμένες να επιχειρήσουν τα πάντα προκειμένου να αποφύγουν την επερχόμενη ολική καταστροφή.

Ο ποιητής στο πρώτο μέρος παρουσιάζει τα προπαρασκευαστικά στοιχεία της προσευχής. Οι γυναίκες της πόλης συγκεντρωμένες στον ναό της πολιούχου τους σηκώνουν τα χέρια τους ψηλά προς τη θεά προσπαθώντας να κινήσουν το ενδιαφέρον της, καθώς κραυγάζουν εκστατικά στο πλαίσιο της θρησκευτικής τελετουργίας.¹⁸ Είναι αρκετά σημαντικό οι πιστές να προσελκύσουν την προσοχή της θεότητας προκειμένου εκείνη να ενδιαφερθεί να ακούσει την προσευχή τους. Η ιέρεια Θεανώ προσφέρει τον *πέπλον* τοποθετώντας τον στα πόδια του αγάλματος της Αθηνάς και προσεύχεται εκ μέρους των γυναικών της Τροίας. Στη συνέχεια, ο ποιητής μάς ενημερώνει ότι η ιέρεια θα εκφωνήσει μια προσευχή.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την ίδια την προσευχή. Η Θεανώ επικαλείται τη θεά χρησιμοποιώντας το όνομά της και τα χαρακτηριστικά της επίθετα. Η ιέρεια επικαλείται τη θεά ως την πολιούχο της πόλης τους εξ ου και το επίθετο *ρυσίπολι*, το οποίο ο Πολυλάς μεταφράζει ως «σωσίπολις». Η ιέρεια προτού αναφέρει οτιδήποτε που να σχετίζεται με το επιχείρημα για την εκπλήρωση της προσευχής εκφράζει το ίδιο αίτημα. Ζητά, δηλαδή, τον θάνατο του Διομήδη μπροστά στις Σκαιές Πύλες και όχι την απλή απομάκρυνσή του από το πεδίο της μάχης, όπως υπέδειξε από την αρχή ο μάντης Έλενος στον αδερφό του Έκτορα. Όλη η ερευνητική κοινότητα συμφωνεί ότι η ανταποδοτικότητα (προσφορά-προσευχή) αποτελεί τον πυρήνα της αρχαίας ευσέβειας.¹⁹ Η Θεανώ υπόσχεται στην Αθηνά την πραγματοποίηση μιας θυσίας αφότου εκπληρωθεί η επιθυμία των Τρωαδίτισσων. Ωστόσο, το τάμα της ιέρειας για μια μελλοντική θυσία δεν είναι αρκετό, καθώς η προσευχή τελειώνει και η Αθηνά αρνείται την εκπλήρωσή της, όπως μάς αναφέρει ο ποιητής *άνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη*.

Αναφορικά με τους θρησκευτικούς λόγους που οδηγούν στην απόρριψη της προσευχής από την Αθηνά αξίζει να σημειωθεί ότι η Θεανώ κατά την εκφορά της προσευχής της αναφέρει *do ut des* (=δίνω ώστε αν θέλεις να δώσεις) δίνοντας τη δυνατότητα στη θεά να αποφασίσει η ίδια εάν θα πραγματοποιήσει ή όχι την προσευχή της ιέρειας. Συγκεκριμένα, η Θεανώ ζητά τον θάνατο του Διομήδη, ενώ έχει ήδη τοποθετήσει τον ιερό *πέπλον* στα πόδια του αγάλματος της θεάς. Ο M. Lang αναφέρει ότι η υπόσχεση της ιέρειας αποτελεί μια μελλοντική αποπληρωμή ως επακόλουθο της πραγμάτωσης του αιτήματος των Τρώων από τη θεά και η μορφή του αιτήματος μοιάζει αρκετά με τη φόρμουλα *da et dabo*²⁰ (=δώσε και θα σου δώσω). Ο μελετητής θεωρεί

¹⁸ *όλολογή {όλολόζω}* > «μια εκστατική θρησκευτική κραυγή των γυναικών», Cunliffe (1977).

¹⁹ Ενδεικτικά, Mikalson (1989) 81, Dowden (2007).

²⁰ Lang (1975) 310-11.

ότι η χρήση της παραπάνω φόρμουλας δίνει την ευχέρεια στη θεά να αποφασίσει μόνη της αν την ενδιαφέρει να πραγματοποιήσει τη συγκεκριμένη προσευχή ή όχι, η οποία συνεπάγεται την άρνηση της θεάς. Θεωρούμε ότι η παραπάνω άποψη δεν μπορεί να υποστηριχθεί, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις που η συγκεκριμένη μορφή του επιχειρήματος οδηγεί στην αποδοχή της θεότητας.²¹

Β) Ένταξη στα συμφραζόμενα

Οι Τρώες βρίσκονται σε δυσχερή θέση! Ο Έλενος ως μάντης των Τρώων συμβουλεύει τον αδερφό του Έκτορα να μεταβεί άμεσα στο κάστρο, να συναντήσει τη μητέρα τους και να την προτρέψει να προσευχηθεί στην Αθηνά για την σωτηρία τους προσφέροντάς της δώρα.²² Συγκεκριμένα, ο Έλενος προστάζει τον Έκτορα να τονίσει στη μητέρα τους πως πρέπει να συγκεντρώσει όλες τις γυναίκες της Τροίας στον ναό της Αθηνάς, που είναι και η πολιούχος της πόλης. Στη συνέχεια, ο μάντης υποστηρίζει ότι η μητέρα τους θα πρέπει να βρει τον μέγαν, ακριβότερον και λαμπρότερον πέπλον²³ προκειμένου να τον αφιερώσουν στο άγαλμα της Αθηνάς και να της υποσχεθεί δώδεκα μονόχρονες αγελάδες για θυσία αν η θεά επιθυμεί να βοηθήσει την πόλη τους και τους κατοίκους της με τα παιδιά τους. Τέλος, ο Έλενος εκφράζει ρητά το αίτημα της προσευχής ως την απομάκρυνση του Διομήδη από το πεδίο της μάχης, καθώς

²¹ Ενδεικτικά, Όμ. Ιλ. 10.284-94.

²² Όμ. Ιλ. 6.86-101.

²³ Με τον όρο «πέπλο» εννοούμε το φόρεμα, το οποίο αφιέρωναν οι ακόλουθοι της Αθηνάς στη θεά. Καθιερώθηκε γύρω στο 566/5 το ετήσιο δώρο της Αθηνάς να είναι ο πέπλος, τον οποίο της αφιέρωναν στη γιορτή των Παναθηναίων και σηματοδοτούσε την αρχή της νέας αθηναϊκής χρονιάς. Ωστόσο, οι ακόλουθοι πρόσφεραν στη θεότητα τον πέπλον και σε άλλες περιπτώσεις όταν επιθυμούσαν να αιτηθούν κάτι σημαντικό από εκείνη, όπως παρατηρούμε και στην περίπτωση της προσευχής της *Ιλιάδας*. Οι μελετητές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, ενδεικτικά ο Parker (1988) 187-214, (1996) 89-101, (2005) 253-69, ο Robertson (1996) 27-77 και η Håland (2004) 155-82 σημειώνουν ότι οι ακόλουθοι της θεάς αφιέρωναν τον πέπλον κατά τη διάρκεια της γιορτής των Παναθηναίων, τα οποία πραγματοποιούνταν το καλοκαίρι, κάπου στα τέλη Ιουλίου με αρχές Αυγούστου και ήταν η πιο σημαντική γιορτή καθ' όλη τη διάρκεια της αθηναϊκής θρησκευτικής χρονιάς. Επίσης, η παρασκευή του πέπλου και η αφιέρωσή του στο άγαλμα της Αθηνάς αποτελούσε μια ιερή διαδικασία καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Οι ακόλουθοι της Αθηνάς χρειάζονταν περίπου εννέα μήνες για την ολοκλήρωσή του, ενώ όλες οι γυναίκες της πόλης ανεξαρτήτου ηλικίας συμμετείχαν στην προετοιμασία του. Η Αθηνά εκτός των άλλων ήταν η θεά της ύφανσης και όλες οι θνητές γυναίκες ασχολούνταν με την ύφανση ως ένδειξη σεβασμού και αφοσίωσης στη θεά. Η τέχνη της ύφανσης τής ανήκε και αποτελούσε προνόμιο των αριστοκρατικών γυναικών. Η Håland υποστηρίζει ότι «η ύφανση αποτελούσε ένα αδιαπραγμάτευτο μέσο καθιέρωσης των αξιοσέβαστων ρόλων των γυναικών στην κοινωνία ως μητέρες, παρόχων υπηρεσιών, εργατριών και πολλών άλλων. Επομένως, η θρησκευτική αφιέρωση του πέπλου καθιέρωσε την σπουδαιότητα των γυναικείων καθηκόντων» στην αρχαία κοινωνία της Αθήνας. Τέλος, θεωρούμε ότι ο πέπλος περιείχε σκηνές από τη μάχη των ολύμπιων θεών με τους γίγαντες και συγκεκριμένα το ρόλο της θεάς στη μάχη εναντίον των γιγάντων, Parker (2005) 258.

αποδείχθηκε πιο άριστος πολεμιστής ακόμη και από τον ίδιο τον Αχιλλέα, ο οποίος γεννήθηκε από μια θεά.

Ο Έκτορας σπεύδει να μεταβεί άμεσα στο εσωτερικό του κάστρου βρίσκοντας τη μητέρα του και μεταφέροντας της αυτολεξεί τα λόγια του Έλενου αναφέροντας ότι εκείνη θα πρέπει να πραγματώσει την προσευχή προς την Αθηνά.²⁴ Παρατηρούμε ότι τόσο ο Έλενος όσο και ο Έκτορας αναφέρουν την προσευχή χωρίς να μεταβάλουν την δομή της που θα πρέπει να ακολουθήσει η μητέρα τους κατά την εκφώνησή της. Ωστόσο, σημειώνουμε αρκετές παραλείψεις και αστοχίες κατά την εκτέλεση της προσευχής. Πρώτα από όλα η Εκάβη συγκεντρώνει όλες τις γυναίκες της Τροίας στον ναό της Αθηνάς και η ίδια διαλέγει τον *άριστον πέπλον*, τον οποίο πρόκειται να αφιερώσουν στο άγαλμα της θεάς. Ο Όμηρος μάς ενημερώνει ότι η βασίλισσα διάλεξε τον *ιερόν πέπλον* ανάμεσα σε άλλους που υπήρχαν ήδη στο κάτω μέρος του ναού, οι οποίοι είχαν υφανθεί από αιχμάλωτες γυναίκες από τα Σιδώνια μέρη.²⁵ Οι γυναίκες είχαν υφάνει πλήθος *πέπλων*, οι οποίοι βρίσκονταν αποθηκευμένοι στο κάτω μέρος του ναού της Αθηνάς.²⁶

Οι πιστές στέκονται όρθιες, σηκώνουν ψηλά τα χέρια και η Θεανώ²⁷ ως ιέρεια της θεάς εκφωνεί δυνατά την προσευχή. Η ιέρεια δεν ζητά μόνο τη σωτηρία της πόλης και των κατοίκων της όπως υπέδειξε ο Έλενος με την απομάκρυνση του Διομήδη, αλλά τον θάνατο του αχαιού ήρωα μπροστά στις Σκαϊές Πύλες. Επιπλέον, η Θεανώ τοποθετεί τον *καλύτερο πέπλον* στα πόδια του αγάλματος και όχι η ίδια η Εκάβη ως η πρώτη ελεύθερη γυναίκα του οίκου παραβλέποντας τις εντολές του Έλενου.

²⁴ Όμ. *Ιλ.* 6.269-78.

²⁵ Ο Αλέξανδρος πήρε μαζί του αυτές τις γυναίκες ως αιχμάλωτες κατά την επιστροφή του στην Τροία από την Σπάρτη.

²⁶ Όμ. *Ιλ.* 6.286-296. Η Αθηνά είναι η πολιούχος και προστάτιδα της Τροίας. Ειδικότερα, οι Τρώες λάτρευαν στον υπέρτατο βαθμό τον Δία και την Αθηνά. Η Τροία βρισκόταν υπό την προστασία της θεάς χάρη της απόκτησης του παλλαδίου, του ιερού αγάλματος της Αθηνάς, το οποίο αποτελούσε υπέρτατο φυλαχτό σε εκείνον που το διέθετε (*Μικρά Ιλιάς* arg. 2, 4 και fr. 11 West). Το άγαλμα ήταν τοποθετημένο στην ακρόπολη της Τροίας και θεωρείτο ότι διέθετε προστατευτικές ιδιότητες, Robertson (1996) 72, σημ. 77. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι η θεότητα βρισκόταν στο πλευρό των Αχαιών. Καθ' όλη τη διάρκεια της εκστρατείας η θεά ήταν εναντίον της Τροίας και διαδραμάτισε τον καθοριστικό ρόλο στον θάνατο του Έκτορα από τον Αχιλλέα αλλά και στην κατάκτηση της πόλης από τους Αχαιούς. Η καταστροφή της Τροίας αποτελεί μέρος του αρχαίου μύθου με το μήλο της Έριδος, στον οποίο διεξήχθη ένας διαγωνισμός ομορφιάς ανάμεσα σε τρεις θεές, την Ήρα, την Αθηνά και την Αφροδίτη, με κριτή τον Τρώα Πάρι που έλαβε χώρα στο βουνό Ίδη. Γνωρίζουμε ότι ο Πάρις διάλεξε ως την ομορφότερη θεά την Αφροδίτη και η πράξη του αυτή ενέπνευσε τον ανταγωνισμό της Αθηνάς και της Ήρας απέναντι στους Τρώες, Slatkin (2011) 109-12.

²⁷ Θεανώ είναι η τρωαδίτισσα ιέρεια της Αθηνάς. Θεωρείτο κόρη του Κισσέως, βασιλιά των Θρακών, και σύζυγος του Τρώα Αντήνορα. Το όνομα *Θεανώ* ήταν αρκετά δημοφιλές για ιέρειες κατά την κλασική περίοδο στην Αθήνα, βλ. Nagy (1979) 360-64.

Αναφέραμε στην εισαγωγή ότι οι ατομικές προσευχές των ηρώων της *Ιλιάδας* που απευθύνονται στην Αθηνά είναι έξι, από τις οποίες μόνο η μια εκφέρεται από θνητή ιέρεια, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι αποτελεί ιδέα-προτροπή ενός άνδρα Τρώα, του Έλενου. Οι υπόλοιπες πέντε προσευχές εκφωνούνται από άνδρες αχαιούς ομηρικούς ήρωες, τον Οδυσσέα²⁸ και τον Διομήδη.²⁹ Οι αχαιοί ήρωες επιλέγουν να εκφωνήσουν ατομικά και σιγανά τις προσευχές τους στη θεά προκειμένου να αιτηθούν όσα επιθυμούν, ενώ η Θεανώ εκπροσωπεί τη γυναικεία φωνή όλων των Τρωαδίτισσων, οι οποίες αιτούνται όχι μόνο τη σωτηρία τους αλλά και τον θάνατο του Διομήδη.

Οι αχαιοί πολεμιστές προτού προσφωνήσουν την Αθηνά χρησιμοποιούν τις στερεότυπες εκφράσεις και επαναλαμβανόμενες λέξεις σε λόγους προσευχής *κλῦθί μεν* και *κέκλυθι* προκειμένου να προσελκύσουν το ενδιαφέρον της θεότητας για να εισακούσει το αίτημά τους.³⁰ Αναφορικά με τα λατρευτικά επίθετα της θεάς παρατηρούμε ότι μόνο η Θεανώ απευθύνθηκε στην Αθηνά με την ιδιότητά της ως πολιούχου της Τροίας παραβλέποντας να αναφέρει ότι είναι η αγαπημένη κόρη του Δία και μία από τις σημαντικότερες θεές του Ολύμπου, όπως τονίζουν ο Οδυσσέας και ο Διομήδης.³¹ Τέλος, οι αχαιοί ήρωες ακολουθούν το σχήμα της προσευχής του K. Ausfeld παρουσιάζοντας πρώτα το επιχείρημά τους και στη συνέχεια το αίτημά τους.³² Η Θεανώ μεταβάλλει τη δομή αιτούμενη αρχικά τη σωτηρία της πόλης της και τον θάνατο του Διομήδη και αναφέροντας μετά το επιχείρημά της.

Οι ήρωες, Γλαύκος και Διομήδης συναντιούνται, συστήνονται και αναγνωρίζονται στο πεδίο της μάχης πριν ακόμη ο Έκτορας μεταβεί στο εσωτερικό της πόλης. Η συνάντηση των πατρικών φίλων έχει ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση των δύο ηρώων από τη μάχη. Η προσευχή της ιέρειας έχει διττή μορφή, η ιέρεια ζητά, αφενός, τη μελλοντική ευημερία για εκείνη και τους συμπολίτες της, αφετέρου, τον θάνατο του Διομήδη. Η Αθηνά απορρίπτει την αρνητική προσευχή της ιέρειας αναφορικά με τον ζητούμενο θάνατο του αγαπημένου της ιλιαδικού ήρωα, ωστόσο καταφέρνει να απομακρύνει τον αχαιό πολεμιστή από τη μάχη χάρη στη συνάντηση των δύο ομηρικών ηρώων Διομήδη και Γλαύκο. Δίνεται η εντύπωση ότι η Αθηνά εισάκουσε την κύρια

²⁸ Όμ. *Ιλ.* 10.278-82, 10.462-64, 23.770.

²⁹ Όμ. *Ιλ.* 5.115-20, 10.284-94.

³⁰ Ο Οδυσσέας στην Όμ. *Ιλ.* 10.462 δεν χρησιμοποιεί τις παραπάνω στερεότυπες εκφράσεις, καθώς γνωρίζει ότι η θεά τον ακούει, επειδή την είχε αναζητήσει λίγο νωρίτερα (Όμ. *Ιλ.* 10.278).

³¹ Οι αχαιοί ήρωες την προσφωνούν με τις παρακάτω στερεότυπες φράσεις και λέξεις: *αἰγιόχοιο Διὸς τέκος Ἄτρυτώνη, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, Διὸς τέκος Ἄτρυτώνη, χαῖρε θεὰ τοῖσδεσσι· σὲ γὰρ πρώτην ἐν Ὀλύμπῳ πάντων ἀθανάτων ἐπιδωσόμεθ'· θεά, ἀγαθή.*

³² Ausfeld (1903) 505-47. Επίκληση (invocatio), επιχείρημα (pars epica), αίτημα (precatio).

προσευχή του Έλενου, ο οποίος επιθυμεί την απομάκρυνση του Διομήδη από τη μάχη και απορρίπτει εκείνη την εκδοχή της Θεανώς, η οποία ζητά τον θάνατο του αγαπημένου της θεάς μπρος στις Σκαιές Πύλες, πριν ακόμη η ιέρεια εκτελέσει την προσευχή.

Η Αθηνά ενδεχομένως επιλέγει να αποδεχτεί έμμεσα την προσευχή του Έλενου,³³ ο οποίος ως μάντης ζητά να προσφέρουν δώρα στη θεά και τον καλύτερο πέπλον προς τιμή της, ενώ της υπόσχεται πλήθος δώρων για τη σωτηρία τους. Παρατηρούμε ότι η Αθηνά τρέφει μια ιδιαίτερη συμπάθεια στο ανδρικό φύλο γενικότερα και όχι μόνο στους αχαιούς ομηρικούς ήρωες. Η Αθηνά παρουσιάζεται στον Αισχύλο ως η θεά που στέκεται στο πλευρό των ανδρών σε όλα, εκτός από το γάμο³⁴ και ο R. Parker θεωρεί ότι η θεά ως βοηθός του ανδρικού φύλου αποτέλεσε την ιδανική πολιούχο στην πατριαρχική Αθήνα.³⁵

Με την επιστροφή του Έκτορα από το παλάτι οι Τρώες αναθαρρεύουν και αρχίζουν να κερδίζουν ξανά το χαμένο έδαφος. Οι δύο λαοί παλεύουν σώμα με σώμα και οι απώλειες είναι τεράστιες. Ο Απόλλων με την Αθηνά συμφωνούν να σταματήσει η μάχη εκείνη την μέρα προκειμένου οι δύο πλευρές να ανασυνταχθούν και να προετοιμαστούν κατάλληλα για την επόμενη.³⁶ Ο Έλενος γνωρίζοντας τις βουλές των θεών παροτρύνει τον αδερφό του Έκτορα να προτείνει μονομαχία με κάποιον Αχαιό. Ο Έκτορας πείθεται από τον αδερφό του και καταλήγει να μονομαχεί με τον Αίαντα. Η νύχτα φτάνει και ο Ιδαίος σταματά τους δύο πολεμιστές από τη μάχη. Κανείς επιφανής Αχαιός ή Τρώας δεν χάνεται εκείνη την ημέρα.

Η Αθηνά ως προστάτιδα του Διομήδη αδυνατεί να εκπληρώσει την προσευχή της τρωαδίτισσας ιερείας της. Αφηγηματολογικά η πραγμάτωση της προσευχής θα σηματοδοτούσε της προδοσία της θεάς απέναντι στον αγαπημένο της ήρωα. Έτσι ο Όμηρος μεταβάλλει τη δομή και το περιεχόμενο της προσευχής του Έλενου στην προσευχή της Θεανώς και η θεά επιλέγει να αρνηθεί την προσευχή των Τρωαδίτισσων με αποτέλεσμα να φτάνουμε στη ραψωδία Η, όπου η μάχη σταματά τη νύχτα. Αν η Αθηνά αποδεχόταν το αίτημα των γυναικών της Τροίας αυτό θα σήμαινε τον θάνατο του Διομήδη, ενός εξαιρετικού πολεμιστή και ήρωα των Ελλήνων. Ωστόσο, το

³³ Ενδεχομένως σε αυτό το σημείο να γινόμαστε μάρτυρες μιας έμφυλης διάκρισης στην οποία η Αθηνά αποδέχεται όλα τα αιτήματα των ανδρών ομηρικών ηρώων και απορρίπτει εκείνα των γυναικών.

³⁴ Αισχύλ. *Ευμ.*, 737-38 [Smyth (1926)].

³⁵ Parker (1988) 190.

³⁶ Όμ., *Ιλ.*, 7.29-36.

πραγματικό αίτημα των Τρώων, δηλαδή η απομάκρυνση του ήρωα από το πεδίο της μάχης πραγματοποιείται στη ραψωδία Η.³⁷

Με την παραπάνω τακτική ο ποιητής επιτυγχάνει δύο σκοπούς του. Αρχικά, την προστασία του Έκτορα, ο οποίος αναγκάζεται να επιστρέψει στο κάστρο της Τροίας και δεν κινδυνεύει να χάσει τη ζωή του από κάποιον Έλληνα, ο οποίος θα ήτο κατώτερος του. Αντάξιος του Έκτορα θεωρείται μόνο ο Αχιλλέας, ο οποίος θα επιστρέψει στη μάχη όταν πια σκοτωθεί ο αγαπημένος του φίλος Πάτροκλος προκειμένου να εκδικηθεί για τον θάνατο του.³⁸ Άλλωστε, εάν ο πρώτος των Τρώων χανόταν από τις αρχικές ραψωδίες θα επηρέαζε αρνητικά τη φήμη και την πολυπόθητη δόξα του θείου Αχιλλέα, ο οποίος δε θα είχε τη δυνατότητα να κατορθώσει να σκοτώσει τον πρώτο ανάμεσα στους Τρώες και να τιμηθεί γι' αυτόν τον λόγο. Τέλος, αν η προσευχή της ιέρειας αντιστοιχούσε σε εκείνη του Έλενου θα αποκτούσε αφηγηματικά προβλήματα η πλοκή, διότι η θεά τάσσεται υπέρ των Ελλήνων και στη συγκεκριμένη περίπτωση υπέρ του αγαπημένου της Διομήδη. Επομένως, δε θα μπορούσε να αποδεχθεί μια αρνητική προσευχή για εκείνον και έτσι επιλέγει να εγκαταλείψει την προστατευόμενη μέχρι πρότινος πόλη της Τροίας με τους κατοίκους της.

Βέβαια, από το πρίσμα της ίδιας της Αθηνάς και με βάση το θρησκευτικό πλαίσιο της προσευχής θα μπορούσαν να αναφερθούν και άλλοι λόγοι που συντέλεσαν στην άρνηση της θεάς στο αίτημα των ακολούθων της και στην εγκατάλειψη της Τροίας. Ίσως, η θεά εκνευρίστηκε από την ίδια τη στάση των γυναικών, οι οποίες πραγματοποίησαν με βιασύνη και προχειρότητα την προσευχή τους προς εκείνη. Οι Τρωαδίτισσες επέλεξαν το *πέπλον* ανάμεσα από εκείνους που είχαν υφάνει οι αιχμάλωτες γυναίκες της πόλης και οι ίδιες δεν ακολούθησαν την ιεροτελεστία για την ύφανση του άριστου φορέματος προκειμένου να το αφιερώσουν στην πολιούχο τους και με αυτόν τον τρόπο να αποδείξουν τον σεβασμό τους προς εκείνη. Ίσως με την επιλογή του αντικειμένου, το οποίο συνδέεται σε τέτοιες περιπτώσεις με τον αναθέτη (ατομικό ή συλλογικό), από μόνες τους να υπονόμισαν την έκβαση της προσευχής ταυτίζοντας δηλαδή ενώπιον της θεάς τη μοίρα τους με αυτή των γυναικών που ύφαιναν το έργο.

³⁷ Στην αρχή της ραψωδίας Η ο Απόλλων προτείνει η μονομαχία ανάμεσα στον Έκτορα και τον Αίαντα να αποτελέσει το τέλος της ημερήσιας μάχης, πρόταση με την οποία συμφωνεί η Αθηνά. Με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η επίτευξη του αρχικού αιτήματος των Τρώων, δηλαδή η απομάκρυνση του Διομήδη από τη μάχη.

³⁸ Όμ. Ιλ. 19.420-24.

Επιπλέον, θεωρούμε ότι διακρίνουμε το ζήτημα των έμφυλων διακρίσεων στο ιλιαδικό έπος και συγκεκριμένα τον υποδεέστερο ρόλο των γυναικών έναντι των ανδρών ακόμη και στον τομέα της θρησκείας όσον αφορά την τελετουργία. Η ιέρεια ζητά τον θάνατο του Διομήδη και η Αθηνά αρνείται να εξισώσει τη θέση της Θεανώς με εκείνη του Οδυσσέα και του Διομήδη, οι οποίοι λαμβάνουν θετικές απαντήσεις σε όλα τους τα αιτήματα. Συγκεκριμένα αντιλαμβανόμαστε τον υποδεέστερο ρόλο των γυναικών στη λατρεία μέσα από την ποίηση του Ομήρου. Η προσευχή της Θεανώς αποτελεί ένα αδιάσειστο στοιχείο ότι η μοναδική προσευχή που εκφέρεται από μια γυναίκα και τη συμερίζονται όλες οι γυναίκες της Τροίας απορρίπτεται από μια γυναικεία θεότητα, την Αθηνά, η οποία ακολουθεί τη *Διός βουλή* και κατ' επέκταση την *ποιητοῦ βουλή*, που είναι η εξύμνηση του Αχιλλέα. Η Αθηνά εγκαταλείπει εντελώς την Τροία και αφήνει τους κατοίκους της στο έλεος του σχεδίου του Δία και κατ' επέκταση του ιλιαδικού ποιητή αρνούμενη να βοηθήσει τις γυναίκες της πόλης που είναι πολιούχος. Οι Τρωαδίτισσες βρίσκονται σε απελπιστική κατάσταση προκειμένου να προστατευθεί και να βοηθηθεί ένας άνδρας, βραχυπρόθεσμα ο Διομήδης και μακροπρόθεσμα ο Αχιλλέας.

Ο J. Morrison υποστηρίζει ότι η άρνηση της θεάς να εκπληρώσει την προσευχή των γυναικών της Τροίας καταδικάζει την ίδια την προσευχή να μην εκτελεί τη συγκαταβατική αφηγηματική λειτουργία της, καθώς το κοινό δεν έχει τη δυνατότητα να ενημερωθεί για το τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια και με ποιον τρόπο θα εξελιχθεί η πλοκή του έπους. Το κοινό γνωρίζει μόνο ότι ο Διομήδης δεν θα πεθάνει εξαιτίας της συγκεκριμένης προσευχής.³⁹

Όσον αφορά την ομηρική προσευχή παρατηρούμε ότι εμπεριέχει στοιχεία που συμφωνούν με τη λατρεία της θεάς Αθηνάς στον ελλαδικό χώρο του έκτου π.Χ. αιώνα και συγκεκριμένα στην Αθήνα, όπως φανερώνονται από μεταγενέστερες πηγές των ομηρικών επών. Αναφορικά με την προσφορά του *πέπλου* των Τρωαδίτισσων στην Αθηνά θεωρούμε ότι σχετίζεται με τη γιορτή του καθαρμού που ήταν αφιερωμένη στη θεότητα. Συγκεκριμένα, οι γιορτές της Αθηνάς λάμβαναν χώρα κατά τις αρχές ως τα μέσα του καλοκαιριού. Οι Αθηναίοι διεξήγαγαν τρεις γιορτές προς τιμή της θεάς, τη γιορτή του καθαρμού ή αλλιώς «τα Πλυντήρια και Καλλυντήρια» από τα μέσα Μαΐου ως τα μέσα Ιουνίου, τη γιορτή του αλωνίσματος ή αλλιώς «γιορτή των Σκιροφορίων» ως τα μέσα Ιουλίου και τέλος τη γιορτή των αγώνων ή αλλιώς «τα Παναθήναια» ως τα

³⁹ Morrison (1991) 153.

μέσα Αυγούστου.⁴⁰ Στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μας απασχολήσει η γιορτή των *Πλυντηρίων* κατά την οποία οι πιστές της θεάς έγδυναν το άγαλμα της απομακρύνοντας τα μάλλινα ενδύματα και το έλουζαν. Στη συνέχεια, έπλεναν τα μάτια του ξόανου της θεάς, ενώ απέφευγαν να διατηρήσουν γυμνό το άγαλμα και το κάλυπταν με κάποιο άλλο υφαντό. Έπειτα, αφού στέγνωσαν τα ιερά ενδύματα, τα τοποθετούσαν ξανά στο ξόανο. Θεωρούμε ότι η αφιέρωση του ιερού *πέπλου* στο άγαλμα της Αθηνάς από τις Τρωαδίτισσες σχετίζεται με την γιορτή του καθαρμού προς τιμήν της θεάς.

Ο Καλλίμαχος, στον ύμνο του που αφιέρωσε στην Αθηνά, μάς πληροφορεί για τη συνήθεια της θεάς έπειτα από κάθε αγώνα να πηγαίνει στον ποταμό και να παίρνει το λουτρό της, ενώ μάς περιγράφει όλη την ιεροτελεστία του καθαρμού του αγάλματος από τις ακόλουθες της θεάς στη γιορτή των *Πλυντηρίων*.⁴¹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι είναι οι γυναίκες που διεξάγουν την τελετουργία της γιορτής όπως γυναίκες είναι οι Τρωαδίτισσες που εκφωνούν την προσευχή προς την θεά. Ο Καλλίμαχος αναφέρει τι συμβαίνει όταν ένας άνδρας παρακολουθεί τη θεά να παίρνει γυμνή το λουτρό της στον ποταμό, όπως στην περίπτωση του Τειρεσία, ο οποίος χάνει την όρασή του καθώς αντίκρισε γυμνή τη θεά χωρίς τη συγκατάθεσή της.⁴² Υποθέτουμε ότι η συγκεκριμένη πληροφορία σχετίζεται με τη σημαντικότητα του ρόλου των γυναικών στις θρησκευτικές γιορτές της Αθηνάς.

Ο Πλούταρχος στο *Βίο* του Αλκιβιάδη⁴³ αναφερόμενος στη ζωή του πολιτικού άνδρα παρέχει μια πληθώρα πληροφοριών αναφορικά με τη θρησκευτική γιορτή των *Πλυντηρίων* προς τιμήν της θεάς Αθηνάς. Συγκεκριμένα, ο ιστορικός αναφέρει ότι οι *Πραξιεργίδαι*⁴⁴ κατά την εικοστή τέταρτη ημέρα του μήνα *Θαργιλιώνος* γύμνωναν το άγαλμα της θεάς και προκειμένου να πλύνουν τα ρούχα του το κάλυπταν με ένα υφαντό έως ότου στεγνώσει η φορεσιά του. Η Λυσιστράτη μάς περιγράφει διεξοδικά τη διαδικασία επεξεργασίας μαλλιού πριν την ύφανση, στη συγκεκριμένη περίπτωση, μιας χλαίνης ενώ τονίζεται ιδιαίτερα το στοιχείο της συλλογικής συμμετοχής τόσο στην παραγωγή των υφασμάτων όσο και στην περίπτωση διεξαγωγής ειρήνης των συλλογικών δυνάμεων στον ελλαδικό χώρο.⁴⁵ Οι ήρωες του Αριστοφάνη, Πεισθέταιρος

⁴⁰ Robertson (1996) 48-52, Parker (1996) 89-101, Parker (2005) 253-69.

⁴¹ Καλλ. *Υμν.* 5.1-51 [Mair (1921)].

⁴² Καλλ. *Υμν.* 5.57-92 [Mair (1921)].

⁴³ Πλούτ. *Αλκ.* 34.1 [Perrin (1916)].

⁴⁴ Parker (1996) s.v. *Πραξιεργίδαι*: Οι ακόλουθες της θεάς που ήταν υπεύθυνες να γδύσουν το ξόανο από το ένδυμα και τα κοσμήματά του και να το καλύψουν με κάποιο άλλο υφαντό για να μην το δει γυμνό μάτι ανθρώπου.

⁴⁵ Αριστοφ. *Λυσ.* 567-86 [Hall & Geldart (1907)].

και Ευελπίδης, στο έργο του *Όρνιθες* λίγο πριν ιδρύσουν τη δική τους χώρα, τη Νεφελοκοκκυγία, συμφωνούν να προσευχηθούν στην Αθηνά και να της προσφέρουν τον πέπλο προκειμένου να γίνει η πολιούχος της νεοϊδρυθείσας πόλης τους.⁴⁶ Τέλος, ο Πausanίας στο έργο του *Ελλάδος Περιήγησις* περιγράφει τη στιγμή που η Λαοδίκη έστειλε στην Αθηνά Αλέα έναν πέπλον⁴⁷ και στην αναθηματική επιγραφή έγραψε «αυτός είναι ο πέπλος της Λαοδίκης, τον αφιέρωσε στην Αθηνά. Τον στέλνει από τη μακρινή πατρίδα της στη θείκη Κύπρο».

Η Θεανώ και οι Τρωαδίτισσες επέλεξαν να επικαλεστούν τη θεά με έναν αρκετά επιπόλαιο και πρόχειρο τρόπο, ενώ δεν δίστασαν να αποστασιοποιηθούν από την παραγωγική διαδικασία των πέπλων, που όπως γνωρίζουμε αποτελεί σημαντική διαδικασία για τη θεά. Ο Όμηρος μάς πληροφορεί ότι η Αθηνά έπλεκε μόνη της τους πέπλους που χρησιμοποιούσε⁴⁸ και η Ελένη ως η πρώτη γυναίκα της Σπάρτης έπλεκε η ίδια τους πέπλους που θα αποτελούσαν ευχαριστήριες προσφορές στους θεούς.⁴⁹ Ακόμη, ο Ψευδο-Απολλόδωρος στη *Βιβλιοθήκη* όταν αναφέρεται στα δώρα που προσέφεραν οι θεοί στον Ηρακλή προς βοήθεια τονίζει ότι ο Ερμής του έδωσε ένα ξίφος, ο Απόλλωνας τα τόξα, ο Ήφαιστος ένα χρυσό θώρακα και η Αθηνά έναν πέπλον.⁵⁰ Επομένως, ο πέπλος σχετίζεται άμεσα με τη λατρεία της Αθηνάς, καθώς αποτελεί ένα σημαντικό αντικείμενο με το οποίο οι ακόλουθές της έχουν τη δυνατότητα να εναποθέσουν ως ευχαριστήρια προσφορά στα ιερά της θεότητας.

Συμπεράσματα

Καταλήγουμε ότι η απορριφθείσα προσευχή της τρωαδίτισσας ιέρειας Θεανώς βρίσκεται σε κομβικό σημείο στην αφήγηση του έπους και εξυπηρετεί στην εξέλιξη της δράσης και την επίτευξη του αρχικού στόχου του ποιητή, την εξύμνηση του αρίστου των Αχαιών, Αχιλλέα. Ο Όμηρος μέσω της συγκεκριμένης προσευχής επιτυγχάνει να προστατέψει για μερικές ραψωδίες ακόμη τον Τρώα πολέμαρχο, Έκτορα, στέλνοντας τον στο εσωτερικό του κάστρου προκειμένου να διασφαλιστεί η επιβίωσή του και να αποτελέσει αργότερα το εξιλαστήριο θύμα της *μήνιδος* του Αχιλλέα για το φόνο του αγαπημένου του συντρόφου, Πάτροκλου. Όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης της

⁴⁶ Αριστοφ. *Όρν.*, 827 [Hall & Geldart (1907)].

⁴⁷ Πaus. *Ελλάδ. Περ.*, 8.5.3.4 [Jones – Litt – Ormerod (1918)].

⁴⁸ Όμ. *Ιλ.* 5.734, 8.386.

⁴⁹ Όμ. *Οδ.* 15.124.

⁵⁰ Ψευδο-Απολλόδ. *Βιβλ.* 2.71.4. [Sir Frazer (1921)].

προσευχής παρατηρούμε ότι η προσευχή της ιέρειας διαφέρει κατά πολύ από τις υπόλοιπες που απευθύνονται στη θεά. Οι αχαιοί ήρωες απευθύνονται στην Αθηνά ως μία σημαντική θεά του Ολύμπου και τονίζουν την ιδιαίτερη σχέση της με τον αγαπημένο της πατέρα Δία. Επίσης, αποφεύγουν να ζητήσουν κάτι τόσο σοβαρό –τον θάνατο κάποιου αντιπάλου τους– και αρκούνται στο να σταθεί η Αθηνά στο πλευρό τους. Αντίθετα, η Θεανώ απευθύνεται στην Αθηνά με τη χαρακτηριστική της ιδιότητα ως πολιούχου της Τροίας και είναι πεπεισμένη ότι η θεά θα πραγματοποιήσει όλα τα αιτήματά της παρά το γεγονός πως συγκρούονται με τη θεία βούλησή της. Λησμονεί την ανθρώπινη φύση της και ότι οι επιθυμίες των θεών υπερέχουν της ανθρώπινης επιβίωσης. Η *Διός βουλή* είναι η εξύμνηση του Αχιλλέα με κάθε κόστος, ακόμη και αν πρέπει να χαθεί μια ολόκληρη αυτοκρατορία προκειμένου να επιτευχθεί ο συγκεκριμένος στόχος. Η Τρωαδίτισσα εκφωνεί μια ριψοκίνδυνη προσευχή εκ μέρους της γυναικείας φωνής της Τροίας που έχει ως αποτέλεσμα την εγκατάλειψή της από την Αθηνά. Η θεά δεν διστάζει να αφήσει στο έλεος την πόλη που προστάτευε μέχρι πρότινος για να σώσει τον αγαπημένο της ήρωα Διομήδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arend, W. (1933), *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin.
- Ausfeld, K. (1903), «De Graecorum precationibus quaestiones», *JKPh* 28: 505-47.
- Benner, A. R. (1903), *Selection's from Homer's Iliad*. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=prayers+in+iliad> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Cunliffe, R. (1924), *A Lexicon of the Homeric Dialect*, στο TLG. Διαθέσιμο μέσω: <http://stephanus.tlg.uci.edu/cunliffe/#eid=6924> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Depew, M. (1997), «Reading Greek Prayers», *ClAnt* 16: 229-58.
- Dowden K. (2007), «Rhetoric and Religion», στο I. Worthington (επιμ.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford, 320-35.
- Sir Frazer, J. G. (1921), *Apollodorus. Apollodorus, The Library, with an English Translation*, Cambridge – London. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=apollodorus> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].

- Furley, W. (2007), «Prayers and Hymns», στο D. Ogden (επιμ.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford, 117-31.
- Hall, F. W. & W. M. Geldart, (1907), *Aristophanes. Aristophanes Comoediae vol II*, Oxford.
- Håland, E. (2004), «Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece», *Cosmos* 20: 155-82.
- Jones, W. H. S. – D. Litt – H. A. Ormerod (1918), *Pausanias. Pausanias Description of Greece with an English Translation in 4 volumes*, Cambridge – London. Διαθέσιμο μέσω: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0160> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Lang, M. (1975), «Reason and Purpose in Homeric Prayer», *CW* 68: 309-14.
- Lateiner, D. (2011), «Prayers», στο M. Finkelberg (επιμ.), *The Homer Encyclopedia vol II*, United Kingdom.
- Mair, A. W. (1921), *Callimachus. Works*, London – New York. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.048%3Ahymn%3D5> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Mikalson, J. (1989), «Unanswered prayers in Greek Tragedy», *JHS* 109: 81-98.
- Morrison, J. V. (1991), «The Function and Context of Homeric Prayers: A Narrative Perspective», *Hermes* 119: 145-47.
- Murray, A. (1919), *Homer, The Odyssey with an English Translation*. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=odyssey> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Nagy, B. (1979), «The Naming of Athenian Girls: A case in point», *CJ* 74.4: 360-64.
- Parker, R. (1988), «Myths of Early Athens», στο J. Bremmer (επιμ.), *Interpretations of Greek Mythology*, London.
- ___ (1996α), *Athenian Religion*, Oxford.
- ___ (1996β), «Plynteria», στο S. Hornblower (επιμ.), *Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- ___ (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- Perrin, B. (1916), *Plutarch's Lives with an English Translation*. Διαθέσιμο μέσω: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=Plutarch> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Πολυλάς, Ι. (1922), *Ομήρου "Ιλιάς". Έμμετρος μετάφρασις Ι. Πολυλά., Αθήνα.*

- Pulleyn, S. (1997), *Prayer in Greek Religion*, Oxford.
- Robertson, N. (1996), «Athena's Shrines and Festivals», στο J. Neils (επιμ.), *Worshiping Athena: Panathenaia & Parthenon*, Wisconsin.
- Slatkin, L. (2011), «Athene», στο M. Finkelberg (επιμ.), *The Homer Encyclopedia vol I*, United Kingdom.
- Smyth, H. W. (1926), *Aeschylus with an English translation*, vol. 2. Cambridge – London. Διαθέσιμο μέσω: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0005> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- West, M. (2013), *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford.

Ευάγγελος Τσούμπος
Προπτυχιακός Φοιτητής
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
e.d.tsoumpos@gmail.com

**Οι παραστατικές τέχνες τον καιρό της πανδημίας
μέσα από το παράδειγμα της παράστασης του Έκτορα Λυγίζου:
«Παραβάσεις. Πρόσωπα του ήρωα: Αισχύλου Χοηφόροι»***

Από το ξέσπασμα της πανδημίας του κορονοϊού μέχρι σήμερα τα δεδομένα της καθημερινής ζωής έχουν αλλάξει ριζικά. Ο εγκλεισμός και η κοινωνική αποστασιοποίηση έχει επιβληθεί σε όλους τους τομείς της ζωής. Όλα αυτά φυσικά επηρέασαν τις πολιτισμικές εκδηλώσεις και τις παραστατικές τέχνες. Ο πολιτισμός δέχτηκε μεγάλο πλήγμα και οι εκδηλώσεις ακυρώνονταν ή αναβάλλονταν η μία μετά την άλλη. Μέσα σε αυτές τις εκδηλώσεις ήταν και οι θεατρικές παραστάσεις. Έτσι, ηθοποιοί, σκηνοθέτες και διάφοροι συντελεστές του θεάτρου βρέθηκαν μπροστά σε ένα μεγάλο απρόοπτο. Η στασιμότητα του πολιτισμού έπρεπε να αντιμετωπιστεί και σημαντικοί άνθρωποι του θεάτρου έψαχναν λύσεις προκειμένου οι παραστάσεις να συνεχίσουν να γίνονται και ο πολιτισμός να συνεχίσει να προάγεται.¹ Πολύ σημαντική στην προαγωγή του πολιτισμού στον καιρό της πανδημίας ήταν η συμβολή της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση και του Κέντρου Πολιτισμού «Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος» τα οποία παρείχαν παραστάσεις σε ζωντανή μετάδοση μέσω του ιστοτόπου YouTube και εντελώς δωρεάν. Πρέπει όμως να έχουμε στο μυαλό μας ότι, μέσω της μαγνητοσκόπησης, πολλές φορές διαφοροποιείται το οπτικό αποτέλεσμα από εκείνο που ο θεατής του θεάτρου προσλαμβάνει, εξαιτίας της εστίασης των πλάνων που μπορεί να συνιστούν μία νέα ερμηνεία.²

Μάλιστα λόγω της κοινωνικής αποστασιοποίησης δεν μπορούσαν οι ηθοποιοί να αναπαραστήσουν κανονικά την παράσταση. Πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το γεγονός ότι η σημασία που έχουν οι προσεγγιστικές σχέσεις (*proxemics*)³ στην

* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην κα Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τις υποδείξεις και τις βελτιώσεις που μου πρότεινε. Φυσικά, τυχόν λάθη και αστοχείς επιβαρύνουν αποκλειστικά και μόνο εμένα.

¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αλλαγή που έφερε η πανδημία σε όλους τους τομείς του θεάτρου βλ. Ververopoulou (2020) 1-10.

² Βλ. Balme (2012) 173.

³ Σύμφωνα με το *Λεξικό Γλωσσολογίας και Φωνητικής* του Crystal (2008) ο όρος *proxemics* είναι η σημειολογία της απόστασης. Τα *proxemics* είναι η μελέτη της ανθρώπινης χρήσης του χώρου και των επιπτώσεων που έχει η πυκνότητα του πληθυσμού στην συμπεριφορά, την επικοινωνία και την

επιτέλεση έπρεπε να υποκατασταθεί με τη λεκτική επικοινωνία. Συνεπώς, όλα τα οπτικά εργαλεία με τα οποία πραγματοποιείται η *μίμησις*, δηλαδή σκηνογραφία, σκηνικά αντικείμενα, διαμόρφωση του χώρου, προσεγγιστικές σχέσεις δίνουν τη θέση τους στη δύναμη του λόγου. Ουσιαστικά αυτές οι «παραστάσεις» καταργούν την *ὄψιν* και κινούνται στην αριστοτελική κατεύθυνση.⁴ Η δύναμη του λόγου αποτελεί το επίκεντρο των δραματοποιημένων αναλογιών του ΚΠΙΣΝ στο κανάλι του οποίου παρουσιάστηκαν μια σειρά από λογοτεχνικά κείμενα (Όμηρος, Ντοστογιέφσκι, Θερβάντες, Σ. Πλαθ κ.ά.) και θεατρικά έργα (Αισχύλος *Χοηφόροι*, Στρίνμπεργκ *Δεσποινίς Τζούλια*) υπό το γενικό τίτλο «Παραβάσεις».

Ο όρος «παράβαση» προέρχεται από την αρχαία λέξη *παράβασις* (όρος από την αρχαία ελληνική κωμωδία) και το ρήμα *παρβαίνω* το οποίο σημαίνει βγαίνω μπροστά στο κοινό. Ο χορός στην παράβαση της κωμωδίας βγαίνει μπροστά στο κοινό, οι ηθοποιοί αποχωρούν και τα μέλη του χορού μένουν μόνα τους στην ορχήστρα. Τα μέλη του χορού παύουν προσωρινά να προσποιούνται τον ρόλο τους και απευθύνονται στους συμπολίτες τους ως Αθηναίοι πολίτες. Μάλιστα αφαιρούν συμβολικά και ένα μέρος από το θεατρικό τους κοστούμι. Καταργούν ουσιαστικά την θεατρική ψευδαίσθηση, δηλαδή την πλαστή εντύπωση πως το θέαμα που βλέπει ο θεατής είναι αληθινό.⁵

Ο σκηνοθέτης Έκτορας Λυγίζος παρουσίασε τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου στο πλαίσιο των «παραβάσεων» όπου, κατ' αναλογία με τον ορισμό της λέξης *παράβασις*, καταργείται η θεατρική ψευδαίσθηση και έχουμε μία «παρασταση» απογυμνωμένη από τα θεατρικά στοιχεία (σκηνικά, κοστούμια, έντονη κινησιολογία), προσπαθώντας να αποκαταστήσει την έλλειψη της κινησιολογίας με την δύναμη του λόγου. Στην ανακοίνωση αυτή θα επιχειρήσουμε να σχολιάσουμε όψεις της σκηνοθετικής προσέγγισης/σκηνικής ανάγνωσης του κειμένου και τις αναγκαίες τροποποιήσεις που υπαγορεύονται από την απώλεια της σωματικής επαφής μεταξύ των ηθοποιών εξαιτίας της πανδημίας, η οποία συνιστά ουσιώδες στοιχείο της θεατρικής πράξης. Επίσης θα

κοινωνική αλληλεπίδραση. Είναι μία από τις πολλές υποκατηγορίες στη μελέτη της μη λεκτικής επικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένων των *haptics* (touch), της κινητικής (σωματικής κίνησης), των παραγωγιστικών χαρακτηριστικών και της χρονικής δομής.

⁴ Σύμφωνα με τη συντηρητικότερη ερμηνεία, ο όρος *ὄψις*, στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, αναφέρεται στα οπτικά εργαλεία με τα οποία ο ηθοποιός επιτυγχάνει τη μίμηση των πράξεων, δηλαδή κυρίως με το κοστούμι, το προσωπίο και ό,τι άλλο φέρει στο σώμα του. Σύμφωνα με την πιο διασταλτική άποψη, ο όρος *ὄψις* αναφέρεται γενικά στην οπτική διάσταση της παράστασης, σε ό,τι δηλαδή δεν είναι λόγος ή μουσική συνεπώς περιλαμβάνει τη σκηνογραφία, τα σκηνικά αντικείμενα αλλά και την διαμόρφωση του χώρου και των προσεγγιστικών σχέσεων (*proxemics*), δηλαδή του τρόπου με τον οποίο οι ηθοποιοί τοποθετούν το σώμα τους στον χώρο σε σχέση με τους άλλους ηθοποιούς και τα σημαντικά ορόσημα της σκηνής (σκηνικό οικοδόμημα).

⁵ Βλ. Nesselrath (2014) 235-36.

προσπαθήσουμε να αποκωδικοποιήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τις εκφραστικές δυνατότητες των ηθοποιών για να αποδώσει τις ενσωματωμένες σκηνοθετικές οδηγίες στο κείμενο του Αισχύλου σε μια παράσταση με μορφή θεατρικού αναλογίου, που αναγκαστικά υπόκειται σε κάποιους περιορισμούς (έλλειψη θεατρικής σκηνης, σκηνικού, περιορισμένη δυνατότητα κινησιολογικής έκφρασης και διάδρασης των ηθοποιών).

Πιο συγκεκριμένα για την παράσταση του Έκτορα Λυγίζου *Παραβάσεις: Πρόσωπα του Ήρωα: Αισχύλου Χοηφόροι* έχουμε να κάνουμε κάποιες σημαντικές παρατηρήσεις.⁶

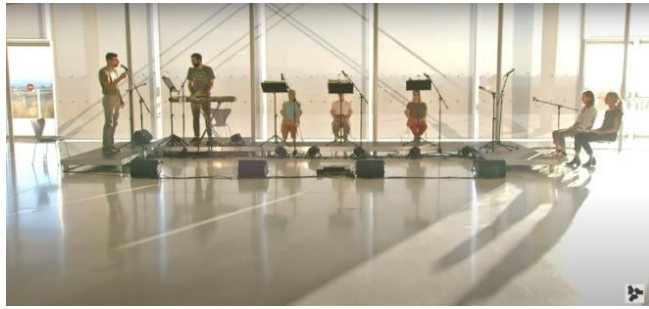
Αρχικά η είσοδος των ηθοποιών αλλάζει εντελώς. Χωρίς κάποιο σκηνικό οικοδόμημα και χωρίς παρόδους για την είσοδό τους, οι ηθοποιοί προκειμένου να δείξουν την είσοδο ή την αποχώρηση του χαρακτήρα που υποδύονται απλώς σηκώνονται ή κάθονται σε μία καρέκλα. Όταν σηκώνονται σημαίνει πως ο χαρακτήρας που υποδύονται μπαίνει στο σκηνικό χώρο, ενώ όταν κάθονται σημαίνει ότι φεύγει. Επίσης, οι κάμερες εστιάζουν στα πρόσωπα που συνομιλούν, δηλαδή στα πρόσωπα που σε μία τυπική παράσταση του θεάτρου θα ήταν πάνω στην σκηνή. Για αυτό όταν έχουμε ρήματα που προαναγγέλλουν την είσοδο ενός ηθοποιού (3 *ήκω / κατέρχομαι* - 10 *λεύσσω* - 11 *στείχει* / 17 *στείχειν* - 22 *ιάλτος εκ δόμων*)⁷ οι ηθοποιοί που υποδύονται τους συγκεκριμένους ρόλους (Ορέστης, Χορός και Ηλέκτρα) σηκώνονται όρθιοι και πλησιάζουν τα μικρόφωνα. Με αυτόν τον τρόπο δηλώνουν την είσοδο τους στην σκηνή σε συνθήκες πραγματικής παράστασης.



Λίγο πριν ξεκινήσει η παράσταση του Έκτορα Λυγίζου *Παραβάσεις. Πρόσωπα του Ήρωα: Αισχύλου Χοηφόροι*. (Στιγμιότυπα από την παράσταση του Έκτορα Λυγίζου που είναι αναρτημένη στο YouTube).

⁶ Το βίντεο της παράστασης είναι από το κανάλι του Ιδρύματος ΚΠΙΣΝ στο YouTube. Βλ. ηλεκτρονικό ιστότοπο <https://www.youtube.com/watch?v=5v8bzHsXNo0>. Επίσης όλες οι φωτογραφίες αποτελούν στιγμιότυπα από αυτή την παράσταση. Ταυτότητα της παράστασης *Παραβάσεις: Πρόσωπα του Ήρωα: Αισχύλου Χοηφόροι* (2020): Έκτορας Λυγίζος (Ορέστης), Στέλλα Βογιατζάκη – Ηρώ Μπέζου – Δήμητρα Βλαγκοπούλου (Χορός), Σοφία Κόκκαλη (Ηλέκτρα), Άννα Μάσχα (Κλυταιμνήστρα, τροφός Κίλισσα), The Boy (οικέτης, Αίγιστος, Πυλάδης, μουσική). Σκηνοθεσία/διασκευή: Έκτορας Λυγίζος.

⁷ Για τις παραπομπές στο κείμενο του Αισχύλου, βλ. Smyth (1926).



Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος)
Επιστρέφω από εξορία.

Επίσης με τα ρήματα στους στίχους 11 *στείχει / 17 στείχειν – 12 πρέπουσα / 18 πρέπουσαν* ο ποιητής αποσκοπεί να διαφοροποιήσει την Ηλέκτρα σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες και να τονίσει το οπτικό ενδιαφέρον της εισόδου του χορού και της Ηλέκτρας.⁸ Τέτοιου είδους σκηνικές παράμετροι δεν μπορούν να αποδοθούν σε ένα δραματοποιημένο αναλόγιο και για αυτό διαπιστώνεται ένας εναλλακτικός τρόπος να τονισθεί αυτή η παράμετρος. Υπάρχει δηλαδή επιτονισμός στην φωνή του υποκριτή που υποδύεται τον Ορέστη και με τα λόγια αποδίδει την σκηνοθετική αυτή οδηγία καθώς εκφωνεί: στην κεφαλή της λιτανείας.



Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος) και η είσοδος της Ηλέκτρας (Σοφία Κόκκαλη) και του Χορού (Στέλλα Βογιατζάκη, Ηρώ Μπέζου, Δήμητρα Βλαγκοπούλου) Στην κεφαλή της λιτανείας.

Επίσης ο στίχος 22 *όξύχειρι σὺν κτύπῳ* (=χτυπώντας γρήγορα τα χέρια) σηματοδοτεί έναν θρήνο ο οποίος λεκτικά και κινησιολογικά είναι πολύ έντονος. Ωστόσο οι κινήσεις αυτές δεν μπορούν να επιτευχθούν και για αυτό η ηθοποιός που εκφωνεί τους στίχους αυτούς με έντονη εκφραστικότητα στο πρόσωπο και χαμηλώνοντας την φωνή της εκφράζει θρήνο και θλίψη.

⁸ Βλ. Γκαστή (2021) 22.



Χορός (Δήμητρα Βλαγκοπούλου)
Χτυπώντας γρήγορα τα χέρια.

Στον στίχο 166 *ὄρχεϊται δὲ καρδία φόβῳ* υπάρχει μία ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία που συνοδεύεται από μία συγκεκριμένη κινησιολογική έκφραση.⁹ Ωστόσο στο πλαίσιο των «παραβάσεων» λείπουν οι έντονες κινήσεις και έτσι η ηθοποιός προσπαθεί μόνο με την έκφραση του προσώπου της να εκφράσει τον έντονο φόβο που αισθάνεται.



Χορός (Δήμητρα Βλαγκοπούλου)
Σπαρταράει η καρδιά μου από φόβο.

Στους στίχους 167 *βόστρυχον* και 187 *πλόκαμον τόνδε* ο ποιητής εισάγει ένα σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερη συγκινησιακή εμβέλεια. Πρόκειται για ένα αντικείμενο με ιδιαίτερη θεατρική και οπτική αξία: με την επανάληψη τονίζεται η σημασία του και ο υποκριτής προσπαθεί να κατευθύνει το βλέμμα των θεατών σε αυτό το αντικείμενο.¹⁰ Λογικό είναι στο πλαίσιο της υπό εξέταση παράστασης να μην υπάρχουν σκηνικά αντικείμενα, οπότε η σημασία του βόστρυχου δηλώνεται μόνο λεκτικά με τον επιτονισμό και τον συναισθηματικό τρόπο εκφώνησης της λέξης βόστρυχος.

⁹ Για την σκηνοθεσία της σκηνής της αναγνώρισης βλ. Wiles (1988).

¹⁰ Βλ. Γκαστή (2021) 68-69.



Ηλέκτρα (Σοφία Κόκκαλη)
Βλέπω έναν κομμένο βόστρυχο.



Ηλέκτρα (Σοφία Κόκκαλη)
Μοιάζει πάρα πολύ με εκείνους τους βοστρύχους.

Με τον στίχο 203 και το ρήμα *στροβούμεθα* (=στροβιλιζόμαστε)¹¹ εισάγεται και μία πρόταση σκηνοθέτησης. Το *στροβούμεθα* αποδίδει την εικόνα σύγχυσης του Χορού και της Ηλέκτρας και συγχρόνως αποτελεί σήμα της συντονισμένης κινησιολογικής έκφρασης.¹² Έτσι περιμένουμε σε μία τυπική παράσταση μία έντονη κυκλική κίνηση από τους ηθοποιούς με χρήση έντονων κυρίως χειρονομιών. Στην περίπτωση μας αυτή η σύγχυση αποτυπώνεται μόνο στο βλέμμα της ηθοποιού που υποκρίνεται την Ηλέκτρα που εκφράζει έντονη απορία και ταραχή.



Ηλέκτρα (Σοφία Κόκκαλη)
Τι τρικυμίες μας δέρνουν.

¹¹ Όλες οι μεταφράσεις αντλούνται από το έργο του Δημήτριου Δημητριάδη (2005).

¹² Βλ. Γκαστή (2021) 71. Επίσης για την κυκλική κίνηση βλ. Sienkewicz (1980).

Όταν γίνεται η αναγνώριση των δύο αδερφιών η Ηλέκτρα είναι έτοιμη να ξεσπάσει από την χαρά της. Όμως ο Ορέστης λειτουργώντας ως σκηνοθέτης στον στίχο 233 *ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας* (=Συγκρατήσου, μη χάνεις το μυαλό σου απ' την χαρά) συμβουλεύει την Ηλέκτρα να μην επιδοθεί σε μία θορυβώδη έκφραση της χαράς της υιοθετώντας έναν υποκριτικό κώδικα ακραίας σωματικής έκφρασης.¹³ Αυτή η κινησιολογική επιτέλεση της υπερβολικής χαράς της Ηλέκτρας στο πλαίσιο της παράστασης που εξετάζουμε αντικαθίσταται τόσο από το βλέμμα της ηθοποιού που δείχνει χαρούμενο όσο και από την στοχευμένη προσθήκη του σκηνοθέτη του επιφωνήματος χαράς από την ηθοποιό που υποδύεται την Ηλέκτρα ανάμεσα στα λόγια του Ορέστη πριν από τον στίχο 233.



Ορέστης (Εκτορας Λυγίζος)
Συγκρατήσου, μην χάνεις το μυαλό σου από την χαρά.



Ηλέκτρα (Σοφία Κόκκαλη)
Το επιφώνημα χαράς.

Από τον στίχο 306-478 έχουμε έναν εκτενέστατο κομμό (αμοιβαίο άσμα με θρηνητικό περιεχόμενο). Ο κομμός μοιράζεται μεταξύ του Χορού, της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Αυτός ο κομμός δημιουργεί πρόβλημα στους σκηνοθέτες και στις παραστάσεις. Αρκετοί μάλιστα τον αφαιρούν εντελώς ή κρατάνε μόνο ορισμένα κομμάτια του λόγω εξοικονόμησης θεατρικού χρόνου. Ο κομμός περιέχει πολλές ενδοκειμενικές ενδείξεις της επιτέλεσής του και αρκετές φορές υπάρχουν σήματα

¹³ Βλ. Χατζηνανέστης (2008) 129, σχόλιο για τον στ. 233

συνεκφώνησης.¹⁴ Η συνεκφώνηση των στίχων από τα μέλη του Χορού μπορεί να δημιουργήσει πρόβλημα στην κατανόηση του περιεχομένου όσων λέγονται.¹⁵ Ο τρόπος με τον οποίο ο Λυγίζος αντιμετωπίζει σκηνοθετικά τον κομμό διαφέρει από αυτόν που επιλέγουν άλλοι σκηνοθέτες. Αποφασίζει, δηλαδή, να τον εντάξει στην παράστασή του χωρίς να χρησιμοποιεί όμως την συνεκφώνηση στους στίχους αλλά τους μοιράζει στις ηθοποιούς του Χορού. Ωστόσο τον διευκολύνει το γεγονός ότι οι υποκριτές του εκφωνούν τους στίχους και δεν δημιουργείται κάποιο πρόβλημα στην πρόσληψη του περιεχομένου καθώς στέκονται μπροστά στο μικρόφωνό τους.

Με τον στίχο 334 και τις λέξεις *δίπαις τοί* ο ποιητής μέσα από τα λόγια της Ηλέκτρας δίνει μία ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία. Με αυτές τις λέξεις η Ηλέκτρα απομονώνει τον εαυτό της και τον αδερφό της, Ορέστη, από την ομήγυρη του Χορού.¹⁶ Σε μία παράσταση θα περιμέναμε τα αδέρφια, Ηλέκτρα και Ορέστης, να βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής και ο Χορός να στέκεται γύρω τους σε κυκλική μορφή.

Ο ποιητής εκμεταλλευόμενος την τυπολογία του περσικού θρήνου (423, *ἔν τε Κισσίας / 424, νόμοις ἠλεμιστρίας*) παραπέμπει σε όλα τα πάγια χαρακτηριστικά που καθορίζουν την σκηνοθεσία του κομμού. Χρειάζονται απανωτά χτυπήματα με τα χέρια που καθιστούν έντονη τη χειρονομιακότητα της θεατρικής ερμηνείας (425, *ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα / 426, ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα* (=τα χέρια μου ν' απλώνονται σαν τις μοιρολογήτρες της Κισσίας και να χτυπούν απανωτά ανελέητα).¹⁷ Ωστόσο η έντονη χειρονομιακότητα στην επιτέλεση του θρήνου δεν μπορεί να επιτευχθεί και το οπτικό στοιχείο υποκαθίσταται από την έντονα θλιμμένη έκφραση του προσώπου της ηθοποιού που εκφωνεί τους στίχους αυτούς.



Χορός (Δήμητρα Βλαγκοπούλου)
Τα χέρια μου τα ανοίγω σαν τις μοιρολογήτρες της Κισσίας.

¹⁴ Περισσότερα σχετικά με την αντιμετώπιση του κομμού από σκηνοθέτες βλ. Σακαρέλλου (2019) 94-97.

¹⁵ Βλ. Ρομιγύ (2008) 71.

¹⁶ Βλ. Γκαστή (2021) 104.

¹⁷ Βλ. Γκαστή (2021) 97.



Χορός (Δήμητρα Βλαγκοπούλου)
Και βαριά χτυπά από ψηλά, από μακριά, απανωτά, ανελέητα.

Με τον στίχο 560, *ξένω γὰρ εἰκόως, παντελῆ σαγὴν ἔχων* ο ποιητής ενσωματώνει στο κείμενο μία ακόμη σημαντική σκηνοθετική οδηγία που αφορά την ενδυμασία του Ορέστη.¹⁸ Έτσι σε μία παράσταση κανονικών συνθηκών θα περιμέναμε ο υποκριτής που υποδύεται τον Ορέστη να φοράει ενδυμασία ενός ταξιδιώτη. Όμως σε μία τέτοια δραματοποίηση η *ὄψις* και τα οπτικά εργαλεία, όπως το κοστούμι, με τα οποία συντελείται η *μίμησις* των πράξεων δεν αποτελεί βασική προϋπόθεση της σκηνικής πραγμάτωσης.

Όταν ο Ορέστης φθάνει στο παλάτι μεταμφιεσμένος σε ταξιδιώτη, ο ποιητής επιστρατεύοντας ένα κωμικό μοτίβο (ο Ορέστης χτυπά την πύλη φωνάζοντας κάποιον υπηρέτη να του ανοίξει) εισάγει μία νέα σκηνοθετική οδηγία (652, *παῖ παῖ, θύρας ἄκουσον ἐρκείας κτύπον*), καθώς με το χτύπημα αυτό θέλει να εδραιώσει την «παρουσία» του παλατιού και να μετατοπίσει το σημείο του εστιακού ενδιαφέροντος από τον τάφο στο σκηνικό οικοδόμημα.¹⁹ Ενώ ο Λυγίζος θα μπορούσε να είχε απαλείψει την αναφορά στο χτύπημα της πόρτας, εξαιτίας της έλλειψης σκηνικού, χωρίς κάποια ζημία στην συνοχή του μύθου, αποφασίζει να την εντάξει στην παράσταση του και την αποδίδει με την δύναμη του λόγου και την εκφραστικότητα στο βλέμμα του ηθοποιού που κοιτά ψηλά σαν να αντικρύζει το παλάτι.



Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος)
Παιδί, παιδί, χτυπά την πύλη. Δεν ακούς; Παιδί, παιδί, χτυπά ξανά.
Κανείς μέσα στο σπίτι; Τρίτη φορά φωνάζω.

¹⁸ Βλ. Γκαστή (2021) 142.

¹⁹ Βλ. Γκαστή (2021) 166.

Στους στίχους 783-837 εκτείνεται το δεύτερο στάσιμο. Πρόκειται για ένα χορικό μέρος «το οποίο αφενός επιτρέπει να καλυφθεί ο εξωσκηνικός χρόνος για την μετακίνηση της τροφού και αφετέρου επιτείνει την αγωνία του κοινού για την επιστροφή του Αίγισθου και για ό,τι επίκειται».²⁰ Με τις λέξεις *ἐν δρόμῳ* (796) και *βημάτων ὄρεγμα* (799) σχολιάζεται από τον ίδιο τον ποιητή η έντονη κινητικότητα του Χορού κατά την απαγγελία του δεύτερου στάσιμου.²¹ Επειδή όμως η χειρονομιακότητα και η κίνηση στον χώρο στο συγκεκριμένο στάσιμο είναι πολύ έντονη, ο σκηνοθέτης Έκτορας Λυγίζος προτιμά να αφαιρέσει τους στίχους αυτούς και να περιοριστεί στην απαγγελία λίγων μόνο στίχων από το δεύτερο στάσιμο του χορού.

Έπειτα, ακολουθεί το τρίτο επεισόδιο (838-934). Στο τρίτο επεισόδιο έχουμε την σκηνή των φόνων. Πρόκειται για το τμήμα του έργου που έχει την μεγαλύτερη θεατρικότητα και κινητικότητα. Ο Έκτορας Λυγίζος γνωρίζοντας πως δεν μπορεί να αποδώσει όλες αυτές τις κινήσεις και την θεατρικότητα που απαιτείται στην σκηνή αποφασίζει να αφαιρέσει κάποιους στίχους από την παράστασή του. Πιο συγκεκριμένα αφαιρεί τους στίχους 869, *ἔἔ, ὄτοτοτοῖ* (την κραυγή θανάτου του Αίγισθου) και τα λόγια του οικέτη, της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη στους στίχους 875-891,

Χορ.: οἴμοι, πανοίμοι δεσπότης πεπληγμένου
οἴμοι μάλ' αὔθις ἐν τρίτοις προσφθέγμασιν.
Αἴγισθος οὐκέτ' ἔστιν. ἀλλ' ἀνοίξατε
ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας
μοχλοῖς χαλαῖτε· καὶ μάλ' ἠβῶντος δὲ δεῖ,
οὐχ ὡς δ' ἀρῆξαι διαπεπραγμένῳ· τι γάρ;
ιοῦ ἰοῦ.
κωφοῖς αὐτῶ καὶ καθεύδουσιν μάτην
ἄκραντα βάζω; Ποῖ Κλυταιμνήστρα; τί δρᾷ;
ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπὶ ξυροῦ πέλας
αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς δίκην πεπληγμένος.
Κλυτ.: οἱ ἴγῳ. Ξυνηκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων.
δόλοισ ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.
δοίη τις ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος·
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα·
ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ.
Ορ.: σὲ καὶ ματεύω· τῷδε δ' ἀρκούντως ἔχει.

(Αισχύλ. *Χορηφ.* 875-91)

²⁰ Βλ. Γκαστή (2021) 193.

²¹ Βλ. Γκαστή (2021) 196-97.

Σε αυτό το σημείο έχουμε «τις εισόδους των προσώπων, οι οποίες εναλλάσσονται με φρενήρεις ρυθμούς ώστε να αποδίδεται η ένταση και η κρισιμότητα της κατάστασης».²² Ωστόσο η γρήγορη αυτή εναλλαγή και κίνηση δεν θα μπορούσε να αποδοθεί στο πλαίσιο της παράστασης του Λυγίζου και έτσι από το τρίτο επεισόδιο κρατά τα πιο σημαντικά τμήματα του επεισοδίου που μας δίνουν τις απαραίτητες πληροφορίες για τον θάνατο του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας καθώς και τον έντονο διάλογο μητέρας και γιου. Αφαιρεί λοιπόν τα κομμάτια με έντονη θεατρικότητα και κίνηση, χωρίς όμως να αλλοιώνεται το κείμενο και η συνοχή του.

Επίσης με την φράση *τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, μαστόν* (896-97) που εκφωνεί η Κλυταιμνήστρα ελπίζοντας να σωθεί από τον Ορέστη επικαλούμενη τον βιολογικό τους δεσμό,²³ ο ποιητής εισάγει μία ενσωματωμένη σκηνοθετική οδηγία σύμφωνα με την οποία η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα θα πρέπει να δείξει τον μαστό της. Φυσικά σε μία αρχαία παράσταση δεν μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο λόγω ευπρέπειας, όπως λέει ο Taplin, και επειδή οι ηθοποιοί του αρχαίου θεάτρου ήταν όλοι άνδρες.²⁴ Επομένως, στο αρχαίο θέατρο υπήρχε μάλλον μία συμβολική κίνηση. Στο πλαίσιο μιας «παράβασης» επίσης δεν μπορούσε να γίνει λόγω ευπρέπειας, καθώς η παράσταση γινόταν σε ζωντανή μετάδοση στο διαδίκτυο. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι δεν υπάρχει κινησιολογία και θεατρικότητα.



Κλυταιμνήστρα (Άννα Μάσχα)
Σεβάσου αγόρι μου τούτο εδώ το στήθος.

Ακόμη κατά το επεισόδιο αυτό ίσως θα αναμέναμε να είναι κυρίαρχες οι προσεγγιστικές σχέσεις των ηθοποιών, καθώς η Κλυταιμνήστρα –σε μία ύστατη προσπάθεια να σωθεί– θα περιμέναμε να πλησιάσει και να αγγίξει τον Ορέστη ώστε να τον συγκινήσει. Ωστόσο σε αυτόν τον τύπο δραματοποίησης, που αποκλείει την επαφή των ηθοποιών, ο Έκτορας Λυγίζος προσπαθεί να αντικαταστήσει την έντονη αυτή

²² Βλ. Γκαστή (2021) 207.

²³ Βλ. Γκαστή (2021) 210-11.

²⁴ Taplin (1988) 66.

σκηνή συναισθημάτων μόνο με την έκφραση του προσώπου και την φωνή των ηθοποιών.



Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος) και Κλυταιμνήστρα (Άννα Μάσχα)
Η σκηνή της μητροκτονίας.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης στους στίχους 973-1076, στην έξοδο του έργου. Ο Έκτορας Λυγίζος αποφασίζει να αφαιρέσει από την παράστασή του τους στίχους 973-1013 επειδή έχουν έντονη θεατρικότητα και οπτικό ενδιαφέρον και εξαιτίας της έλλειψης σκηνικού και κινητικότητας δεν θα μπορούσε να αποδοθεί αποτελεσματικά αυτό το χωρίο. Το οπτικό ενδιαφέρον και η έντονη θεατρικότητα εντοπίζεται στους στίχους 973-74, *ἴδεσθε χώρας τὴν διπλὴν τυραννίδα / πατροκτόνους τε δωμαίων πορθήτορας*, όπου εμφανίζεται ο Ορέστης κρατώντας το αιματοβαμμένο ξίφος πάνω από τα δύο πτώματα των σφετεριστών.²⁵ Επίσης, έντονο οπτικό ενδιαφέρον και κινησιολογία παρουσιάζουν και οι στίχοι 983-84, *ἐκτείναιτ' αὐτὸ καὶ κύκλω παρασταδὸν / στέγαστρον ἀνδρὸς δείξαθ'*, *ὡς ἴδη πατὴρ* και οι στίχοι 1014-015, *νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών, / πατροκτόνον ὕφασμα προσφωνῶν τόδε*. Εδώ, η σκηνική πραγμάτωση της προτροπής του Ορέστη προς τους θεράποντες να «ξεδιπλώσουν το ύφασμα και να σταθούν γύρω από τον ίδιο κυκλικά» δημιουργεί την σκηνική εικόνα του εγκλωβισμένου Ορέστη στον φαύλο κύκλο αίματος της γενιάς του. Ακόμη, οπτικό ενδιαφέρον υπάρχει και στους στίχους 1010-011, *μαρτυρεῖ δε μοι / φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος*, όπου κυριαρχεί το ύφασμα ως σκηνικό αντικείμενο.²⁶ Η παράσταση του Λυγίζου είναι απογυμνωμένη από τα σκηνικά αντικείμενα και για αυτόν τον λόγο ο Λυγίζος αποφασίζει να αφαιρέσει όλους αυτούς τους στίχους.

²⁵ Βλ. Γκαστή (2021) 231.

²⁶ Βλ. Γκαστή (2021) 231-32. Επίσης για περισσότερη βιβλιογραφία αναφορικά με την σκηνοθεσία σε αυτούς τους στίχους βλ. κυρίως σ. 231 σημ. 551.

Επίσης, ο σκηνοθέτης αφαιρεί από τον μονόλογο του Ορέστη (1021-043) τους στίχους 1026-043 εξαιτίας ενός ακόμη σκηνικού αντικειμένου το οποίο αναφέρεται στους στίχους 1034-035, *καὶ νῦν ὀρᾷτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος / ζῶν τῷδε θαλλῶ καὶ στέφει προσίζομαι*. Ο ηθοποιός που υποκρίνεται τον Ορέστη θα πρέπει να κρατάει έναν *ἰκετήριον θαλλὸν* (κλαδί ελιάς με μαλλί). Ωστόσο, επειδή αυτό το χωρίο δεν μπορεί να αποτυπωθεί σκηνικά ο σκηνοθέτης το αφαιρεί.

Από τον στίχο 1048 και εξής ο Ορέστης αρχίζει να βλέπει Ερινύες.²⁷ Πρόκειται για μία σκηνή με έντονη θεατρικότητα καθώς στους στίχους αυτούς φαίνεται ο Ορέστης φοβισμένος και οι μαυροφορεμένες γυναίκες του Χορού πλησιάζουν τον Ορέστη για να τον καθησυχάσουν, αλλά ο ίδιος, μέσα στην σύγχυση του, νομίζει ότι είναι οι Ερινύες που τον καταδιώκουν.²⁸ Λόγω της έντονης θεατρικότητας των στίχων αυτών ο Έκτορας Λυγίζος αποφασίζει να αφαιρέσει από την παράστασή του τους στίχους 1051-052, *τίνες σε δόξαι, φίλτατ' ἀνθρώπων πατρί / στροβοῦσιν;* και 1055-060, **Χορ.:** *ποταίνιον γὰρ αἶμά σπο χεροῖν ἔτι / ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει. / Ορ.:* *ἄναξ Ἄπολλον, αἶδε πληθύουσι δῆ, / κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλές. / Χορ.:* *εἶς σοὶ καθαρμὸς Ἰοξίας δὲ προσθιγῶν / ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει,* που υπαγορεύουν μία έντονη σκηνοθεσία. Από την άλλη διατηρεῖ τους στίχους 1048-050, *ἄ, ἄ. / δμωαὶ γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκην / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν ἰ* *οὔκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγὼ,* 1053-054 *οὔκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί / σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες* και 1061 *ὕμεῖς μὲν οὐχ ὀρᾷτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὀρῶ*. Διατηρεῖ δηλαδή τους στίχους που περιέχουν τις απαραίτητες πληροφορίες σχετικά με τον λόγο εξόδου του Ορέστη.

Στον στίχο 1062 ο Ορέστης αναφέρει ότι δεν μπορεί να μείνει άλλο. Σε μία κανονική παράσταση θα βλέπαμε τον ηθοποιό που υποκρίνεται τον Ορέστη να τρέχει προς την έξοδο της σκηνής και να φεύγει.²⁹ Αυτό φυσικά δεν μπορεί να συμβεί στο συγκεκριμένο δραματοποιημένο αναλόγιο, οπότε ο σκηνοθέτης προσθέτει τα εξής λόγια: «τα μάτια κλείνω, φεύγω».

²⁷ Ρομγύ (2008) 74.

²⁸ Βλ. Γκαστή (2021) 246-47. Για περισσότερη βιβλιογραφία σχετικά με την εμφάνιση των Ερινύων βλ. κυρίως σ. 247 σημ. 599.

²⁹ Βλ. Χατζηανέστης (2008) 168 το σχόλιο για τον στίχο 1062.

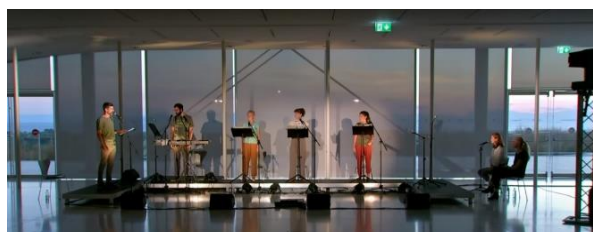


Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος)
Εσείς δεν τις βλέπετε, εγώ όμως τις βλέπω.



Ορέστης (Έκτορας Λυγίζος)
Τα μάτια κλείνω, φεύγω.

Με αυτά τα λόγια κλείνει το έργο αφαιρώντας τους καταληκτικούς αναπαίστους του Χορού (στ. 1065-076) καθώς αντιμετωπίζει το κείμενο ως ένα έργο αυτοτελές και όχι ως ένα έργο μιας τριλογίας.



Κλείσιμο της παράστασης.

Συμπερασματικά, προκειμένου να λυθεί το πρόβλημα της αναπαράστασης των ενσωματωμένων σκηνοθετικών οδηγιών ο σκηνοθέτης και διασκευαστής Έκτορας Λυγίζος αποφασίζει να αφαιρέσει αυτούς τους στίχους που εμπεριέχουν έντονη θεατρικότητα. Ωστόσο, ορισμένοι στίχοι δεν μπορούν να αφαιρεθούν από το έργο γιατί έτσι θα λείπουν βασικά στοιχεία του μύθου που είναι πολύ σημαντικά για την εξέλιξη της πλοκής του.

Τέλος, όλα αντικαθίστανται από την εκφραστικότητα του προσώπου και της τονικότητας της φωνής, ενώ και η μουσική βοηθά στο να αποδοθεί καλύτερα το επιβλητικό σκηνικό που απαιτεί μία τραγωδία και να αντισταθμίσει την στατικότητα

και την μετωπικότητα της ερμηνείας των ηθοποιών καθοδηγώντας το κοινό να δεχθεί τις δραστικές κλιμακώσεις του έργου. Συνεπώς, η πανδημία έδωσε την ευκαιρία στους σκηνοθέτες να επινοήσουν νέους τρόπους προσέγγισης των θεατρικών έργων αξιοποιώντας τα νέα τεχνολογικά μέσα. Στους θεατές παρείχε την ευκαιρία να γνωρίσουν και ένα νέο είδος θεάτρου, αυτό των «παραβάσεων» το οποίο μπορεί να μείνει και στην μετά την πανδημία εποχή γιατί παρά τα μειονεκτήματα και την έλλειψη σκηνικών και έντονης κίνησης μπορεί να αποδώσει καλύτερα την εκφραστικότητα στο πρόσωπο και στην φωνή.

Επομένως, μήπως τελικά η πανδημία οδήγησε τους σκηνοθέτες να αναζητήσουν λύσεις που παρακάμπτουν την *ὄψιν* αφαιρώντας από τη σκηνική ανάγνωση τη φορτική επικυριαρχία των οπτικών–ψυχαγωγικών μέσων που, κατά τον Αριστοτέλη, πρέπει να χρησιμοποιούνται με φειδώ; Στην «παραβάση» των *Χοηφόρων* του Λυγίζου η θεατρική δυναμική δεν εκδηλώνεται στο οπτικό επίπεδο αλλά αποτελεί μέρος ενός συστήματος σχέσεων μεταξύ λόγου, υπόκρισης και μουσικής υπόκρουσης που εκφράζουν αποτελεσματικά τις ψυχικές διακυμάνσεις των προσώπων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Balme, B. (2012), *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, (μτφρ. Ρ. Κοκκινάκης & Β. Λιακοπούλου), Αθήνα.
- Γκαστή, Ε. (2021), *Αισχύλου Χοηφόροι: Πρόταση ανάγνωσης*, Αθήνα.
- Crystal, D. (2008), *Λεξικό Γλωσσολογίας και Φωνητικής*, (μτφρ. Γ. Ξυδόπουλος), Αθήνα.
- Δημητριάδης, Δ. (2005), *Αισχύλου Ορέστεια*, Αθήνα.
- Nesselrath, H. G. (2014), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία, τ. Α' Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα.
- Ρομιγύ, Ζ. (2008), *Η αφήγηση της Ορέστειας του Αισχύλου*, Αθήνα.
- Σακαρέλλου, Μ. (2019), *Αισχύλου Χοηφόροι: Τα ερμηνευτικά προβλήματα του έργου και η σκηνική τους ανάγνωση στις παραστάσεις του Κ. Κουν και του Κ. Τσιάνου*, ΜΔΕ, Ιωάννινα [υπό δημοσίευση].
- Sienkewicz, T. J. (1980), «Circles, Confusion, and the Chorus of *Agamemnon*», *Eranos* 78: 133-42.

- Smyth, H. W. (1926). *Aeschylus*, 2 vols, Cambridge.
- Taplin, O. (1988), *Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, (μτφρ. Β. Δ. Ασημομύτης), Αθήνα.
- Ververopoulou, Z. (2020), «Arts Journalism and Theatre in the Pandemic Era: Mutations, Redefinitions and Challenges», *Critical Stages/Scènes Critiques* 22 (December 2020). Διαθέσιμο μέσω: <https://www.critical-stages.org/22/arts-journalism-and-theatre-in-the-pandemic-era-mutations-redefinitions-and-challenges/> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Wiles, D. (1988), «The Staging of the Recognition Scene in the *Choephoroi*», *CQ* 38: 82-85.
- Χατζηανέστης, Ε. (2008), *Αισχύλος Χοηφόροι. Εισαγωγή – κείμενο – μετάφραση – σχόλια*, Αθήνα.

Δέσποινα Χρίστου
Υποψήφια Διδάκτωρ
University of Manchester
dchr1990@gmail.com

Η μη-λεκτική εξουσία του θεού Έρωτα στη συνέλευση των θεών (Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3,6 κ.ε.)

Οι συνελεύσεις των θεών στον Όλυμπο συνιστούν μια σημαντική πτυχή του έπους από την εποχή του Ομήρου μέχρι και την Αυγούστεια περίοδο. Ιδιαίτερα στην αρχαία ελληνική επική παράδοση οι συνελεύσεις των θεών περιλαμβάνουν έναν αριθμό κοινών στοιχείων μεταξύ των οποίων πρωτεύοντα ρόλο κατέχουν και οι συζητήσεις. Οι συζητήσεις αυτές είναι καθοριστικές για τη διευθέτηση της εξουσίας μεταξύ των χαρακτήρων που έχουν ενεργό λεκτικό ρόλο, καθώς οι θεοί που παραμένουν σιωπηλοί ή εκφράζονται με πλάγιο λόγο υποδεικνύουν αδυναμία. Αντίθετα, η συνέλευση των θεών στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου Ρόδιου παρουσιάζει ορισμένα ιδιότυπα χαρακτηριστικά: η συνέλευση πραγματοποιείται σε ιδιωτικό σκηνικό χωρίς την παρουσία του Δία, ενώ η Αθηνά, η Ήρα και η Αφροδίτη, θεές που είναι λεκτικά ενεργές στις συνελεύσεις της επικής παράδοσης, καθοδηγούν τη συζήτηση, αλλά αναγνωρίζουν τα περιορισμένα όρια δράσης και επιτυχίας τους. Παράλληλα, ο Έρωτας, ο οποίος δεν συμμετέχει σε άλλες θεϊκές συνελεύσεις, παραμένει σε μεγάλο βαθμό λεκτικά ανενεργός, αλλά επιτυγχάνει να συμμετέχει ενεργά στο ευρύτερο θεϊκό σχέδιο. Ο εν λόγω χαρακτήρας επαναπροσδιορίζει τη σχέση του ευθέως λόγου με την εξουσία και συμβάλλει με έναν σύντομο και πλάγιο λόγο στην λύση της σκηνής. Συνεπώς, στο επίκεντρο βρίσκεται η φυσιογνωμία και η επιμέρους λειτουργία του θεού Έρωτα, ο οποίος έχει καθοριστικό ρόλο χωρίς να ακολουθήσει τη συνήθη λεκτική πρακτική των θεών στις ομηρικές συνελεύσεις. Η συγκριτική μελέτη του ρόλου και της επιμέρους λειτουργίας των θεών στις ομηρικές συνελεύσεις και της συνέλευσης των θεών στα *Αργοναυτικά* μέσω των συμμετεχόντων χαρακτήρων θα αποτελέσουν τα δύο βοηθητικά εργαλεία που θα αναδείξουν δύο παραμέτρους σε σχέση με τις θεϊκές συνελεύσεις των επών: αφενός τη συνειδητή διαφοροποίηση της ποιητικής αυτοσυνειδησίας του Απολλώνιου Ρόδιου συγκριτικά με την προγενέστερη επική παράδοση και αφετέρου τις διαφορετικές συμβάσεις που καθιερώνονται στο ελληνιστικό έπος σε σχέση με τη χρήση του λόγου και τον βαθμό στον οποίο ο λόγος αυτός συμβάλλει στη δυναμική κατοχύρωση ενός χαρακτήρα στη συζήτηση. Πιο

συγκεκριμένα, σε αυτήν την εισήγηση επιδιώκω να επεξηγήσω τη διάρθρωση των σχέσεων εξουσίας στην υπό μελέτη σκηνή μέσα από την –παράδοξα– μη-λεκτική δυναμική επιρροή του Έρωτα στις υπόλοιπες συμμετέχουσες, την τελική πυροδότηση της ομαλής του συνεργασίας ιδιαίτερα με τη θεά Αφροδίτη και τον δευτερεύοντα ρόλο που αναλαμβάνει η θεά Αθηνά που στην περίπτωση της ομηρικής *Οδύσσειας* κατείχε ηγετικό ρόλο για την καθιέρωση των ισορροπιών της ενδο-σκηνικής εξουσίας.

Η χρήση του ευθέως λόγου αποτελεί σημαντικό γνώρισμα του έπους και συνδέεται άμεσα με τις συζητήσεις των χαρακτήρων του. Αφενός επηρεάζει τον τρόπο αφήγησης μιας ιστορίας και αφετέρου αποκαλύπτει τη λειτουργία των ομιλούντων χαρακτήρων, αλλά και τη σχέση μεταξύ των χαρακτήρων που συνομιλούν. Μια πτυχή των συζητήσεων αυτών είναι η αναπαράσταση των σχέσεων εξουσίας των ομιλητών. Οι σχέσεις εξουσίας δεν είναι μονοδιάστατες ή εξαρτώμενες από το είδος –ευθύς ή πλάγιος λόγος– και την έκταση του λόγου ενός χαρακτήρα αλλά μεταβάλλονται διαρκώς ακόμα και στο πλαίσιο ενός επεισοδίου με ίδιους συνομιλητές. Το κατεξοχήν λοιπόν χαρακτηριστικό τους είναι η μεταβλητότητα και ο εκ νέου προσδιορισμός τους μέσα από τις επιμέρους μορφές εξουσίας που αποδίδονται στον κάθε ομιλητή σε κάθε χρονική στιγμή της αφήγησης.¹ Οι σχέσεις εξουσίας μπορούν να αποτυπωθούν είτε με σαφήνεια μέσω της *oratio recta* των χαρακτήρων –μέσα από την οπτική γωνία του αφηγητή ή ενός εκ των χαρακτήρων, όπως συμβαίνει στην *Οδύσσεια*, στην περίπτωση της αφήγησης του Οδυσσέα στους Φαίακες αναφορικά με το ταξίδι του ίδιου και των συντρόφων του που είχε προηγηθεί– είτε εμμέσως μέσω εναλλακτικών τρόπων έκφρασης, όπως την *oratio obliqua* ή ενδοκειμενικούς δείκτες συναισθημάτων και δράσης, με τους οποίους οι χαρακτήρες επηρεάζουν και συμμετέχουν στη συζήτηση.²

Στο πλαίσιο αυτό της αλληλεπίδρασης λόγου και εξουσίας, η συζήτηση μεταξύ των συμμετεχόντων χαρακτήρων αποτελεί μια καταλυτική πτυχή των θεϊκών συνελεύσεων, οι οποίες συνιστούν μια συμβατική σκηνή του έπους που παραδίδεται σε ολοκληρωμένη μορφή ήδη από τα Ομηρικά έπη.³ Ένας αριθμός συμβάσεων που

¹ Ανάλογα με την επιρροή που ασκεί ένας χαρακτήρας στη συζήτηση η φύση της εξουσίας του μπορεί να ποικίλει, π.χ. ερωτική πειθώ/επιρροή, πειθώ, γνωστική επάρκεια, ευγλωττία, *status quo*, πολεμικές αρετές, αρχηγικές αρετές/ηγεσία.

² Κειμενικοί δείκτες που υποδηλώνουν συναισθήματα, όπως χαρά, ανακούφιση, φόβο, δράση ή αντίδραση, π.χ. υπακοή σε μια εντολή και αποχώρηση από τη σκηνή, εκτέλεση μιας παράκλησης κ.ά.

³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα από τα Ομηρικά έπη απαντούν στα βιβλία 1 και 5 της *Οδύσσειας*, αλλά και στα βιβλία 4, 8, 15 κ.ά. της *Ιλιάδας*. Στα Ομηρικά έπη η έκταση των διαλογικών σκηνών είναι εμφανώς μεγαλύτερη ανεξαρτήτως της κατηγορίας λόγου (συνελεύσεις θεών, συνελεύσεις θνητών, σκηνές μάχης κ.ά.), που όπως εύστοχα έχει παρατηρήσει ο Hunter (1993) μειώνεται δραματικά με την

συνδέονται με τις υπό μελέτη σκηνές παραμένει σε έναν βαθμό αναλλοίωτος στο πλαίσιο του εκάστοτε έπους, όπως για παράδειγμα η διαρκής παρουσία του Δία, το γεγονός πως το πλήθος των θεών παραμένει χωρίς όνομα και εκφράζεται κατά κανόνα σε πλάγιο λόγο χωρίς εμφανή επιρροή στη συζήτηση.⁴ Όμως η πραγμάτευση επιμέρους χαρακτηριστικών τους υπόκειται στη στόχευση του εκάστοτε επικού ποιητή και συμπληρωματικά στις επιρροές που έχει δεχτεί από τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής του. Οι αλλαγές που επέρχονται κατά την Αυγούστεια περίοδο γίνονται ιδιαίτερα εμφανείς στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, όπου οι σκηνές θεϊκών συνελεύσεων αντανακλούν τις αυταρχικές πολιτικές πτυχές της εποχής και τον συνακόλουθο περιορισμό της ελεύθερης έκφρασης. Η σιωπή ή η χρήση πλάγιου λόγου τείνει να είναι ένδειξη της έλλειψης επιρροής και της αφάνειας στην οποία περιέρχεται ο λεκτικά ανενεργός χαρακτήρας. Λόγω της συνήθους ταύτισης του Δία με τον Αύγουστο⁵ και εξαιτίας της αυστηρής πολιτικής του τελευταίου, ο Δίας απεικονίζεται με αυστηρότητα να καθοδηγεί σε ευθύ λόγο και εξ ολοκλήρου την έκβαση των σκηνών αυτών,⁶ ενώ οι υπόλοιποι θεοί παρίστανται ως μια αδιαφοροποίητη μάζα και οι συζητήσεις εκλείπουν.⁷ Παρά την ιδιοτυπία των *Μεταμορφώσεων*, ο διάλογος των θεών στις συνελεύσεις βρίσκεται στο επίκεντρο μέχρι και το ελληνοιστικό έπος: οι χαρακτήρες (θεοί) που έχουν ενεργό λεκτικό ρόλο ρυθμίζουν τον διαμερισμό της εξουσίας μεταξύ των χαρακτήρων και παράλληλα προσδιορίζουν τον τύπο και τις ιδιαιτερότητες της εξουσίας που αναδεικνύονται μεταξύ των χαρακτήρων της σκηνής. Συνεπώς, κατά κανόνα στις θεϊκές συνελεύσεις η λεκτική τοποθέτηση των χαρακτήρων μαρτυρά τη σύνδεση της χρήσης του ευθέως λόγου με την απόκτηση κάποιας μορφής εξουσίας.

Όσον αφορά στην ελληνοιστική περίοδο που θα μας απασχολήσει και συγκεκριμένα στα *Αργοναυτικά*, τα «κατοχυρωμένα» από την προϋπάρχουσα επική παράδοση

πάροδο του χρόνου στο ελληνοιστικό έπος, αλλά και σε μεταγενέστερα έπη, όπως τα *Αργοναυτικά*, η *Αινειάδα* και οι *Μεταμορφώσεις*.

⁴ Βλ. Mosca (1974) 373 κ.ε., Fränkel (1975) 54, Katz (2005) 22-23, Louden (2005) 91 κ.ε.

⁵ Βλ. ενδεικτικά Ziogas (2015) 115 κ.ε., Syme (1986) 411, Feeney (1992) 1 κ.ε., Syme (1978) 212 κ.ε.

⁶ Ον. *Met.* 1.177 κ.ε.: Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu, / celsior ipse loco sceptroque innixus eburno / terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem, cum ... Βλ. Barchiesi (1997) 25, 47 για τον κεραυνό του Δία και την επανάληψή της σκηνής στα *Tristia*, όπου ο Δίας ταυτίζεται με τον Αύγουστο και η μεγαλοπρεπής παρουσιάσή του συμβολίζει την αυταρχική του διακυβέρνηση. Βλ. και λοιπούς στίχους για την έντονα μεγαλόπρεπη παρουσιάσή του που έρχεται σε αντίθεση με την ήρεμη δύναμη που φαίνεται να έχει κατά κανόνα στα έπη, π.χ. Ομ. *Ιλ.* 528-30, Catull. *Carm.* 64.204-06, Verg. *Aen.* 10.102, 115, 1.254-55 κ.ά.

⁷ Ον. *Met.* 1.199-200: Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum / talia deposcunt.

χαρακτηριστικά των σκηνών θεϊκών συνελεύσεων εμφανίζονται διαφοροποιημένα:⁸ παρά το ότι ο Δίας βρίσκεται στο επίκεντρο στα Ομηρικά έπη, ήδη στο πρώτο βιβλίο των *Αργοναυτικών* ο Δίας απουσιάζει από τη συνοπτική παρουσίαση του αρχικού υποτυπώδους συμβουλίου (*Αργ.* 1.547-49), ενώ η συνακόλουθη απουσία του από τυπολογικά όμοιες σκηνές (*Αργ.* 4.956-60) και η σποραδική του εμφάνιση στο έπος και μάλιστα σε πρώιμη –και πιο ανίσχυρη– ηλικία,⁹ όπως στο Ορφικό τραγούδι της κοσμικής δημιουργίας (*Αργ.* 1.507 κ.ε.), επιτείνουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των συνελεύσεων στο έπος αυτό. Παράλληλα, παρά το ότι στα Ομηρικά έπη, στα πρώτα βιβλία, ο επικός ποιητής καθιστά σαφές πως θα ακολουθήσουν σκηνές συνέλευσης δημόσιου χαρακτήρα με πρωταγωνιστή τον Δία: *οί δὲ δὴ ἄλλοι / Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἄθροοι ἦσαν. / τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*,¹⁰ η πιο ολοκληρωμένη συνέλευση των θεών στα *Αργοναυτικά* εμφανίζεται στην αρχή του τρίτου βιβλίου,¹¹ σε εμφανώς μεταγενέστερη θέση από τις αντίστοιχες συνελεύσεις των Ομηρικών επών,¹² και δεν παρουσιάζεται ως μια σκηνή δημόσιας συνέλευσης αλλά ως μια σκηνή με έντονα προσωπικό και ιδιωτικό χαρακτήρα που προετοιμάζει τον αναγνώστη για την ανάδειξη διαφορετικών συμμετεχόντων:¹³ *ὡς οἱ μὲν πυκνιοῖσιν*

⁸ Η πιο εμπειριστατωμένη έρευνα για τον ρόλο των θεών στο έπος είναι του Feeney (1991). Για επιπρόσθετη βιβλιογραφία βλέπε: για τα *Αργοναυτικά*, Lye (2012) 223 κ.ε., Hunter (1993) 75 κ.ε., Albis (1996) 93 κ.ε., Stephens (2003) 196 κ.ε., Fantuzzi & Hunter (2004) 123 κ.ε.; για τον Όμηρο, Fränkel (1975) 6 κ.ε.; για την *Αινειάδα*, Coleman (1982) 143 κ.ε. Επίσης, πρβλ. Lye (2012) 223, ο οποίος αναφέρεται στη διαφορετική διαχείριση του Απολλώνιου των εντάσεων μεταξύ παράδοσης και πρωτοπορίας.

⁹ Stephens (2003) 199 κ.ε., 204.

¹⁰ Όμ. *Οδ.* 1.26 κ.ε.

¹¹ Louden (2005) 103 που θεωρεί το επεισόδιο ως συνέλευση. Πρβλ. Lennox (1980) 46 για μια διαφορετική γνώμη. Βλ. επίσης Lye (2012) 238 κ.ε. Βλ. Lennox (1980) 46 που επίσης τονίζει ότι η σκηνή τοποθετείται στον Όλυμπο, αλλά τα νέα μοτίβα συμπεριφοράς, χωρίς διαμάχη, μεταξύ των θεών είναι ελληνιστικά. Ο τελευταίος επιπλέον αναφέρει ότι η σκηνή έχει ιστορικές συνδηλώσεις επισημαίνοντας τη διπλωματία της Πτολεμαϊκής εποχής και τη συσχέτιση με το Αιγυπτιακό δικαστήριο που διεξαγόταν σε ήπιους τόνους. Πρβλ. Θεόκρ. *Ειδ.* 15 και Ηρωνδ. *Μιμ.* 3.

¹² Βλ. Campbell (1983) 7 κ.ε., Hunter (1993) 78. Επίσης Lennox (1980) 47. Βλ. και Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.8-10. Όμως, κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί πως η θεϊκή συνέλευση καθυστερεί και στην περίπτωση της *Ιλιάδας* (η συνέλευση στο τέλος της *Ιλιάδας*, στο βιβλίο 1, διαφέρει ως προς τους στόχους της και έχει πιο κωμικό χαρακτήρα) και παρουσιάζεται στο βιβλίο 4, κάτι το οποίο συμβαίνει και στην *Αινειάδα*. Εκεί, το πραγματικό θεϊκό συμβούλιο παρουσιάζεται στο βιβλίο 10, αλλά ο αναγνώστης αντιμετωπίζει μια άμεση συνομιλία μεταξύ της Αφροδίτης και του Δία που υποκαθιστά τα διατάγματα που συνήθως παρουσιάζονται νωρίς στις συνελεύσεις στα έπη, ήδη στο βιβλίο 1. Για τον συνολικά Ελληνιστικό χαρακτήρα της σκηνής και τη συμπεριφορά των θεών, βλ. Gaunt (1972) 124-25, αλλά πρβλ. επίσης Lennox (1980) 69.

¹³ Βλ. Louden (2005) 103-04, Lye (2012) 228, Feeney (1991) 58 κ.ε. Πρβλ. Stephens (2003) 178, ν.18. Επιπλέον, για τη μειωμένη παρουσία των θεών στο έπος εν γένει, βλ. Hunter (1993) 78, Lye (2012) 224 κ.ε., Lennox (1980) 47 και Lye (2012) 240, ο οποίος επικεντρώνεται κυρίως στη Μήδεια και στην ικανότητά της να αποφασίζει για τη μοίρα της –να παραμείνει ζωντανή– πριν την επέμβαση της Ήρας. Βλ. επίσης 238 κ.ε. για την έμμεση επέμβαση της Ήρας στο έπος. Πρβλ. Verg. *Αεν.* 1.65 κ.ε., Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 2.596-603, 2.1192-95 και 3.275-84.

*ἀνωίστως δονάκεσσιν / μίμνον ἀριστῆες λελοχημένοι· αἱ δ' ἐνόησαν / Ἥρη Ἀθηναίη τε,
Διὸς δ' αὐτοῖο καὶ ἄλλων / ἀθανάτων ἀπονόσφι θεῶν θάλαμόνδε κιοῦσαι / βούλευον.¹⁴*

Αρχικά, ο έντονα ιδιωτικός χαρακτήρας της σκηνής προετοιμάζει τον αναγνώστη για τη διαφορετική παρουσίαση του λόγου και των σχέσεων εξουσίας μεταξύ των χαρακτήρων. Η έμφαση σε ιδιωτικούς εσωτερικούς χώρους και η παράλληλη παρουσίαση του θεϊκού κοιτώνα επηρεάζει την παρουσίαση αυτών των δύο παραμέτρων σε σύγκριση με τη σύνδεση του λόγου και των σχέσεων εξουσίας σε περιστάσεις συνελεύσεων δημόσιου χαρακτήρα. Κατά συνέπεια, οι χαρακτήρες που λαμβάνουν μέρος στο επεισόδιο συμπεριφέρονται με τρόπο που υποδηλώνει ιδιωτικότητα, η οποία με τη σειρά της παραπέμπει σε τυπικές οικογενειακές σχέσεις, όπως η πεισματώδης αντίδραση ενός παιδιού ή και ο κρυφός σχεδιασμός ενός πλάνου μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα άλλων προσώπων. Δεύτερον, η σκηνή αποσκοπεί σε μια παρουσίαση της συνέλευσης με όρους φύλου ώστε να δώσει έμφαση στη συμβολή και τον ρόλο των γυναικείων χαρακτήρων στην οργάνωση του ταξιδιού των Αργοναυτών και στην εξέλιξη της αφηγηματικής πλοκής χωρίς την παρουσία αντρών. Ο μόνος χαρακτήρας που ανήκει στο αντίθετο φύλο εμφανίζεται στο δεύτερο μισό της σκηνής μετά την οργάνωση του σχεδίου δράσης από τις θεές. Τρίτον, η σκηνή εστιάζει σε ένα παιδί –θεϊκής ταυτότητας– που του αποδίδεται ένας σύντομος πλάγιος λόγος. Το στοιχείο αυτό ανατρέπει τις προσδοκίες του αναγνώστη, αφού αυτό το μοτίβο δεν εμφανίζεται σε αντίστοιχες περιστάσεις διαλογικών θεϊκών συνελεύσεων στα έπη. Αυτό αποκαλύπτει τη συνεισφορά του εσωτερικού χώρου στη λεκτική συμμετοχή ενός παιδιού στη σκηνή που μάλιστα κατά τη λύση της καθίσταται υπεύθυνο για την πραγματοποίηση του θεϊκού πλάνου.

Πιο συγκεκριμένα, τρεις θεές, η Αθηνά, η Ήρα και η Αφροδίτη συνωμοτούν μεταξύ τους στην ιδιωτική κατοικία της Αφροδίτης¹⁵ προκειμένου να επινοήσουν έναν τρόπο για να επιτευχθεί το εγχείρημα του νόστου των Αργοναυτών.¹⁶ Ο Δίας που έχει ενεργό ρόλο σε άλλες συνελεύσεις των επών είναι απών και ακόμα περισσότερο συνειδητά αποκλεισμένος από τη συζήτηση που έχει ως στόχο να ρίξει φως στη γυναικεία οπτική για την λύση της σκηνής του νόστου εστιάζοντας στη Μήδεια και στην αγάπη της για τον Ιάσονα. Η διακειμενική ανάγνωση της θεάς Αθηνάς αποκαλύπτει τη διαφορετικότητα της λειτουργίας της στα *Αργοναυτικά*: στις συνελεύσεις των βιβλίων

¹⁴ Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.6-10.

¹⁵ Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.36-38.

¹⁶ Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.7-10.

1 και 5 της *Οδύσσειας* η Αθηνά είναι η μοναδική που είναι λεκτικά ενεργή κάνοντας χρήση του ευθέως λόγου μεταξύ των υπολοίπων θεών που απλώς παρίστανται ή αντιδρούν συλλογικά μετά την ολοκλήρωση της συζήτησης μεταξύ της ίδιας και του Δία. Η γνωστική της υπεροχή αναφορικά με τη επίλυση του ζητήματος του νόστου του Οδυσσέα συνιστά την τυπολογία της εξουσίας που εκείνη αντιπροσωπεύει καθιστώντας την ισότιμη με τον Δία στη συνέλευση. Ωστόσο, ήδη στον πρώτο διάλογο της συνέλευσης των *Αργοναυτικών* αρνείται ευθέως την εμπλοκή της στη λήψη αποφάσεων για ερωτικά ζητήματα και αποποιείται την ευθύνη να καθοδηγήσει το σχέδιο των θεών εξαιτίας της παρθενικής της ταυτότητας που δεν της επιτρέπει να έχει γνώση για ερωτικά ζητήματα. Με την επιλογή αυτή επιδεικνύει πλήρη αυτοσυνειδησία των περιορισμών που επιβάλλει η ταυτότητά της (*Αργ.* 3.19-21). Αντιθέτως, η θεά Αφροδίτη διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο, καθώς πρόκειται να συνεργαστεί με τον γιο της, τον θεό Έρωτα, για την λύση του επεισοδίου έπειτα από την σύμφωνη γνώμη των δύο συνομιλητριών της,¹⁷ οι οποίες αναγνωρίζουν την υπεροχή της Αφροδίτης σε μια συγκεκριμένη τυπολογία εξουσίας που αφορά τα ερωτικά ζητήματα.¹⁸ Μάλιστα, σε αντίθεση με αντίστοιχες σκηνές συνελεύσεων στην *Ιλιάδα*, όπου η Αφροδίτη υποκύπτει με ευκολία στις λεκτικές παραινέσεις της Ήρας (*Ιλ.* 14.190 κ.ε.), η χρήση του όρου *άντομένην* στους στίχους: *ἄζετο δ' άντομένην Ἥρην ἔθεν είσορόωσα, / καί μιν ἔπειτ' άγανοίσι προσέννεπεν ἥ γ' έπέεσσιν* (*Αργ.* 3.77-78) αποκαλύπτει πως η Αφροδίτη θεωρεί στη συνέλευση των *Αργοναυτικών* την Ήρα ικέτιδα, με αποτέλεσμα η Αφροδίτη να αναλαμβάνει τον πιο βαρύνοντα ρόλο.¹⁹ Ωστόσο, ο όρος αυτός παραπέμπει και στο πεδίο μάχης και συνακολούθως στην αντιμαχία μεταξύ των δύο θεοτήτων, πιθανότερα λόγω της ποιητικής τους μνήμης σχετικά με την ενδοκειμενική σχέση τους σε προγενέστερα έπη, όπως στην *Ιλιάδα*, όπου οι δύο θεές υποστήριζαν διαφορετικά στρατόπεδα στη μάχη.²⁰ Η ροπή της Αφροδίτης στα ερωτικά θέματα, η οποία έχει επιβεβαιωθεί ήδη στην *Ιλιάδα*,²¹ παραπέμπει στις δύο διαφορετικές τυπολογίες δύναμης και εξουσίας των δύο γυναικών: ικανότητα στη μάχη και υπεροχή στα ερωτικά ζητήματα αντιστοίχως. Η Αφροδίτη τελικά υποχωρεί στο αίτημα της συνομιλήτριάς της για βοήθεια, αλλά με εμφανή καθυστέρηση, κάτι το οποίο μαρτυρά την υπεροχή της

¹⁷ Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.25-26.

¹⁸ Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.84-86.

¹⁹ Το μοτίβο αυτό απαντά και σε αντίστοιχες σκηνές θεϊκών συνελεύσεων στα *Αυγούστεια έπη* (*Ον. Met.* 14.586), όπου η ίδια η Αφροδίτη εμφανίζεται ως ικέτιδα στον Δία.

²⁰ Όμ. *Ιλ.* 14.187 κ.ε.

²¹ Όμ. *Ιλ.* 14.198-99.

στη διαχείριση του διαλόγου και κατά συνέπεια του συμβουλίου, καθώς και τον σημαντικό ρόλο της για τη γεφύρωση της επικοινωνίας με τον Έρωτα.

Στο πλαίσιο των προαναφερθέντων μεταβολών στον ρόλο της Αθηνάς, της Αφροδίτης και της Ήρας, ο θεός Έρωτας καθυστερεί να παρουσιασθεί στην παρούσα θεϊκή συνέλευση παρά το γεγονός ότι η συζήτηση αφορά πρωτίστως τη συνδρομή του, η οποία θα είναι καταλυτική για την επίτευξη του θεϊκού εγχειρήματος. Η ιδιωτικότητα της σκηνής, καθώς βρίσκονται στον κοιτώνα της Αφροδίτης, και η αναπαράσταση του θεού σε νεαρή ηλικία, επιτρέπει στον θεό Έρωτα²² να συμπεριφερθεί ως παιδί παρά ως ένας νεαρός θεός που διεκπεραιώνει μηχανικά διαταγές ερωτικής φύσεως. Η νεότητα του Έρωτα κινητοποιεί τη λογοτεχνική μνήμη του αναγνώστη: σε προηγούμενα έπη, όπως για παράδειγμα στη *Θεογονία* 116 κ.ε. του Ησιόδου, ο Έρωτας παρουσιάζεται ως ο πιο μεγάλος ηλικιακά θεός του οποίου η καταγωγή και η προέλευση μπορεί να τοποθετηθεί πολύ παλιά, ενώ στα *Αργοναυτικά* αυτός ο ίδιος θεός παρουσιάζεται ως ο λιγότερο ενήλικας θεός μεταξύ των υπολοίπων θεοτήτων στη συνέλευση. Η ηλικία και η σχέση του με την Αφροδίτη ξεδιπλώνει σταδιακά τους λόγους για τους οποίους έχει καθοριστικό ρόλο στη λύση της σκηνής.

Μετά την ολοκλήρωση του διαλόγου των γυναικείων θεοτήτων, δίνεται έμφαση στη σχέση της Αφροδίτης και του Έρωτα και στον τρόπο με τον οποίο η μεταξύ τους σχέση εκτυλίσσεται ανάλογα με τον λόγο που εκφωνούν και την εξουσία που απορρέει από τον ρόλο και τη στάση τους στη μεταξύ τους συζήτηση. Αρχικά, η παρουσίαση της σχέσης της Αφροδίτης με τον Έρωτα είναι αρκετά χιουμοριστική (*Αργ.* 3.129-30). Η Αφροδίτη δε διστάζει να ενημερώσει τις συνομιλήτριές της για τη δύσκολη σχέση της με τον γιο της. Ήδη κατά την πρώτη αναφορά της στον Έρωτα στους στίχους: *"Ἡρη Ἀθηναίη τε, πίθοιτό κεν ὕμμι μάλιστα / ἢ ἐμοί. ὑμείων γὰρ ἀναιδήτω περ ἔοντι / τυτθή γ' αἰδῶς ἔσσει' ἐν ὄμμασιν· αὐτὰρ ἐμεῖο / οὐκ ὄθεται, μάλα δ' αἰὲν ἐριδμαίνων ἀθερίζει* (*Αργ.* 3.91 κ.ε.), η Αφροδίτη γνωστοποιεί πως παρά την ταυτότητά της ως μητέρα, ο Έρωτας συμπεριφέρεται ανυπάκουα και χωρίς σεβασμό, σε βαθμό που οποιαδήποτε άλλη θεά θα απολάμβανε μεγαλύτερο σεβασμό από την ίδια. Ο Έρωτας, όντας παιδί, αντιπροσωπεύει τον τύπο της ανεξέλεγκτης δύναμης που υπερβαίνει τη δύναμη των υπολοίπων θεοτήτων και αλλάζει τον τρόπο που η εξουσία προβάλλεται στα έπη, όπως θα υποστηρίξω παρακάτω. Ο λόγος της Αφροδίτης δίνει έμφαση σε δύο σημαντικές πτυχές της σχέσης της με τον Έρωτα: η ανικανότητά της ως μητέρα να επιλύσει το

²² Klein (1981) 226, v.2 για την περιγραφή της σκηνής ως οικογενειακή.

ζήτημα κάνει πιο περίπλοκη τη δυναμικότητα των σχέσεων εξουσίας με τον θεό Έρωτα, ιδιαίτερα λόγω του ότι δεν είναι ικανή να ελέγξει τον ίδιο της τον γιο που βρίσκεται σε νεαρή ηλικία. Επιπροσθέτως, οι σχέσεις εξουσίας περιπλέκονται περισσότερο εξαιτίας της συνδυασμένης έκπληξης των δύο άλλων θεών για το ότι η Αφροδίτη δεν κυριαρχεί στη συζήτηση με τον γιο της όταν συνειδητοποιούν τη δύσκολη φύση της σχέσης μεταξύ των δύο αυτών οικογενειακών μελών. Ήδη μέσω της πρώτης αναπαράστασης του Έρωτα από την μητέρα του στο επεισόδιο αυτό σαν ένα ανυπάκουο παιδί, η Αφροδίτη δείχνει ότι η ισορροπία της εξουσίας θα αρχίσει να αλλάζει και για τον λόγο αυτόν η προηγούμενη βοήθεια της Ήρας και η επικείμενη δωροδοκία της ίδιας της Αφροδίτης προς τον γιο της θα βοηθήσει να πραγματοποιηθεί το θεϊκό σχέδιο.

Ο ευθύς λόγος της Αφροδίτης φανερώνει τις σκέψεις της για τον τρόπο με τον οποίο σχεδιάζει να επιβληθεί στον γιο της και να εξασφαλίσει μια ομαλή συνεργασία μαζί του: η ίδια τον είχε απειλήσει πως θα καταστρέψει το τόξο και τα βέλη του: *αὐτοῖσιν τόξοισι δυσηχέας ἄξει οἰστοὺς / ἀμφαδίην* (Αργ. 3.96-97), μια καταστροφή που θα σηματοδοτούσε την υπεροχή της απέναντί του. Τα δύο αυτά εξαρτήματα αποτελούν μια αναπαράσταση της πηγής της δύναμής του, όπως φαίνεται στην προγραμματική διαμάχη του Έρωτα με τον Απόλλωνα στο πρώτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, κατά την οποία ο Έρωτας με το τόξο και το βέλος του συνιστά την κινητήριο δύναμη των ερωτικών σκηνών καταδίωξης που θα εγκαινιάσουν το έπος.²³ Ο χαρακτήρας του Έρωτα φαίνεται και πάλι λίγους στίχους αργότερα: η νεότητά του συνδέεται και εξηγεί τον παιδιάστικο χαρακτήρα του, που τακτικά αγγίζει τα όρια της έλλειψης σεβασμού και της απιστίας (Αργ. 3.118, 123-25). Η Αφροδίτη, έχοντας αυτοπεποίθηση για το κοινό σχέδιο με τις υπόλοιπες θεές και για την τάση του γιου της προς την εν λόγω συμπεριφορά, ήδη γνωρίζει πως θα έχει επιτυχία: *πειρήσω καί μιν μειλίζομαι, οὐδ' ἀπιθήσει* (Αργ. 3.105). Έχοντας ήδη αναφερθεί στο ευάλωτο σημείο του Έρωτα, το τόξο του, το οποίο αναφέρεται και κατά την τελική εμφάνισή του πριν την αποχώρησή του, όπου αποτελεί το χαρακτηριστικό του έμβλημα (Αργ. 3.156-60), προσπαθεί να ενδυναμώσει τη δύναμη της πειθούς της προς τον γιο της μέσω μιας λεπτομερούς αναφοράς στο παιχνίδι του Δία:²⁴ *καί κέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλές ἄθυρμα κείνο* (Αργ. 3.131-2), το οποίο υπόσχεται να του παραχωρήσει. Η ρίψη του χρυσού αθύρματος του Δία και η συνακόλουθη παραγωγή φωτιάς παραπέμπει συνειρμικά στη

²³ Ον. *Met.* 1.456 κ.ε., Ον. *Met.* 14.464-65. Βλ. Nicoll (1980) 174 κ.ε., Nelis (2009) 248 κ.ε.

²⁴ Αναφορικά με τη μπάλα του Δία, βλ. Klein (1981) 225 κ.ε. ο οποίος αναφέρεται στην ομοιότητα μεταξύ της χρυσής μπάλας του Δία και στο δέρας, π.χ. Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.141 και 4.185 αντιστοίχως.

ρίψη του βέλους του τόξου και τη συνακόλουθη παραγωγή ερωτικής φλόγας στο υποκείμενο του πόθου, και μελλοντικά στη Μήδεια, η οποία συνιστά το κλειδί για την επιτυχία του εγχειρήματος των Αργοναυτών.²⁵ Το παιχνίδι αυτό μέσω των συνδηλώσεών του ανακαλείται εμμέσως στην τελική εμφάνιση του Έρωτα, όπου κουβαλάει το τόξο και τα βέλη του, πριν φύγει από τον Όλυμπο. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τις ομοιότητες στην περιγραφή του παιχνιδιού του Δία και του βέλους και τόξων του Έρωτα και συνακολούθως τη σημασία τους για την εξουσία του Έρωτα στο έπος: *αὐτίκα δ' ἰοδόκην χρυσήν περικάτθετο μίτρη / πρέμνω κεκλιμένην, ἀνὰ δ' ἀγκύλον εἴλετο τόξον. / βῆ δὲ διὲκ μέγαλοιο Διὸς πάγκαρπον ἄλωήν, / αὐτὰρ ἔπειτα πύλας ἐξήλυθεν Οὐλύμποιο / αἰθερίας* (Αργ. 3.156-60). Συνεπώς, η Αφροδίτη στην προσπάθειά της να επιβληθεί στον γιο της μέσω του ευθέος λόγου της φανερώνει τις διαστάσεις της δύναμης του Έρωτα που αναδεικνύονται σταδιακά στο πλαίσιο του διαλόγου τους.

Ωστόσο, η απάντηση του Έρωτα στον ευθύ λόγο της Αφροδίτης γίνεται μέσω ενός σύντομου πλάγιου λόγου, που αποσκοπεί στο να αιτηθεί την απλή πραγματοποίηση της ευχής του. Πιθανώς η χρήση του πλάγιου λόγου είναι αναμενόμενη από τον αναγνώστη, που έχει ήδη γίνει μάρτυρας στο ότι τα νεαρά παιδιά στο έπος σπάνια έχουν οποιουδήποτε είδους λόγο. Αυτό συμβαίνει στις περιπτώσεις του Αστυνάκτα, τον οποίο ο Όμηρος παρουσιάζει ως βρέφος στο 6ο βιβλίο της *Ιλιάδας*, όπως επίσης και του Ασκάνιου στο τέλος του πρώτου βιβλίου της *Αινειάδας* –όπου ο Έρωτας είναι μεταμφιεσμένος ως Ασκάνιος στην αγκαλιά της Διδούς– αλλά και στο 2ο βιβλίο της *Αινειάδας*. Ο Έρωτας εκφράζεται σε πλάγιο λόγο μόνο μια φορά (Αργ. 3.146-8), όπου παρακαλεί την μητέρα του να του παραδώσει το θεϊκό παιχνίδι. Η αποστασιοποίηση και η σιωπή του αναφορικά με το θεϊκό σχέδιο, αλλά και η παράλληλη χρήση λέξεων που παραπέμπουν σε ικεσία προς τη μητέρα του (Αργ. 3.148: *λίσσετο δ' αἴψα πορεῖν αὐτοσχεδόν. ἢ δ' ἀγανοῖσιν*), δείχνουν ότι η Αφροδίτη εποπτεύει την συνολική έκβαση της συζήτησης ελέγχοντας τις επιθυμίες του, ενώ παράλληλα είναι αποτελεσματική μέσω της χρήσης της πειθούς της.

Αρκεί κανείς να θυμηθεί πως στην προγενέστερη επική παράδοση ο πλάγιος λόγος ταυτίζεται με έλλειψη δύναμης και εξουσίας ώστε να σχηματίσει την εντύπωση πως ο θεός Έρωτας παραμένει παθητικός στη συζήτηση λόγω της χρήσης του πλάγιου λόγου. Ωστόσο, το μοτίβο αυτό ανατρέπεται στους στίχους 3.149 κ.ε., όπου αποκαλύπτονται επιπλέον πτυχές των συναισθημάτων της Αφροδίτης. Μέσω της φράσης *αντομένην*

²⁵ Απολλ. Ρόδ. Αργ. 140-43. Βλ. Pendergraft (1991) 91 κ.ε.

μύθοισι κ.ε. η Αφροδίτη φαίνεται να είναι ικέτιδα στον γιο της, μια κίνηση που αναχρονιστικά την τοποθετεί στη θέση του Έρωτα, ο οποίος την παρακαλούσε να του παραδώσει το παιχνίδι του Δία στους παραπάνω στίχους.²⁶ Η απόφαση της Αφροδίτης να παρακαλέσει τον γιο της μαρτυρά την ανάγκη να δράσει αποφασιστικά προκειμένου να εξασφαλίσει τη λήψη της βοήθειας του Έρωτα. Η γνώση της Αφροδίτης για την εν γένει απρόβλεπτη συμπεριφορά του γιου της επιτείνει την επιθυμία της για άμεση ολοκλήρωση του σχεδίου σύμφωνα με το σχέδιο των γυναικείων θεοτήτων, κάτι που γίνεται εντονότερο στους στίχους *ἴστω νῦν τόδε σεῖο φίλον κάρη ἢδ' ἔμὸν αὐτῆς* (Αργ. 3.151 κ.ε.). Η σκηνή αυτή φέρει διακειμενικές συσχετίσεις με τη συνέλευση στο 24ο βιβλίο της *Οδύσσειας*, όπου ο Δίας με την Αθηνά συμφωνούν από κοινού στην διασφάλιση της *φιλίας* και την παράλληλη απόρριψη του *νείκους*, έννοιες ισοδύναμες, αλλά αντίρροπες, με τις οποίες ολοκληρώθηκε το έπος.²⁷ Κατά τον ίδιο τρόπο, η Αφροδίτη και ο Έρωτας οφείλουν να συνεργαστούν για τη λύση της σκηνής αυτής. Συνεπώς η ισορροπία των δυνάμεων στο τέλος του επεισοδίου αλλάζει. Ο Έρωτας είναι ένας εν γένει σιωπηλός χαρακτήρας, που όμως ξέρει πως να ισορροπήσει τη σχέση του με τη μητέρα του μέσα από τη φύση των αιτημάτων του. Ο ίδιος δεσμεύεται στις εκκλήσεις της Αφροδίτης, όχι επειδή η ίδια τον προστάζει, αλλά επειδή μέσω της δέσμευσης αυτής εξασφαλίζεται η ικανοποίηση των αιτημάτων και των δύο. Στο φάσμα των τυπολογιών της εξουσίας, η Αφροδίτη δρομολογεί το πλάνο μέσω της ικανότητας πειθούς και γνώσης του σχεδίου και ο Έρωτας διατηρεί το τόξο του –πηγή της δικής του δύναμης και αιτία του έρωτα της Μήδειας για τον Ιάσονα σύμφωνα με το θεϊκό πλάνο– το οποίο η Αφροδίτη δεν τόλμησε να καταστρέψει, καθώς στην περίπτωση αυτή το σχέδιο της θα αυτοκαταστρεφόταν, αφού χωρίς την επέμβαση του τόξου του Έρωτα η Μήδεια δε θα ερωτευόταν τον Ιάσονα και ο νόστος των Αργοναυτών δε θα εκπληρωνόταν.²⁸ Το άθυρμα άλλωστε του Δία, που αποτελεί το αντάλλαγμα για την παροχή της βοήθειάς του, συνιστά έναν σημαντικό κειμενικό δείκτη για το δέρας με το οποίο φέρει λεξιλογικές ομοιότητες²⁹ (1.141, 4.185) και

²⁶ Βλ. Hunter (1989) 114 για την Αφροδίτη και τον επικίνδυνο χαρακτήρα της σε περιπτώσεις που εκείνη χαμογελά. Βλ. επίσης τον ύμνο στον Ερμή (*Ομηρ. Ύμνοι* 4.462). Βλ. ακόμα σ. 126, 129.

²⁷ Όμ. *Οδ.* 24.472-76, Όμ. *Οδ.* 24.478-81, Όμ. *Οδ.* 24.485-86.

²⁸ Για την Αφροδίτη και την παρουσίασή της ως μητέρα, βλ. McAuley (2015) 24, ν.90, που επίσης συγκρίνει τη δυναμική της εξουσίας μεταξύ του Έρωτα και της Αφροδίτης στον Βεργίλιο και τον Οβίδιο. Και οι δύο θυμίζουν την περίπτωση του τρίτου βιβλίου των *Αργοναυτικών*, Lateiner (2006).

²⁹ *χρύσεια μὲν οἱ κύκλα τετεύχεται, ἀμφὶ δ' ἐκάστω / διπλόαι ἀψίδες περιηγέες εἰλίσσονται / κρυπταὶ δὲ ῥαφαί εἰσιν, ἔλιζ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις / κτανέη· ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο, / ἀστήρ ὧς φλεγέθοντα δι' ἠέρος ὄλκον ἦσιν.* (Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 3.137-41), *θάμβησαν δὲ νέοι μέγα κῶας ἰδόντες /*

συνεπώς η ικανοποίηση του Έρωτα στη συζήτηση με την Αφροδίτη συνδέεται με την επιτυχία του όλου θεϊκού εγχειρήματος. Άλλωστε, η σχέση του Έρωτα και της Αφροδίτης στις *Μεταμορφώσεις* 10,³⁰ όπου ο Έρωτας τρυπάει κατά λάθος την μητέρα του κατά την ανταλλαγή ενός φιλιού, υπογραμμίζουν τον φόβο της Αφροδίτης προς τον γιο της σε περίπτωση μη ικανοποίησης των επιθυμιών του, αφού η σκηνή αυτή του Οβιδίου μαρτυρά αναχρονιστικά την υποβόσκουσα απόσταση μεταξύ τους. Η προσφώνηση στον Έρωτα: *σχέτλι' Έρωσ, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν* (*Αργ.* 4.445 κ.ε.), δίνει έμφαση στον μεγάλο κίνδυνο που ο σκληρός και ανεξέλεγκτος Έρωτας μπορεί να έχει, υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη την παρομοίως απρόβλεπτη ιδιότητα του χαρακτήρα του έρωτα, απαραίτητου για την εκπλήρωση των θεϊκών σχεδίων. Στο 1ο βιβλίο των *Αργοναυτικών*, ο Δίας παρουσιάζεται ως νεαρός χωρίς καθόλου δύναμη, στοιχείο που τονίζεται αργότερα μέσω και εξαιτίας του αποκλεισμού του από τις συνελεύσεις. Η παρουσίασή του ως νέο παιδί έρχεται σε αντίθεση με την παραπλήσια παρουσίαση του Έρωτα, εφόσον στη δεύτερη περίπτωση η δύναμη του Έρωτα είναι αποφασιστική για όλο το έπος και σε ένα βαθμό τον οποίο ο αναγνώστης δεν γνώριζε από την υπόλοιπη λογοτεχνική παράδοση.

Συμπερασματικά, ο θεός Έρωτας δεν εκφράζεται σε ευθύ λόγο, ο οποίος είναι συνήθης στις επικές σκηνές συνελεύσεων, αλλά αποκαλύπτει έναν διαφορετικό τύπο εξουσίας μέσω της έλλειψης εκτενούς ή γεμάτου γνώσεις λόγου. Αυτό το καταφέρνει πρωτίστως μέσω της ανεξέλεγκτης στάσης και του απρόβλεπτου χαρακτήρα του, καθώς και μέσω της απαίτησης να κρατήσει το άθυρμα του Δία, το οποίο αποτελεί μια διαφορετική εκδοχή του τόξου και του βέλους του, πηγή της δύναμής του και παράγοντας επιτυχίας του θεϊκού εγχειρήματος. Αντιθέτως, η απάντησή του με έναν σύντομο πλάγιο λόγο εστιάζει στο προσωπικό του αίτημα να κρατήσει ως αντάλλαγμα για τη βοήθεια που θα προσφέρει στη μητέρα του το άθυρμα του Δία, που μπορεί να συμβάλλει στη γεφύρωση της συνδρομής του για την επίτευξη του θεϊκού πλάνου. Η στάση του αυτή παρά η χρήση του ευθέος λόγου επισφραγίζει την ένταξή του στο ευρύ φάσμα της εξουσίας στους διαλόγους: στην περίπτωσή του, η ικανότητα διαρρύθμισης ερωτικών ζητημάτων, που είναι απαραίτητα για την αφηγηματική πλοκή, και η συνεργασία με τη μητέρα του, η οποία ενσαρκώνει όμοια ιδανικά, τον συνδέουν με την

λαμπόμενον στεροπή ἴκελον Διός, ὄρτο δ' ἕκαστος / ψαῦσαι ἐελδόμενος δέχθαι τ' ἐνὶ χερσὶν ἔησιν (Απολλ. Ρόδ. *Αργ.* 4.184-86).

³⁰ *Ον. Μετ.* 10.525 κ.ε.

επιρροή που ασκεί στην παρούσα σκηνή και συνεκδοχικά στην μετέπειτα αφηγηματική πλοκή των *Αργοναυτικών*. Ο προσεκτικός σχεδιασμός του εγχειρήματος από τις τρεις θεές με την τοποθέτηση των επιθυμιών του Έρωτα –να κρατήσει το άθυρμα του Δία– στο επίκεντρο του τελικού σχεδίου υποδεικνύει πως ο ίδιος ενσαρκώνει έναν νεαρό θεό που χωρίς ουσιαστική λεκτική επιρροή, μπορεί να συμβάλει εξίσου με την Αφροδίτη στη λύση της επικής σκηνής. Η περίπτωση αυτή είναι η μοναδική μεταξύ των σκηνών θεϊκών συνελεύσεων, καθώς η διακειμενική εποπτεία του σχετικού υλικού επιβεβαιώνει πως όταν ένας χαρακτήρας δεν εμπλέκεται μέσω της χρήσης ευθέως λόγου στη συζήτηση διεκδικώντας κάποια μορφή εξουσίας και επιρροής στον διάλογο, δεν επηρεάζει και την εξέλιξη του διαλόγου αυτού. Ο εν λόγω ρόλος του Έρωτα οδηγεί πρωθύστερα την θεά Αθηνά με πλήρη αυτοσυνειδησία στο περιθώριο της συζήτησης και την καθιστά αμέτοχη στα ερωτικά θέματα, καθώς η ίδια αναγνωρίζει, σε αντίθεση με τις συνελεύσεις στην *Οδύσσεια*, πως ο κάθε χαρακτήρας έχει ένα προκαθορισμένο όριο δράσης και επιρροής ανάλογα με το είδος της εξουσίας που πρόκειται να επιδείξει στο πλαίσιο του εκάστοτε έπους και της εκάστοτε συζήτησης: στη συγκεκριμένη περίπτωση η θεά Αθηνά αναγνωρίζει πως η Αφροδίτη και ο Έρωτας πρέπει να δράσουν εξίσου χωρίς τη βοήθειά της. Συνεπώς, ο ορισμός της εξουσίας δεν είναι μονοδιάστατος και αυτό-αναφορικός, αλλά, αντιθέτως, ετεροκαθοριζόμενος και σε στενή συνάρτηση με τις επιμέρους σχέσεις που συνάπτονται στην συζήτηση των επιμέρους χαρακτήρων. Για τον λόγο αυτό, ο θεός Έρωτας, παρά την απουσία του από αντίστοιχες σκηνές συνέλευσης, αντιλαμβάνεται μέσω της ικεσίας της μητέρας του, πως εκείνη τον έχει ανάγκη, εκμεταλλεύεται την αντιδραστική και ανεξέλεγκτη φύση του χαρακτήρα του για να την τρομάξει και με τον τρόπο αυτόν εξασφαλίζει τη σημασία του στη συνέλευση ανεξαρτήτως της μη λεκτικής του επιρροής σε αυτή. Άλλωστε η φύση του εγχειρήματος που οι θεές καλούνται να εκπληρώσουν απαιτεί την αποδοχή του εγχειρήματος αυτού από τον νεαρό αυτόν θεό. Συνεπώς, το μοτίβο της επικής παράδοσης αναφορικά με τη συσχέτιση της εξουσίας με τον ευθύ λόγο στις θεϊκές συνελεύσεις ανατρέπεται στην περίπτωση της σκηνής αυτής, καθώς το επεισόδιο αναδεικνύει τη δυναμική φύση της εξουσίας και τη σημασία συμπληρωματικών παραγόντων για τον πραγματικό ρόλο ενός χαρακτήρα στο πλαίσιο ενός διαλόγου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Albis, R. V. (1996), *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, Lanham – Boulder – New York – London.
- Barchiesi, A. (1997), *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, L.A. – London.
- Campbell, M. (1983), *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim – Zürich – New York.
- Coleman, R. (1982), «The Gods in the *Aeneid*», *G&R* 29.2: 143-68.
- Fantuzzi, M. & R. Hunter (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- Feeney, D. (1991), *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford.
- ___ (1992), «*Si licet et fas est: Ovid's Fasti and the Problem of Free Speech under the Principate*», στο A. Powell (επιμ.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, 1-25.
- Fränkel, H. (1975), *Early Greek Poetry and Philosophy. A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*, (μτφρ. M. Hadas & J. Willis), Oxford.
- Gaunt, D. M. (1972), «Argo and the Gods in Apollonius Rhodius», *G&R* 19.2: 117-26.
- Hunter, R. (1989), *Apollonius of Rhodes, Argonautica, Book 3*, Cambridge.
- ___ (1993), *The Argonautica of Apollonius, Literary Studies*, Cambridge.
- Katz, J. T. (2005), «The Indo-European Context», στο J. M. Foley (επιμ.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden – Oxford, 20-30.
- Klein, Th. (1981), «Apollonius Rhodius, 'Vates Ludens': Eros' Golden Ball (*Arg.* 3.113-150)», *CW* 74.4: 225-27.
- Lateiner, D. (2006), «*Procul este Parentes: Mothers in Ovid's Metamorphoses*», *Helios* 33.2: 189-201.
- Lennox, P. G. (1980), «Apollonius, *Argonautica* 3,1 ff. and Homer», *Hermes* 108: 45-73.
- Louden, B. (2005), «The Gods in Epic, or the Divine Economy», στο J. M. Foley (επιμ.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden – Oxford, 90-104.
- Lye, S. (2012), «Rewriting the Gods: Religious Ritual, Human Resourcefulness, and Divine Interaction in the *Argonautica*», στο M. A. Harder – R. F. Regtutt – G. C.

- Wakker (επιμ.), *Gods and Religion in Hellenistic Poetry*, Leuven – Paris – Walpole, 223-47.
- McAuley, M. (2015), *Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford.
- Mosca, M. (1974), « I presunti modelli del concilium deorum di Lucilio», *PP* 15: 373-84.
- Nelis, D. P. (2009), «Ovid, *Metamorphoses* 1.416-51: *nova monstra* and the *foedera naturae*», στο Ph. Hardie (επιμ.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford, 248-67.
- Nicoll, W. S. M. (1980), «Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, *Met.* 1.452 ff.)», *CQ* 30: 174-82.
- Pendergraft, M. L. B. (1991), «*Eros Ludens*, Apollonius' *Argonautica* 3, 132-141», *M&D* 26: 95-102.
- Stephens, S. A. (2003), *Seeing Double, Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley, LA – London.
- Syme, R. (1986), *The Augustan Aristocracy*, Oxford.
- ___ (1978), *History in Ovid*, Oxford.
- Ziogas, I. (2015), «The Poet as Prince: Author and Authority under Augustus», στο H. Baltussen & P.J. Davis (επιμ.), *The Art of Veiled Speech. Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes*, Philadelphia, 115-36.

Αναστασία Ψωμιάδου
Υποψήφια Διδάκτωρ
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
anastasia1psomiadou@gmail.com

Σοφοκλέους *Αΐας*: Μια πολιτική ανάγνωση του *άγῶνος λόγων* Μενελάου-Τεύκρου

Η παρούσα ανακοίνωση επικεντρώνεται στην εξέταση του δεύτερου μέρους της τραγωδίας *Αΐας* του Σοφοκλή ύστερα από την αυτοκτονία του ομώνυμου ήρωα της τραγωδίας στον στίχο 865. Πολλοί μελετητές εξέφρασαν την άποψη πως μετά τον αυτόβουλο θάνατο του ομώνυμου πρωταγωνιστή της τραγωδίας, το δράμα θα έπρεπε να ολοκληρωθεί. Ωστόσο, οι μελετητές που υποστηρίζουν τη συγκεκριμένη θέση φαίνεται πως αγνοούν το γεγονός ότι το έργο εννοησιμολογείται τόσο γύρω από τον ζωντανό Αίαντα όσο και γύρω από το άψυχο σώμα του.¹ Η οικειοθελής αποχώρηση του ήρωα από έναν ανοίκειο για τα δικά του δεδομένα και ιδανικά κόσμος, τοποθετεί στο προσκήνιο των συζητήσεων ένα επίσης ζωτικής σημασίας πρόβλημα που σχετίζεται με τον ενταφιασμό του σώματός του. Ο αδερφός του Αίαντα, ο Τεύκρος είναι επιφορτισμένος με το καθήκον της υπεράσπισης του άψυχου σώματος και η αποκατάσταση του νεκρού Αίαντα θα εξαρτηθεί από την ικανότητα αντιπαράθεσης του πρώτου με τους εχθρούς του αδερφού του. Πρώτος αντίπαλος με τον οποίο ο Τεύκρος

* Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί αναθεωρημένη μορφή μέρους της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής μου Εργασίας «Όψεις του Πολιτικού στον *Αίαντα* του Σοφοκλή», Ιωάννινα, 2020. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην επόπτριά μου κα. Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τις υποδείξεις και τις βελτιώσεις της. Όλες οι παραπομπές στα έργα του Σοφοκλή προέρχονται από την πιο πρόσφατη έκδοση των Lloyd-Jones & Wilson (1990).

¹ Kamerbeek (1963) 15. Ανάλογη είναι και η άποψη του Bowra (1944) 50. Για τον Knox (1961) 2 [= Knox (1979) 126] «ο αντιηρωικός τόνος του δεύτερου μέρους του έργου δεν ερμηνεύεται ως τεχνικό σφάλμα, αλλά ως επιτηδευμένη ενέργεια». Η March (1991-1993) 24 και 29 επισημαίνει πως για το πραγματικό κοινό εκείνης της εποχής «η δίπτυχη δομή του έργου δεν θα πρέπει να θεωρείτο ως φτωχή με την ενσωμάτωση του δεύτερου τμήματος, αλλά δραματοποιώντας τον θάνατο και την ταφή του Αίαντα προσφέρει ενδιαφέρουσα ενότητα στο έργο». Ανάλογη είναι και η πεποίθηση του Ali (2002) 49-50. Ο Beer (2004) 51 χαρακτηρίζει την αποχώρηση του κεντρικού ήρωα σε τόσο πρώιμο σημείο του έργου ως «δραματική αδυναμία», ωστόσο αναγνωρίζει την πρόθεση του τραγικού ποιητή να αναδείξει την αδυναμία ενός ήρωα παλαιάς κοπής να επιβιώσει σε έναν κόσμο στο κέντρο του οποίου τίθενται οι μεταβαλλόμενες αρχές και αξίες. Ο ίδιος μελετητής συμπληρώνει επίσης πως στο εν λόγω δράμα το ενδιαφέρον «σχετίζεται με τη μοίρα του πρωταγωνιστή τόσο στον θάνατο όσο και στη ζωή». Ο Finglass (2019) 168 χαρακτηρίζει ως παρωχημένο το ζήτημα σχετικά με την απουσία ενότητας του έργου μετά την αυτοκτονία του κεντρικού ήρωα. Παράλληλα, ο ίδιος μελετητής αναφέρει τα εξής: «η αποχώρηση της κύριας μορφής σε ένα πολύ πρώιμο σημείο αποτελούσε δραματουργική πρόκληση για τον Σοφοκλή, την οποία αντιμετώπισε και με το παραπάνω χρησιμοποιώντας επιδέξια αρκετά από τα όπλα του δικού του δημιουργικού οπλοστασίου» (173). Αντίθετα, για μια διεξοδική παρουσίαση όλων των επιχειρημάτων υπέρ της άποψης πως το δεύτερο τμήμα του έργου είναι ασύνδετο με το πρώτο και εν πολλοίς καταστρέφει την ενότητα του δράματος βλ. Davidson (1985) 16-21.

έρχεται αντιμέτωπος είναι ο Μενέλαος. Ο Μενέλαος ως εκπρόσωπος τη πολιτικής ηγεσίας απαγορεύει την ταφή του Αίαντα κατηγορώντας τον τελευταίο για προδοσία στους άλλοτε συμπολεμιστές του. Κατά συνέπεια, αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η εξέταση του πρώτου *ἀγῶνος λόγων* μεταξύ Μενελάου και Τεύκρου και της έντονης διαφωνίας τους, μιας διαφωνίας που υπερβαίνει το ατομικό ή στενά διαπροσωπικό και προσλαμβάνει σαφώς πολιτικό χαρακτήρα που ενισχύεται και από τη χρήση σχετικού πολιτικού λεξιλογίου.²

Οι πρώτες διακηρύξεις του Μενελάου από τη στιγμή της άφιξής του στη σκηνή σχετίζονται με την απαγόρευση προς τον Τεύκρο να θάψει τον αδερφό του (1047-048: *οὔτος, σὲ φωνᾷ τόνδε τὸν νεκρὸν χερσὶν / μὴ συγκομίζειν, ἀλλ' ἔάν ὅπως ἔχει*),³ διακηρύξεις που σύμφωνα με τον αρχαίο σχολιαστή αποδεικνύουν *ὕβριστικὸν τὸ ἦθος Μενελάου ἴσως ἐκ τῆς συνωμοσίας Ὀδυσσέως*.⁴ Στον στίχο 1050 μάλιστα ο Μενέλαος θα δηλώσει πως η απόφαση για την απαγόρευση ταφής του νεκρού προκύπτει από τη δική του επιθυμία, μια επιθυμία με την οποία συντάσσεται και ο αρχηγός του στρατού, ο Αγαμέμνονας (*δοκοῦντ' ἐμοί, δοκοῦντα δ' ὅς κραίνει στρατοῦ*).⁵ Ο Μενέλαος επικαλούμενος το κύρος της εξουσίας του αρχιστράτηγου Αγαμέμνονα (*κραίνει*), κατοχυρώνει τη δική του αυταρχική στάση. Η παραπάνω διαπίστωση ενισχύεται και από την άποψη του Barker, ο οποίος επισημαίνει την ιδιαίτερη σημασία της διπλής αναφοράς από τον Μενέλαο σε μόλις έναν στίχο στη μετοχή *δοκοῦντα*. Συγκεκριμένα σχολιάζει τη χρήση της ως εξής: πρόκειται για «έναν όρο που χρησιμοποιεῖτο στις αθηναϊκές συνελεύσεις και αποκαλύπτει το πώς ο Μενέλαος αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ αρχόντων και αρχομένων. Ο Μενέλαος πιστεύει πως όλοι οφείλουν να υπακούν στις αποφάσεις του στρατού»,⁶ στοιχείο που επισημαίνεται και στην παρατήρηση του αρχαίου σχολιαστή (1050a): *διὰ τὴν ἐξουσίαν οὐ διὰ τὴν δικαιολογίαν*.⁷

² Παπαδόδημα (2018) 2.

³ Ο Stanford (1963) 192 ad 1047-048 παραθέτει επίσης τους στίχους 827 *βαστάση* και 922 *συγκαθαρμόσαι* από το έργο *Αΐας*, τονίζοντας με τον τρόπο αυτό πως η συμμετοχή του Τεύκρου στην ταφή του Αίαντα έχει ήδη προετοιμαστεί μέσα στο έργο. Ο Garvie (2010) 320 ad 1047-048 εστιάζει την προσοχή του στη χρήση εδώ του σύνθετου ρήματος *συγκομίζειν*, στοιχείο που όπως αναφέρει «υπονοεί πιθανώς ότι ο Τεύκρος θα έχει βοηθούς στην τελετή», ενώ συγχρόνως παραθέτει την άποψη της Blundell σύμφωνα με την οποία «η συνεργατική φύση της κηδείας χαρακτηρίζεται στο έργο από την επανειλημμένη χρήση λέξεων συνθέτων με το *συν*».

⁴ Χριστοδούλου (1977) 220 ad 1047.

⁵ Για περισσότερες λεπτομέρειες για τον συγκεκριμένο στίχο και για τον παραλληλισμό με τους στίχους 1005-006 από το έργο *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου, όπου γίνεται και εκεί χρήση του ρήματος *δοκέω* για αναφορά σε επίσημη απόφαση των πολιτικών αρχηγών (*δοκοῦντα καὶ δόξαντ' ἀπαγγέλλειν μερή / δήμου προβούλοις τῆσδε Καδμείας πόλεως*). Βλ. σχετικά Stanford (1963) 192 ad 1050, Jebb (1967) 160 ad 1050 και Finglass (2011) 435-36 ad 1050.

⁶ Barker (2004) 10.

⁷ Χριστοδούλου (1977) 220 ad 1050a.

Από τον στίχο 1052 μέχρι και τον στίχο 1090 ο Μενέλαος αναπτύσσει τα πολιτικά του επιχειρήματα, ώστε να εξηγήσει τους λόγους για τους οποίους απαγορεύει την ταφή του Αίαντα.⁸ Στη μακροσκελή αυτή ρήση του είναι δυνατόν να ανιχνευθούν επιμέρους επιχειρήματα. Το πρώτο επιχείρημα του Μενελάου, όπως αυτό διαρθρώνεται στους στίχους 1052-056, αφορά τη συμπεριφορά του Αίαντα όσο ο τελευταίος βρισκόταν στη ζωή.⁹ Η δόλια νυχτερινή επίθεση του Αίαντα εναντίον των κάποτε συμπολεμιστών του, μετέτρεψε τον Αίαντα από σύμμαχο σε εχθρό των τελευταίων. Η τιμωρία που προκρίνει ο Μενέλαος για τον νεκρό Αίαντα δεν περιορίζεται μόνο στη στέρηση της ταφής του δεύτερου λόγω της υβριστικής στάσης του, αλλά συγχρόνως επιθυμεί το σώμα του Αίαντα να γίνει βορά στα πουλιά (1063-065: *τοσοῦτον ὅστε σῶμα τυμβεῦσαι τάφῳ, / ἄλλ' ἄμφι χλωρὰν ψάμαθον ἐκβεβλημένος / ὄρνισι φορβὴ παραλίῳις γενήσεται*). Ο φόβος που είχε εκφράσει ο Αίαντας για την τύχη του μετά τον θάνατό του στη διάρκεια του αποχαιρετιστήριου μονολόγου του (829-30: *καὶ μὴ πρὸς ἐχθρῶν του κατοπτευθεὶς πάρος / ῥιφθῶ κυσὶν πρόβλητος οἰώνοις θ' ἔλωρ*), φαίνεται πως επιβεβαιώνεται πλήρως μέσα από τα λεγόμενα του Μενελάου.

Ο Αίαντας κατηγορείται από τον Μενέλαο για εσχάτη προδοσία, καθώς σύμφωνα με την άποψή του τελευταίου, ενήργησε με μοναδικό γνώμονα το προσωπικό του συμφέρον αφήφώντας το συμφέρον ολόκληρου του στρατού.¹⁰ Η κατηγορία για προδοσία ήταν από τις πιο σοβαρές και οδηγούσε αναπόφευκτα τον φερόμενο ως προδότη στη στέρηση ταφής του. Πρόκειται για ένα ζήτημα με έντονο πολιτικό χαρακτήρα.¹¹ Σύμφωνα με τους μελετητές η τύχη του Αίαντα ενδεχομένως να ανακαλούσε στη μνήμη των θεατών αντίστοιχες περιπτώσεις σημαντικών πολιτικών προσώπων της σύγχρονης περιόδου στους οποίους είχε επιβληθεί η ίδια τιμωρία. Το

⁸ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Finglass στο υπόμνημά του για τον *Αίαντα* επικεντρώνει ελάχιστα την προσοχή του στην πολιτική ανάγνωση του έργου (2011) 57-59 με ιδιαίτερη έμφαση στη σημ. 156, ακριβώς επειδή θεωρεί πως η παρουσία της *πόλεως* στο εν λόγω έργο διαδραματίζει λιγότερο σημαντικό ρόλο συγκριτικά με άλλα έργα. Ο ίδιος μελετητής αναγνωρίζει στη σχετικά πρόσφατη εργασία του (2017) 309 κ.ε. την αδυναμία της προγενέστερης μελέτης του, καθώς πιστεύει πως ειδικά οι στίχοι 1047-090 που εκφράζονται από τον Μενέλαο στο Δ' Επεισόδιο, έχουν άμεση συνάφεια με την ίδια την *πόλιν* και απηχούν τους προβληματισμούς που αφορούν πολίτες και κυβερνώντες.

⁹ Η Naiden (2015) 87 επισημαίνει πως από τους 11 ανθρώπους στην αρχαιοελληνική τραγωδία που διαπράττουν αυτοκτονία μόνο ο Αίαντας στο ομώνυμο έργο απειλείται με στέρηση της ταφής και αυτό εξαιτίας της συμπεριφοράς του όσο βρισκόταν στη ζωή.

¹⁰ Bowra (1944) 48-49 και ιδιαίτερα σημ. 3, όπου γίνεται μνεία και σε άλλες περιπτώσεις προδοτών με την αναφορά στα αντίστοιχα χωρία της αρχαιοελληνικής ιστοριογραφίας. Βλ. επίσης Kamerbeek (1963) 14 και Ali (2002) 47.

¹¹ Ferrario (2019) 444 με ιδιαίτερη προσοχή στη σημ. 116, όπου φαίνεται πως υιοθετεί την άποψη της Hall σύμφωνα με την οποία η στέρηση του δικαιώματος ταφής των προδοτών όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Αίαντα στο ομώνυμο έργο και του Πολυνείκη στην *Αντιγόνη* αποτελούσε «σαφέστατα πολιτικό» ζήτημα.

πιο γνωστό ίσως παράδειγμα ήταν ο Θεμιστοκλής, ο οποίος μολονότι συνετέλεσε στην νίκη των Αθηναίων εναντίον των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας το 480 π.Χ., κατηγορήθηκε για προδοσία από τους Αθηναίους. Η ποινή που του επιβλήθηκε ήταν αρχικά ο εξοστρακισμός και εν συνεχεία ο θάνατος· όμως μετά τον θάνατο η ταφή του νεκρού του σώματος δεν επιτράπη να πραγματοποιηθεί εντός των ορίων της *πόλεως-κράτους*.¹² Η απαγόρευση ταφής κάποιου τον 5^ο αιώνα π.Χ. θεωρείτο ιδιαίτερα «υβριστική και ασεβής απόφαση»,¹³ όμως ο Αίαντας ενήργησε αντίθετα προς τη βούληση των αρχόντων της *πόλεως* και συγκεκριμένα προσπάθησε να τους σκοτώσει, ώστε να λάβει την πολυπόθητη εκδίκησή του. Η ανυπακοή του στις πολιτικές αρχές, αναπόφευκτα θα οδηγούσε στην επιβολή κάποιας τιμωρίας.

Κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. ήταν παγιωμένη η αντίληψη να επιβάλλεται στους προδότες η τιμωρία δια λιθοβολισμού, μια τιμωρία όμως που ο Αίαντας απέφυγε μέσω της αυτοκτονίας του. Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν άτοπος ο ισχυρισμός πως η απόφαση του Αίαντα να θέσει πρόωρο τέλος στη ζωή του, προσδίδει στην πράξη του το χαρακτηριστικό μιας ενέργειας πολιτικής ανατροπής. Στους στίχους 254-56 του Α΄ Επεισοδίου και ύστερα από την επιβεβαίωση της Τέκμησας πως οι φήμες που διαδίδονται για τον Αίαντα ανταποκρίνονται τελικά στην πραγματικότητα, ο Χορός εκφράζει τις ανησυχίες του για την επικείμενη τύχη του. Πιο συγκεκριμένα, ο Χορός από τη στιγμή που εξαρτάται άμεσα από τον κύριό του, τον Αίαντα, αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο να κατηγορηθεί ως συνένοχος των πράξεων του τελευταίου, οπότε και η τιμωρία του θα ήταν ο λιθοβολισμός (*πεφóβημαι λιθόλευστον Άρη / ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπείς, / τὸν αἴσ' ἄπλατος ἴσχει*).¹⁴ Ανάλογη ήταν και η

¹² Σχετικά με την περίπτωση του Θεμιστοκλή και για το γεγονός πως οι συγγενείς του κατάφεραν κρυφά και συνέλεξαν τα οστά του μεταφέροντάς τα τελικά στην Αθήνα, όπου και θάφτηκαν βλ. Bowra (1944) 49-50 με αναφορά και στο σχετικό χωρίο από τον Θουκυδίδη (1.138). Βλ. επίσης Κποχ (1983) 3, Rose (1995) 71 και Beer (2004) 49. Ο Ali (2002) 48-49 με έμφαση και στη σημ. 160 περιγράφει διεξοδικά και την περίπτωση του Φρυνίχου, τα οστά του οποίου ενώ αρχικά είχαν θαφτεί εντός των ορίων των Αθηνών, μια κατηγορία του Κριτία στάθηκε αρκετή για την εκταφή τους και την εκ νέου ταφή τους έξω από την Αττική. Για την τακτική των Αθηναίων να απαγορεύουν την ταφή των προδοτών σε έδαφος της Αττικής, όχι όμως γενικότερα και σε άλλα εδάφη βλ. ενδεικτικά Hesk (2003) 178 σημ. 18, ενώ για μια πιο αναλυτική παρουσίαση του συγκεκριμένου θέματος και αναφορές και στην περίπτωση απαγόρευσης της ταφής του Πολυνείκη στην *Αντιγόνη* από τον Κρέοντα βλ. Holt (1999) 663-69.

¹³ Hesk (2003) 110. Ο Raeburn (2008) 276 ad 76 σημειώνει πως «such treatment of the dead, even of one's enemies, would have been fundamentally unacceptable to a fifth-century Greek, as denial of burial implied pollution».

¹⁴ Βλ. Stanford (1963) 94 ad 253-56, ο οποίος παραθέτει και τον στίχο 435 από το έργο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* (τὸ λευσθῆναι πέτροις) και αναφέρει πως ο λιθοβολισμός αποτελούσε τη συνήθη τακτική, ώστε να δηλωθεί «η συνολική απέχθεια των ανθρώπων απέναντι στους εγκληματίες». Για τον συγκεκριμένο παραλληλισμό με τον στίχο 435 από το έργο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* βλ. ενδεικτικά Ali (2002) 48 σημ. 157. Για παραλληλισμούς με άλλα σωζόμενα έργα βλ. επίσης Kamerbeek (1963) 69-70 ad 254, Jebb (1967) 49 ad 252 κ.ε. και Παπαδόδημα (2018) 189 ad 254. Ο Garvie (2010) 161 ad 254-55 με αφορμή

αντιμετώπιση του Τεύκρου, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Άγγελος στη διάρκεια του Γ' Επεισοδίου, ακριβώς επειδή ήταν αδερφός του Αίαντα και κατ' επέκταση λογίζεται ως αρωγός στις επαίσχυντες ενέργειες του αδερφού του (727-28: *ζύναιμον ἀποκαλοῦντες, ὡς τ' οὐκ ἀρκέσοι / τὸ μὴ οὐ πέτροισι πᾶς καταξανθεὶς θανεῖν*).¹⁵ Ιδιαίτερα βοηθητική είναι και η παρατήρηση του αρχαίου σχολιαστή για τον στίχο 727 *ἐπὶ τοῦ Τεύκρου, ὡς οὐκ ἀρκέσοι ἑαυτῷ τὸ μὴ λιθόλευστος γενέσθαι· ὡς οὐ κωλύσοι ἑαυτὸν καταλιθωθῆναι*.¹⁶ Από όλα τα παραπάνω φαίνεται πιθανό πως η ενσωμάτωση αυτής της πολιτικής πρακτικής εκ μέρους του τραγικού ποιητή «δηλώνει την πρόθεσή του να εντάξει στο δράμα δεδομένα της εποχής του, μιας και οι ήρωές του αντιμετωπίζουν προβλήματα ανάλογα με τα σύγχρονα».¹⁷

Ο Μενέλαος στους στίχους 1067-069 μέσω της χρήσης πολιτικού λεξιλογίου, εκφράζει την έντονη επιθυμία του για επικράτηση στο σώμα του Αίαντα (*εἰ γὰρ βλέποντος μὴ δυνήθημεν κρατεῖν, / πάντως θανόντος γ' ἄρξομεν, κἂν μὴ θέλης, / χερσὶν παρευθύνοντες*). Ιδιαίτερα η επιλογή στους τρεις αυτούς στίχους των πολιτικών ὀρων *κρατεῖν, ἄρξομεν* και *παρευθύνοντες* αντίστοιχα, σκιαγραφεί τη σταδιακή κλιμάκωση της αυταρχικής στάσης του Μενελάου.¹⁸ Συγκεκριμένα, η χρήση του απαρεμφάτου *κρατεῖν*, δηλώνει «τη νόμιμη δικαιοδοσία και τον έλεγχο που φαίνεται πως ασκεί κάποιος σε όποιον υπόκειται νομικά στην εξουσία του»,¹⁹ στην εν λόγω περίπτωση ο Μενέλαος ἐπὶ τοῦ Αίαντα, ενώ το ρήμα *ἄρξομεν* συνεπάγεται την ολοκληρωτική εξουσία που θα ασκήσουν στον νεκρό πλέον Αίαντα ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας.²⁰

την άποψη του Rosivach πως στην πραγματικότητα δεν γινόταν επιβολή της συγκεκριμένης ποινής και πως «όλα τα χωρία του δράματος βασίζονται στην ανάμνηση που είχαν οι Αθηναίοι για τον θάνατο του Λυκίδα», επισημαίνει πως ο θάνατος δια λιθοβολισμού «αρχικά ήταν μια πράξη ομαδικής βίας και μόνο πολύ αργότερα κατέληξε να θεωρείται στην Αθήνα η κατάλληλη ποινή για προδοσία». Η Blundell (1989) 90 σημ. 152 υποστηρίζει πως «ο λιθοβολισμός δεν χρησιμοποιείτο στην Κλασσική Αθήνα, αλλά η ρίψη των προδοτών μέσα στο *βάραθρον*, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως υποκατάστατο του λιθοβολισμού». Για περισσότερες λεπτομέρειες για τη σημασία ρίψης του νεκρού σώματος στο *βάραθρον* βλ. ενδεικτικά Holt (1999) 666 σημ. 26.

¹⁵ Για την άποψη αυτή βλ. σχετικά Jebb (1963) xxix σημ. 3 και Barker (2004) 7 σημ. 20. Διαφορετική ωστόσο φαίνεται πως είναι η γνώμη που εκφέρει ο Garvie (2010) 265 ad 728, ο οποίος παρατηρώντας τη στάση του στρατού απέναντι στον Τεύκρο και στον Αίαντα, υποστηρίζει τη δυσκολία με την οποία ο Αίαντας θα βρεθεί αντιμετώπος για την αποκατάσταση της ηρωικής του ταυτότητας.

¹⁶ Χριστοδούλου (1977) 170 ad 727b.

¹⁷ Ali (2002) 48 σημ. 159, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

¹⁸ Ο Finglass (2011) 440 ad 1067-069 σημειώνει τα εξής: «the concentration and variety of verbs denoting control (*κρατεῖν, ἄρξομεν, παρευθύνοντες*) reinforces this cowardly sentiment».

¹⁹ Goldhill (2010) 204.

²⁰ Για την ερμηνεία αυτή βλ. Stanford (1963) 194 ad 1066-069.

Αποκορύφωμα όμως όλων των παραπάνω αποτελεί ο στίχος 1069. Η έκφραση *χερσὶν παρευθύνοντες* «χρησιμοποιείται για την καθοδήγηση των βημάτων ενός παιδιού».²¹ Αυτό στην πράξη σημαίνει πως μολονότι ο Αϊάντας όσο βρισκόταν στη ζωή «έμοιαζε με ατίθασο άλογο που δεν μπορούσε να τιθασρευτεί», οι Ατρείδες «τώρα με τη βία θα τον κατευθύνουν με τον τρόπο που επιθυμούν».²² Κατά συνέπεια «ο Αϊάντας θα υποβιβασθεί στην θέση ενός μικρού παιδιού ή ενός ζώου που χειραγωγείται» και «θα υποχρεωθεί να παρεκκλίνει από την προγραμματισμένη του πορεία».²³ Ο τρόπος που ο Μενέλαος επιβάλλει την εξουσία του στην προσπάθειά του να υπερισχύσει έναντι του νεκρού πρωταγωνιστή της τραγωδίας, φανερώνει την ασυδοσία ενός πολιτικού ηγέτη, ο οποίος ακόμα και μπροστά στο άψυχο σώμα του αντιπάλου του παραμένει άκαμπτος και ανυποχώρητος στις προθέσεις του.

Η έντονη αυτή επιθυμία του Μενελάου να υπερισχύσει με τη βία στον νεκρό αντίπαλό του, αποτυπώνεται με ενάργεια και στις νεοελληνικές αποδόσεις των παραπάνω στίχων. Ενδεικτικές είναι οι εξής μεταφράσεις: «Γιατί, αν ζωντανός **δεν ήταν του χεριού μας** τώρα που πέθανε **στην εξουσία μας θα είναι**· κι αν δεν το θέλεις εσύ, **με τη βία θα τον σύρουμε**» (Κουταλόπουλος), «Γιατί κι αν δεν του **επιβληθήκαμε στη ζωή**, θα τον **διαφεντέψουμε έστω νεκρό**, κι ας μην το θες, και **θα' ναι του χεριού μας**» (Παπαδόδημα) και «Αν όσο ζούσε, **δεν είχαμε τη δύναμη να του επιβληθούμε**, τώρα που πέθανε **εμείς κάνουμε το κουμάντο**, κι ας μην το θες εσύ· **εμείς τον έχουμε στο χέρι**» (Μαρωνίτης). Από τις μεταφράσεις που παρατέθηκαν διαπιστώνεται πως οι μεταφραστές έχουν κατανοήσει την κλιμάκωση αυτή στις ενέργειες επιβολής της εξουσίας επί του Αϊάντα και γι' αυτό επιλέγουν διαφορετικά

²¹ Jebb (1967) 162 ad 1069 κ.ε. Ο Μιστριώτης (1888) 204-05 ad 6 παραθέτει τη διόρθωση του Morstadt, ο οποίος εκφράζοντας την έντονη διαφωνία του με την ερμηνεία του στίχου ως την προσπάθεια κατεύθυνσης του νεκρού με τα χέρια, τοποθετεί τον στίχο 1069 μετά το τέλος της επόμενης αιτιολογικής πρότασης ως εξής: *εἰ γὰρ βλέποντος μὴ δυνήθημεν κρατεῖν χερσὶν παρευθύνοντες· οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπου λόγων γ' ἀκοῦσαι ζῶν ποτ' ἠθέλησ' ἐμῶν· πάντως θανόντος γ' ἄρξομεν, κὰν μὴ θέλῃς*. Η πεποίθηση του Morstadt πως η διόρθωση αυτή συμβάλλει και στην κατανόηση των επόμενων στίχων διότι τα όσα λέει ο Μενέλαος αφορούν τον Τεύκρο, –όπως σωστά σημειώνει και ο Μιστριώτης– είναι λανθασμένη, γιατί όλα όσα ακολουθούν έχουν ως αντικείμενο αναφοράς τη συμπεριφορά του Αϊάντα όσο βρισκόταν στη ζωή. Κατά συνέπεια ο Μιστριώτης συντάσσεται με την άποψη του Wolf και πως η έκφραση αυτή λέγεται περιπαικτικά από τον Μενέλαο για τον Αϊάντα και ότι θα οδηγήσουν τον Αϊάντα με τα χέρια όπως ακριβώς ένα μικρό παιδί που δεν υπακούει στα λόγια.

²² Kamerbeek (1963) 208 ad 1069 και Stanford (1963) 194 ad 1066-069. Ο Jebb (1967) 162 ad 1069 κ.ε. παραλληλίζει τον στίχο 1069 με τον στίχο 542 πάλι από το έργο *Αΐας*, όταν η Τέκμησσα ζητούσε από τον υπηρέτη που καθοδηγεί τα βήματα του γιου της, να φέρει τον τελευταίο στη σκηνή (*ἀγ' αὐτὸν ὄσπερ χερσὶν ἐὺθύνων κυρεῖς*). Για τον παραλληλισμό αυτόν βλ. ενδεικτικά και Finglass (2011) 440-41 ad 1067-069, ο οποίος τονίζει πως η λέξη *χερσὶν* δηλώνει τη φυσική παρέμβαση του άρχοντα που αντιπαρατίθεται προς τον *λόγον*.

²³ Garvie (2010) 322-23 ad 1067-069.

ρήματα και εκφράσεις που δεν λειτουργούν ως συνώνυμα. Για παράδειγμα το ρήμα «διαφεντεύω» που επιλέγει στη μετάφρασή της η Παπαδόδημα έχει τη σημασία της επιβολής της εξουσίας σε κάποιον,²⁴ ενώ το ρήμα «επιβάλλομαι» στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιείται με τη σημασία της υποχρέωσης κάποιου «να δεχτεί με τη βία κάτι δυσάρεστο ή ανεπιθύμητο».²⁵ Επιπλέον η επιλογή του Μαρωνίτη να χρησιμοποιήσει στο μετάφρασμά του την έκφραση «εμείς κάνουμε το κουμάντο» δημιουργεί έντονο προβληματισμό, διότι πρόκειται για λαϊκότερη έκφραση που εκφωνείται συνήθως από πρόσωπα χαμηλότερης κοινωνικής τάξης και όχι από πολιτικούς ηγέτες όπως είναι στην περίπτωση αυτή ο Μενέλαος. Ο Μαρωνίτης με αυτή του την προτίμηση ενδεχομένως αποσκοπεί στην αρνητική σκιαγράφηση του Μενελάου παρουσιάζοντας το πορτρέτο ενός ηγέτη που ασκεί καταχρηστικά την εξουσία του.

Οι προσπάθειες επικράτησης του Μενελάου επί του Αίαντα εντείνονται έτι περισσότερο στους στίχους 1071-076 (*καίτοι κακοῦ πρὸς ἀνδρὸς ὄντα δημότην / μηδὲν δικαιοῦν τῶν ἐφεστώτων κλύειν. / οὐ γὰρ ποτ' οὔτ' ἄν ἐν πόλει νόμοι καλῶς / φέροντ' ἄν, ἔνθα μὴ καθεστήκοι δέος, οὔτ' ἄν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι, / μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων*). Οι όροι που χρησιμοποιεί ο Μενέλαος, προκειμένου να αναφερθεί στον Αίαντα δεν είναι χωρίς σημασία, αλλά είναι ιδιαίτερα μειωτικοί και προσβλητικοί για το ηρωικό γόητρο του νεκρού πλέον πολεμιστή. Η χρήση του πολιτικού όρου *δημότης* (1071) υποβιβάζει το μεγαλείο του Αίαντα, καθώς έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με τον όρο *ἐφεστώτες* που αναφέρεται στους άρχοντες, στους Ατρείδες εν προκειμένω και που εντοπίζουμε στους στίχους 945 (*ἐφεστᾶσι*) και 1072 (*τῶν ἐφεστώτων*).

Στον στίχο 945 η Τέκμησσα χρησιμοποιεί τον όρο *ἐφεστᾶσι*, προκειμένου να δηλώσει την κατάσταση δουλείας στην οποία θα περιέλθει η ίδια και ο γιος της Ευρυσάκης και την υπακοή που θα πρέπει να επιδεικνύουν στο εξής στις αποφάσεις των κυβερνώντων (944-45: *οἴμοι, τέκνον, πρὸς οἷα δουλείας ζυγὰ / χωροῦμεν, οἴοι νῶν ἐφεστᾶσι σκοποί*). Τη μετοχή του ίδιου ρήματος θα χρησιμοποιήσει και ο Μενέλαος στον στίχο 1072 (*τῶν ἐφεστώτων*), αυτή τη φορά όμως για να ψέξει την ανυπακοή του Αίαντα προς τις εντολές των αρχόντων (1072: *μηδὲν δικαιοῦν τῶν ἐφεστώτων κλύειν*). Ο Μενέλαος προβάλλει «με παράλογο τρόπο τη σχέση ανάμεσα στον Αίαντα και τους

²⁴ Μπαμπινιώτης (2008) 496 s.v. *διαφεντεύω*.

²⁵ *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (1998) 501 s.v. *επιβάλλω*.

Ατρείδες μέσα από την αντίθεση μεταξύ του *δημότου* και *τῶν ἐφεστώτων*».²⁶ Έχει σημασία πως ο Μενέλαος δεν αναφέρει απλώς ότι ο Αίαντας δεν υπάκουσε στις αποφάσεις τους, αλλά χρησιμοποιώντας σε μόλις έναν στίχο τρεις διαφορετικές λέξεις (*κακός ἀνὴρ δημότης*) εξισώνει τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή του έργου με τη συμπεριφορά που συνήθως εκδηλώνει ένας ποταπός και ασήμαντος άνθρωπος.

Όπως σημειώνει και ο Knox ο *δημότης* είναι μια λέξη της εποχής του Σοφοκλή και σημαίνει τον απλό, συνηθισμένο πολίτη ή στρατιώτη χαμηλής κοινωνικής τάξης, ο οποίος δεν διαθέτει κάποιο σημαντικό αξίωμα και οφείλει να υπακούει στις εντολές των ανωτέρων του και να ενεργεί βάσει αυτών.²⁷ Η ειρωνική χροιά που προσδίδει ο Μενέλαος χρησιμοποιώντας αυτόν τον χαρακτηρισμό για τον Αίαντα, βρίσκεται σε αντίφαση με το ηρωικό μεγαλείο του τελευταίου. Αυτός ο ειρωνικός και συνάμα προσβλητικός τόνος του Μενελάου κατά του Αίαντα για το γεγονός πως δεν υπάκουσε στις διαταγές των αρχηγών αποτυπώνεται και από τους μεταφραστές. Ενδεικτικά στη μετάφραση του Λορεντζάτου «Κι είναι σημάδι πως ειν' **κακός**, όταν κανείς απ' τον λαό **στην εξουσία δε θέλη διόλου να υποτάσσεται**», των Εν Κύκλω: «**Άντρας ανάξιος είναι στ' αλήθεια ο πολίτης που αρνείται στους άρχοντες υποταγή**» και του Μύρη «**Είναι κακός πολίτης όποιος δε σκύβει το κεφάλι στους άρχοντες**», αποδίδεται επακριβώς το νόημα ολόκληρης της φράσης και της αδιάλλακτης, αλαζονικής συμπεριφοράς του Μενελάου. Ο Μενέλαος χαρακτηρίζει στη συγκεκριμένη περίπτωση ανάξιο, κακό πολίτη τον Αίαντα, διότι ο τελευταίος αντιτάχθηκε όσο βρισκόταν στη ζωή στην ολοκληρωτική υποταγή που επιζητούσε προς το πρόσωπο και τις διακηρύξεις του ο Μενέλαος. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετάφραση του Μπλάνα «Τι να τον κάνεις τον πολίτη που κάνει τον κουφό στις εντολές του κράτους; **Σκέτη φύρα!**», καθώς ο μεταφραστής χαρακτηρίζει ως «φύρα» τον πολίτη που δεν συμμορφώνεται προς τις επιταγές του κράτους. Για ακόμη μία φορά επιλέγεται μια λαϊκότροπη έκφραση που ταιριάζει περισσότερο σε συμφραζόμενα καθημερινού προφορικού λόγου ενός απλού πολίτη παρά στον λόγο ενός ηγέτη όπως είναι ο Μενέλαος. Η μεταφορική σημασία της λέξης «φύρα» που επιλέγει στο σημείο αυτό ο μεταφραστής ενισχύει και πάλι την αρνητική σκιαγράφηση του Μενελάου και τον

²⁶ Finglass (2011) 441 ad 1071-072.

²⁷ Knox (1983) 11. Βλ. ακόμη Stanford (1963) 194 ad 1071, Ali (2002) 43 σημ. 139 και 140, Hesk (2003) 111, Carter (2007) 96-97, Garvie (2010) 323 ad 1071-072 και Παπαδόδημα (2018) 202 ad 1071. Βλ. σχετικά Μπαμπινιώτης (2008) 473 s.v. *δημότης*, όπου παραθέτει άλλα χωρία που χρησιμοποιείται η λέξη με τη σημασία όμως του συνδημότη, του συμπολίτη και όχι του απλού ανθρώπου. Βλ. σχετικά και Liddell & Scott (1907) 577 s.v. *δημότης*.

αυταρχικό τρόπο με τον οποίο επιβάλλει την εξουσία του, ακριβώς επειδή η φύρα είναι το επιζήμιο, το άχρηστο κομμάτι των φυτών που πρέπει να αφαιρεθεί, ενώ όταν χρησιμοποιείται για πρόσωπα αναφέρεται σε άτομα χωρίς αξία, ικανότητες και αρετές.²⁸ Με άλλα λόγια ο Αίαντας παρουσιάζεται ως ο πολίτης, ο οποίος εξαιτίας της προγενέστερης στάσης του, αποδείχθηκε επιζήμιος και ανίκανος –σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα του Μενελάου– να συμβάλει στην ομαλή λειτουργία της πόλεως και για τον λόγο αυτόν τώρα που κείτεται νεκρός, ο Μενέλαος έχει την ευκαιρία να τον τιμωρήσει στερώντας από το σώμα του την ταφή.

Ο Podlecki εύστοχα παραβάλλει τη στάση του Μενελάου με την αντίστοιχη συμπεριφορά του Κρέοντα στην *Αντιγόνη*. Ο μελετητής τονίζει πως ο Κρέοντας λειτουργεί ως τύραννος παρά ως ηγέτης των ελεύθερων πολιτών, όπως λανθασμένα πίστευε ο ίδιος. Ο Αίμονας, ο γιος του Κρέοντα, χρησιμοποιεί τον όρο *δημότης*, προκειμένου να γνωστοποιήσει στον πατέρα του τον φόβο που αισθάνονται οι πολίτες προς το πρόσωπό του, ακριβώς επειδή τα όσα λένε φαίνεται πως δεν ανήκουν στην κατηγορία όσων πραγμάτων επιθυμεί ο Κρέοντας να ακούσει (690-91: *τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινόν, ἀνδρὶ δημότῃ / λόγοις τοιούτοις, οἷς σὺ μὴ τέρπει κλύων*).²⁹ Ο Μενέλαος λειτουργεί όπως και ο Κρέοντας στην *Αντιγόνη* σαν μονάρχης πρεσβεύοντας την αρχή της εξάρτησης του μικρού από τον μεγάλο. Για τον Μενέλαο η αποτελεσματική διακυβέρνηση της πόλεως έγκειται στον φόβο που πρέπει να αισθάνονται οι πολίτες προς τους κυβερνώντες. Οι στίχοι 1073-076 για την ανάγκη υπακοής των πολιτών στους θεσμούς της πόλεως (*οὐ γὰρ ποτ' οὐτ' ἄν ἐν πόλει νόμοι καλῶς / φέροιεν' ἄν, ἔνθα μὴ καθεστῆκοι δέοις, / οὐτ' ἄν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι, / μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων*), ανακαλούν τα αντίστοιχα διαγγέλματα του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* (663-76)³⁰ και συνδέονται με τη *σωφροσύνη* και τη σωστή συμπεριφορά ανάμεσα στους ανωτέρους και τους υφισταμένους.³¹

²⁸ Λεξικό της Κοινής Νέοελληνικής (1998) 1448 s.v. *φύρα*.

²⁹ Podlecki (1986) 97-98. Για τον συσχετισμό αυτόν βλ. Kamerbeek (1963) 209 ad 1071 και Jebb (1967) 162-63 ad 1071.

³⁰ Σοφ. Αντ. 663-76: *ὅστις δ' ὑπερβᾶς ἢ νόμους βιάζεται / ἢ τοῦπιτάσσειν τοῖς κρατύνουσιν νοεῖ, / οὐκ ἔστ' ἐπαίνου τοῦτον ἐξ ὁμοῦ τυχεῖν. / ἀλλ' ὄν πόλις στήσειε τοῦδε χρῆ κλύειν. / καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία / καὶ τοῦτον ἄν τὸν ἄνδρα θαρσοῖην ἐγὼ / καλῶς μὲν ἄρχειν, εὖ δ' ἄν ἄρχεσθαι θέλειν, / δορός τ' ἄν ἐν χειμῶνι προσεταγμένον / μένειν δίκαιον κάγαθὸν παραστάτην / ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν. / αὕτη πόλις ὄλλυσιν, ἢ δ' ἀναστάτους / οἴκους τίθησιν, ἢ δε συμμάχου δορός / τροπὰς καταρρήγνυσι: τῶν δ' ὀρθομένων / σώζειν τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία.*

³¹ Garvie (2010) 323 ad 1073-076 και Winnington-Ingram (2016) 98. Για την *σωφροσύνη* με τη σημασία της πειθαρχίας βλ. ενδεικτικά Blundell (1989) 61-62 και Cairns (2014) 318. Ο Garvie (2010) 26 αναφέρει πως χαρακτηριστικό γνώρισμα των δραμάτων του Σοφοκλή θεωρείται «η εισήγηση της *σωφροσύνης* από ελάχιστονες χαρακτήρες, όπως συμβαίνει και με τον αξιοκαταφρόνητο χαρακτήρα του Μενελάου στον *Αίαντα*, γεγονός που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά με τον σοφόκλειο ήρωα».

Η *σωφροσύνη* είναι ένας όρος που διατρέχει το σύνολο του εξεταζόμενου έργου και έχει ιδιαίτερη σημασία ο τρόπος που χρησιμοποιείται από τα πρόσωπα της τραγωδίας. Για τους Ατρείδες, τον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, η *σωφροσύνη* συνδέεται αδιάσπαστα με το *δέος*, τον *φόβον*, την *αἰδῶ* και την *αἰσχύνην*.³² Τόσο ο Μενέλαος (1075) όσο και ο Αγαμέμνονας μεταχειρίζονται τον όρο *σωφροσύνη* (1259: *οὐ σωφρονήσεις*;) στον *ἀγῶνα λόγων* τους προς τον Τεύκρο αποδίδοντας σε αυτόν τον όρο την επιθυμητή κατά την άποψή τους συμπεριφορά των πολιτών στους άρχοντές τους.³³ Η *σωφροσύνη* που επικαλούνται οι Ατρείδες σχετίζεται με το «πλαίσιο μιας επιθυμητά σταθερής κοινωνικοπολιτικής δομής και της επιβεβλημένης ιεραρχίας της» για τη «διασφάλιση τόσο της ατομικής σωτηρίας όσο και της ευημερίας ολόκληρης της πόλεως και του στρατού».³⁴ Η σωτηρία αυτή θα προκύψει από την πειθαρχία των πολιτών (1080-086: *σωτηρίαν ἔχοντα τόνδ' ἐπίστασο· / ὄπου δ' ὑβρίζειν δρῶν θ' ἄ βούλεται παρῆ, / ταύτην νόμιζε τὴν πόλιν χρόνω ποτὲ / ἐξ οὐρίων δραμοῦσαν εἰς βυθὸν πεσεῖν. ἀλλ' ἐστάτω μοι καὶ δέος τι καίριον, / καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἄν ἠδώμεθα / οὐκ ἀντιτείσειν αὐθις ἄν λυπόμεθα*). Ο Μενέλαος για ακόμη μία φορά χρησιμοποιεί έναν πολιτικό όρο (*σωτηρία*), προκειμένου να περιγράψει τα αποτελέσματα της υπακοής των ανθρώπων στις ανώτερες αρχές.³⁵ Οι εξαγγελίες του Μενελάου θα μπορούσαν να αποτυπώνουν τις δημοκρατικές αρχές κυρίως όταν αναφέρεται στην ανάγκη ισότητας μεταξύ των πολιτών και όχι στην

³² Σημαντική θεωρείται στο σημείο αυτό η μαρτυρία που προσφέρει ο Πλούταρχος σύμφωνα με την οποία οι Σπαρτιάτες διέθεταν ναούς για τον Φόβο και πίστευαν πως ολόκληρη η πολιτεία στηριζόταν στον φόβο (Πλούτ. *Κλεομ.* 9: *τὴν πολιτείαν μάλιστα συνέρχεσθαι φόβῳ νομίζοντες*). Ακόμα και ο Θουκυδίδης (1.84.3 και 2.37.3) είχε επισημάνει τη σημασία του Φόβου στη καθημερινή ζωή των ανθρώπων (*τὰ δημόσια διὰ δέος μάλιστα οὐ παρανομοῦμεν*). Για τον παραλληλισμό αυτόν βλ. Stanford (1963) 194-95 ad 1074, Kamerbeek (1963) 209 ad 1074 και Hesk (2003) 112. Ο Garvie (2010) 324 ad 1073-076 αναφέρει και άλλα κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας στα οποία διαφαίνεται η στενή συνάφεια ανάμεσα στην *αἰδῶ*, την *αἰσχύνην* και τον *φόβον*. Βλ. επίσης Ali (2002) 44 με ιδιαίτερη έμφαση στη σημ. 144 και 145 και Carter (2007) 96.

³³ Knox (1961) 17 [=Knox (1979) 140], ο οποίος παραθέτει και τον στίχο 586 του έργου θεωρώντας πως ο Αίαντας χρησιμοποιεί τον όρο με τη σημασία της υποταγής που πρέπει να επιδείξει η Τέκμησσα στην ανωτερότητα του ίδιου και των λεγομένων του (*σωφρονεῖν καλῶς*). Γι' αυτό βλ. και Παπαδόδημα (2018) 68 σημ. 231, η οποία προσθέτει και τον στίχο 594 (*μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν*) από τον Αίαντα πιστεύοντας πως χρησιμοποιείται και πάλι από τον ομώνυμο ήρωα όπως και στον στίχο 586. Βλ. και Garvie (2010) 323 ad 1073-076 και 358 ad 1259.

³⁴ Παπαδόδημα (2018) 66 με ιδιαίτερη έμφαση στη σημ. 225, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³⁵ Βλ. Stanford (1963) 196 ad 1080, όπου σημειώνει πως ο Αίαντας στο τέλος του απατηλού του λόγου είχε επιλέξει άλλη μορφή σωτηρίας, αυτή του θανάτου (στ. 691-92: *καὶ τάχ' ἄν μ' ἴσως / πύθοισθε, κεί νῦν δυστυχῶ, σε σ ω σ μ έ ν ο ν*). Για τη διατύπωση της ίδιας άποψης και για αναφορά σε περισσότερα χωρία βλ. ενδεικτικά Garvie (2010) 325 ad 1079-080.

υπεροχή και στη δράση μεμονωμένων ατόμων σύμφωνα με τη βούλησή τους (1085-1086: *καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἄν ἡδόμεθα / οὐκ ἀντιτείσειν αὐτίς ἄν λυπόμεθα*).³⁶

Πράγματι, η ανάγκη για πειθαρχία και σεβασμό που θα πρέπει να εκδηλώνουν οι πολίτες προς την εξουσία, «φανερώνει οπτικές της δημοκρατικής ιδεολογίας, τις οποίες το αθηναϊκό ακροατήριο επιδοκιμάζει, έστω και αν εκφράζονται από αξιοκαταφρόνητους χαρακτήρες».³⁷ Ακόμη και ο κορυφαίος του Χορού (1091-092: *Μενέλαε, μὴ γνώμας ὑποστήσας σοφᾶς / εἴτ' αὐτὸς ἐν θανοῦσιν ὕβριστῆς γένη*) «αναγνωρίζει την ορθότητα των αρχών του Μενελάου, αλλά καταδικάζει τη συμπεριφορά του ως ασυνεπὴ προς αυτές».³⁸ Φαίνεται πως ο Μενέλαος ορθῶς επικρίνει την ἄρνηση του Αίαντα να υποταχθεῖ στις ανώτερες πολιτικές δυνάμεις της κοινωνίας, ωστόσο οι διατυπώσεις του Μενελάου θυμίζουν εν πολλοίς τα στομφώδη λόγια ενός τυράννου που οδηγείται στην κατάχρηση της δικαιοδοσίας του,³⁹ γι' αυτό και η συμπεριφορά του παραλληλίζεται εύστοχα με την αυταρχική διακυβέρνηση του Κρέοντα στην *Ἀντιγόνη*.⁴⁰

Η συμπεριφορά αυτή εκ μέρους του Μενελάου είναι πολύ πιθανό να προξενούσε μεγάλη δυσαρέσκεια όχι μόνο «στους δημοκρατικούς Αθηναίους, αλλά και στα μέλη του κοινού από άλλες πόλεις που δεν θα αποδέχονταν την εικόνα μιας κοινωνίας βασισμένης αποκλειστικά στον φόβο, πόσο μάλλον όταν η αντίληψη αυτή εκφράζεται

³⁶ Η Blundell (1989) 90-91 σημ. 158 με αναφορά σε ένα χωρίο του Θουκυδίδη επισημαίνει πως μπορεί «η ελευθερία να αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της Αθηναϊκής Δημοκρατίας, όμως χρειάζονται και ορισμένα όρια στην άσκηση της» (2.37.2). Αυτό στην πράξη σημαίνει –όπως εξηγεί η ίδια– πως αν ο καθένας πράττει σύμφωνα με τις δικές του προτιμήσεις, βαθμιαία θα καταλυθούν οι νόμοι και θα δεσποζέει η αναρχία και η βία σε ολόκληρη την πόλιν. Τα λεγόμενα του Μενελάου φαίνεται πως ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και δεν ερμηνεύονται απλώς ως δηλώσεις ενός τυράννου. Και ο Knox (1983) 13 θεωρεί πως πράγματι οι Ατρείδες με τα λεγόμενά τους αντιπροσωπεύουν την πόλιν.

³⁷ Cairns (2014) 318.

³⁸ Garvie (2010) 327 ad 1091-092. Ο Winnington-Ingram (2016) 99 επίσης κατηγορεί τον Μενέλαο για ασυμφωνία μεταξύ των λεγομένων του και των πράξεών του υποστηρίζοντας τα ακόλουθα: «ο Μενέλαος μπορεί να φαίνεται πως θεμελιώνει την επιχειρηματολογία του πάνω σ' αυτό το δεύτερο είδος φόβου, τον σωτήριο φόβο που συνδέεται με τον Αρειο Πάγο και την Αθηνά, αλλά προς το τέλος της ρήσης του γίνεται σαφές ότι αυτός εξακολουθεί ακόμα να υποκινείται από την παλιά εκδικητική αρχή: ότι η εύσχημη πολιτική θεωρία είναι σκέτη επιφάνεια: ότι η *σωφροσύνη* (1075, 1080), την οποία απαιτεί ως προϋπόθεση πολιτικής σταθερότητας, δεν είναι κάτι που το διαθέτει ο ίδιος προσωπικά: ότι αυτό που απαιτεί ως δίκαιο (1072, *δικαιοῦν*) είναι η απόλυτη υποταγή στην προσωπική του εξουσία». Για τη μη αποδεκτή στάση του Μενελάου βλ. σχετικά Raeburn (2008) 277 ad 77.

³⁹ Για αναφορές και σε άλλα έργα, όπου διαφαίνεται η καταχρηστική άσκηση της εξουσίας από τον Μενέλαο βλ. ενδεικτικά Hesk (2003) 178 σημ. 24 και Παπαδόδημα (2018) 67 σημ. 228.

⁴⁰ Ο Goldhill (1987) 69 [=Goldhill (1990) 116] επισημαίνει τα εξής «Ajax, or rather the dead body of Ajax, is faced by trite arguments of Menelaos and Agamemnon who require *sophrosune*, "right thinking", as a political virtue in the form of obedience to the rulers of the state». Για το ζήτημα αυτό βλ. ακόμη Rose (1995) 69, Carter (2007) 171 σημ. 96 και Ali (2002) 44-45.

από έναν τόσο ειδική χαρακτήρα όπως είναι ο Μενέλαος». ⁴¹ Απόηχοι αντιδημοκρατικών φρονημάτων ανιχνεύονται και στο τέλος της ρήσης του Μενελάου. Πιο συγκεκριμένα, ο Μενέλαος συνεχίζει την υβριστική συμπεριφορά προς τον Τεύκρο και στους στίχους 1087-090. Η εκ νέου αναφορά του Μενελάου στην αρχική του απαγόρευση προς τον Τεύκρο να μην θάψει τον αδερφό του προσθέτοντας την απειλή πως σε διαφορετική περίπτωση θα έχει παρόμοια κατάληξη, αποδεικνύουν τον αλαζονικό του χαρακτήρα (*ἔρπει παραλλάξ ταῦτα. Πρόσθεν οὗτος ἦν / αἴθων ὑβριστής, νῦν δ' ἐγὼ μέγ' αὖ φρονῶ. / καί σοι προφωνῶ τόνδε μὴ θάπτειν, ὅπως / μὴ τόνδε θάπτων αὐτὸς ἐς ταφὰς πέσης*). Με άλλα λόγια, «φοβερίζει τον Τεύκρο και παίζει πικρά με τις λέξεις *θάπτειν, θάπτων, ταφὰς*, οι οποίες είναι και οι τρεις ομόηχες και της ίδιας ρίζας». ⁴² Παράλληλα, τα ρήματα *μέγ' αὖ φρονῶ* και *προφωνῶ* που μεταχειρίζεται στον λόγο του ο Μενέλαος σε συνδυασμό με την εμφατική χρήση του *α'* προσώπου είναι συνώνυμα κομπασμού και υπεροψίας. Ο Μενέλαος αναφερόμενος στην υβριστική συμπεριφορά που είχε επιδείξει ο Αϊάντας στο παρελθόν, διατυπώνει την άποψη πως είναι πλέον η σειρά του να ενεργήσει με τον ίδιο τρόπο. Ιδιαίτερα το ρήμα *προφωνῶ* ⁴³ υποδηλώνει πως η απαγόρευση της ταφής του Αϊάντα έχει χαρακτήρα επίσημης δημόσιας διακήρυξης που επιφέρει κυρώσεις σε όποιον εναντιωθεί σε αυτή. Ο Μενέλαος χρησιμοποιώντας το συγκεκριμένο ρήμα, προειδοποιεί δημόσια τον Τεύκρο (*σοι προφωνῶ*) πως αν ενεργήσει αντίθετα προς τις εντολές του, θα πρέπει να είναι έτοιμος να δεχτεί και τις ανάλογες συνέπειες, ⁴⁴ κάτι που είχε ήδη τονίσει στους στίχους 1085-086 (*καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἄν ἡδῶμεθα / οὐκ ἀντιτείσειν αὖθις ἄν λυπώμεθα*).

Ο Τεύκρος στον απαντητικό λόγο του καταρρίπτει το αρχικό επιχείρημα του Μενελάου πως ο Αϊάντας είχε έρθει στην εκστρατεία της Τροίας ως σύμμαχός τους. Σύμφωνα με τα όσα υποστηρίζει ο Τεύκρος, ο Αϊάντας ενήργησε αυτοβούλως ως

⁴¹ Finglass (2017) 310-11. Βλ. σχετικά Hesk (2003) 112 και 178 σημ. 29. Αξίζει να σημειωθεί πως και η Παπαδόδημα (2018) 67-70 μέσα από την παράθεση τεσσάρων επιχειρημάτων προβάλλει την υπονόμηση των λόγων των Ατρειδών στην πιθανότητα «αποτύπωσης αθηναϊκών (σ)τάσεων και προτεραιοτήτων». Ο Holt (1981) 283 σημ. 22 υπογραμμίζει επίσης πως κατά πάσα πιθανότητα οι Ατρείδες «δεν αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα της κοινωνίας, αλλά μεμονωμένων πεποιθήσεων».

⁴² Λορεντζάτος (2002) 156 ad 1089-090.

⁴³ Πρβλ. τον στίχο 223 από το έργο *Οιδίπους Τύραννος* (*ὕμιν προφωνῶ πᾶσι Καδμείους τάδε*), όπου «ο Οιδίπους ενεργεί ως βασιλιάς, χαρακτήρας επίσημης δημόσιας διακήρυξης (ένα είδος *προαγορεύει* εναντίον του κατηγορουμένου για φόνο)». Γι' αυτό βλ. Dawe (1991) 155-56 ad 223.

⁴⁴ Kamerbeek (1963) 212 ad 1090. Ο Finglass (2011) 445 ad 1089-090 παραθέτει και άλλα χωρία, όπου το *προφωνῶ* χρησιμοποιείται με τη σημασία της προειδοποίησης. Συγχρόνως παραθέτει και τα χωρία εκείνα που χρησιμοποιείται η φράση *λέγω σοι* αντί του *προφωνῶ* υποστηρίζοντας με αφορμή και την άποψη του Fraenkel πως το *λέγω σοι* «έχει συχνά μια απειλητική απόχρωση».

κύριος του εαυτού του (1097-099: *ἄγ', εἴπ' ἀπ' ἀρχῆς αὐθις, ἧ σὺ φῆς ἄγειν / τόνδ' ἄνδρ' Ἀχαιοῖς δεῦρο σύμμαχον λαβών; / οὐκ αὐτὸς ἐξέπλευσεν ὡς αὐτοῦ κρατῶν;*) και ως εκ τούτου ο Αίαντας δεν ήταν κατώτερος του Μενελάου για να υπακούει στις εντολές του.

Η άρνηση του Αίαντα να υποταχθεί στη βούληση των Ατρείδων σχετίζεται με τη γενικότερη «αθηναϊκή-δημοκρατική αντίσταση στην πειθαρχία που συνδέεται με τη σπαρτιατική διακυβέρνηση».⁴⁵ Το γεγονός πως ο Τεύκρος υπενθυμίζει στον Μενέλαο πως είναι άρχοντας μόνο της Σπάρτης και όχι ολόκληρου του ελληνικού στρατού (1102-104: *Σπάρτης ἀνάσσων ἦλθες, οὐχ ἡμῶν κρατῶν / οὐδ' ἔσθ' ὅπου σοὶ τόνδε κοσμήσαι πλέον / ἀρχῆς ἔκειτο θεσμός ἦ καὶ τῶδε σέ*), «αντιστοιχεί με τις συνθήκες της *Ἰλιάδας*, όπου το κάθε σώμα στρατού είχε τον δικό του ανεξάρτητο αρχηγό και δεν υπήρχε ιεραρχία ή σειρά μεταξύ τους».⁴⁶ Η αναφορά του Τεύκρου στη Σπάρτη δεν πρέπει να θεωρείται χωρίς σημασία, αλλά ενδεχομένως θα είχε συγκεκριμένο πολιτικό αντίκτυπο στη συνείδηση των θεατών του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Για τον Stanford, ο Σοφοκλής με τον συγκεκριμένο τρόπο εκμεταλλεύεται «την αθηναϊκή προκατάληψη του 5^{ου} αιώνα ενάντια στη Σπάρτη, ώστε να αυξήσει τη συμπάθεια του ακροατηρίου του για τον Τεύκρο και ταυτόχρονα να ενισχύσει την αντιπάθεια εναντίον του Μενελάου».⁴⁷ Παράλληλα, και η επιλογή του όρου *κοσμήσαι* (1103), όπως επισημαίνουν οι μελετητές, δεν είναι τυχαία. Πρόκειται για όρο που σχετίζεται με τη στρατιωτική πειθαρχία και υπακοή και ίσως αποτελούσε υπαινιγμό των Αθηναίων για τη σπαρτιατική διακυβέρνηση.⁴⁸

Το στοιχείο αυτό αποτυπώνεται με ενάργεια και στα διαθέσιμα μεταφραστικά δείγματα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής μεταφράσεις: «Ἡρθες βασιλιάς της Σπάρτης μοναχά κι όχι αφέντης σε όλους μας. Και πουθενά δεν υπάρχει **κανένας νόμος** για την εξουσία, όπου σύμφωνα μ' αυτόν να κυβερνάς εσύ αυτόν πίοτερο από όσο αυτός εσένα» (Λύκας), «Ἡρθες της Σπάρτης βασιλιάς, όχι δικός μας· **γραμμένο** δεν υπήρχε

⁴⁵ Barker (2004) 11-12.

⁴⁶ Garvie (2010) 328 ad 1100-108.

⁴⁷ Stanford (1963) 197-98 ad 1102-104. Για το ζήτημα αυτό βλ. επίσης Hesk (2003) 112 και 178 σημ. 24 και Ali (2002) 64. Για την πληρέστερη κατανόηση του μεγέθους της σύγκρουσης μεταξύ Αθήνας-Σπάρτης αρκεί μόνο η παράθεση της άποψης της Ferrario (2019) 437 σημ. 42 σύμφωνα με την οποία «η ανοιχτή σύγκρουση ανάμεσα στις δύο πόλεις κατά τη δεκαετία του 450 π.Χ. ήταν τόσο σοβαρή ώστε συχνά αποκαλείται από τους σύγχρονους μελετητές ο “Πρώτος Πελοποννησιακός Πόλεμος”».

⁴⁸ Για την άποψη αυτή βλ. Stanford (1963) 197-98 ad 1102-104, όπου παραθέτει το απ. 723 από τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη (*Σπάρτην ἔλαχες, κείνην κόσμει*). Για την παράθεση του συγκεκριμένου αποσπάσματος βλ. και Kamerbeek (1963) 213 ad 1102 και Παπαδόδημα (2018) 67 σημ. 228. Για περισσότερα παράλληλα χωρία βλ. Jebb (1967) 167 ad 1103, ο οποίος για τους πολιτικούς απόηχους του εν λόγω όρου παραπέμπει στον στίχο 677 από την *Ἀντιγόνη*. Βλ. και Garvie (2010) 329 ad 1103.

πουθενά πως θα τον όριζες περισσότερο από όσο θα σε όριζε εκείνος» (Παπαδόδημα) και «Μας ήλθες βασιλιάς της Σπάρτης όχι δικός μας βασιλιάς. Και πουθενά δεν φαίνεται κάποιος **θεσμός αρχής** να λέει ότι εσύ ορίζεις πιο πολύ τον Αίαντα, παρότι αυτός εσένα» (Μαρωνίτης).

Από τις παραπάνω μεταφράσεις παρατηρούμε πως η έμφαση δίνεται στην απουσία κάποιου επίσημου νομοθετικού εγγράφου που να πιστοποιεί και να δικαιολογεί την εξουσιαστική αυτή τάση του Μενελάου, ενώ ο Μαρωνίτης αφήνοντας αμετάφραστες τις λέξεις *ἀρχῆς θεσμός* διατηρεί το έντονο πολιτικό περιεχόμενο που υπάρχει στη γλώσσα πηγή, δεδομένου πως πρόκειται για νομική διάταξη που ρυθμίζει την προσωπική και κοινωνική συμπεριφορά και επιτρέπει σε ένα όργανο που έχει την εξουσία να επιβάλει την ισχύ των κανόνων αυτών.⁴⁹ Ωστόσο, στην περίπτωση του Μενελάου αυτή η νομική κατοχύρωση απουσιάζει. Κατά συνέπεια, η επιβλητική συμπεριφορά του Μενελάου αντίκειται προς τις δημοκρατικές διαδικασίες στις οποίες αναφέρεται ο Τεύκρος, όταν χρησιμοποιεί τη διατύπωση *ἀρχῆς θεσμός*. Ο Μενέλαος δεν είχε κανένα δημοκρατικό δικαίωμα επιβολής της δύναμής του στον Αίαντα (1104),⁵⁰ καθώς και στους στίχους 1105-106 που ακολουθούν, ο Τεύκρος για ακόμη μία φορά επισημαίνει στον Μενέλαο πως ήρθε στην εκστρατεία κάτω από την εξουσία άλλων και δεν ήταν ο ίδιος αρχιστράτηγος ώστε να εξουσιάζει τον Αίαντα ([*ὔπαρχος ἄλλων δεῦρ' ἔπλευσας, οὐχ ὄλων / στρατηγός, ὡστ' Αἴαντος ἠγεῖσθαί ποτε*]). Ακόμη και η εμφιατική θέση της λέξης *ὔπαρχος* όσο και η λέξη *στρατηγός* στην αρχή των δύο διαδοχικών στίχων, είναι δηλωτική της έμφασης που επιθυμεί ο Τεύκρος να προσδώσει μέσω του αντεστραμμένου σχήματος θέσης-άρσης για το χαμηλό πολιτικό status του Μενελάου.

Ο Τεύκρος είναι αποφασισμένος να παρακούσει τις εντολές τόσο του Μενελάου όσο και του άλλου στρατηγού (1109: *ἄτερος στρατηγός*)⁵¹ και να προσφέρει τις πρέπουσες τιμές στον νεκρό αδερφό του (1108-110: *κόλαζ' ἐκείνους· τόνδε δ', εἴτε μὴ σὺ φῆς / εἴθ'*

⁴⁹ *Λεξικό της Κοινής Νέοελληνικής* (1998) 210 s.v. *αρχή* και Μπαμπινιώτης (2008) 752 s.v. *θεσμός*.

⁵⁰ Για τη φράση *ἀρχῆς θεσμός* και για περισσότερα παράλληλα χωρία, όπου ο όρος απαντά σε αντίστοιχα πολιτικά συμφραζόμενα βλ. Kamerbeek (1963) 213 ad 1104 και Jebb (1967) 167 ad 1103 κ.ε.

⁵¹ Για τον Kamerbeek (1963) 214 ad 1108-109 η χρήση από τον Τεύκρο του όρου *ἄτερος στρατηγός* «need not imply that Menelaus is not subordinate to Agamemnon· the statement is therefore not inconsistent with 1105-106» (*ὔπαρχος ἄλλων δεῦρ' ἔπλευσας, οὐχ ὄλων / στρατηγός*). Ο Finglass (2011) 449 ad 1105-106 τονίζει πως ο όρος *ὔπαρχος* «υποδηλώνει έναν υφιστάμενο αρχηγό και αντιδιαστέλλεται με τον όρο *στρατηγός*. Όμως ο Τεύκρος σε άλλο σημείο δεν διαφεύγει το γεγονός πως ο Μενέλαος είναι *στρατηγός* (1109), αλλά μόνο ότι η στρατηγία του δεν μπορεί να επιβληθεί πάνω στον Αίαντα (1110). Αποκαλώντας τον *ὔπαρχο* και όχι *στρατηγό*, παρουσιάζει ένα αρκετά ξεχωριστό επιχείρημα αντιφατικό με την υπόλοιπη ρήση».

ἄτερος στρατηγός, ἐς ταφὰς ἐγὼ / θήσω δικαίως, οὐ τὸ σὸν δείσας στόμα). Και στους στίχους 1115-117 (πρὸς ταῦτα πλείους δεῦρο κήρυκας λαβὼν / καὶ τὸν στρατηγὸν ἦκε· τοῦ δὲ ψόφου / οὐκ ἄν στραφείην, ἕως ἄν ἦς οἴός περ εἶ),⁵² ο Τεύκρος ανακοινώνει στον Μενέλαο πως δεν θα υποκύψει στους εκβιασμούς του, αλλά η ταφή του Αίαντα θα πραγματοποιηθεί ακόμη και στην περίπτωση που ο σπαρτιάτης αρχηγός επιστρέψει με περισσότερες ενισχύσεις και κυρίως με τὸν στρατηγὸν (1116). Ὅπως παρατηρεῖ και ο αρχαῖος σχολιαστής στο σχόλιο του στίχου 1116, ο Τεύκρος με τη χρήση του ὀρου *στρατηγός* δεν σκέφτεται τον Μενέλαο, ἀλλὰ τὸν Ἀγαμέμνονα.⁵³ Παράλληλα, θεωρεῖται πιθανό ο υποκριτής να ἔδινε ιδιαίτερη ἔμφαση στο ἄρθρο τὸν του παραπάνω στίχου,⁵⁴ προκειμένου οι θεατές να εστιάσουν την προσοχή τους σε αυτή την υφολογική λεπτομέρεια και να συνειδητοποιήσουν πως προετοιμάζεται η ἀφιξη του Αγαμέμνονα. Ο Winnington-Ingram ερμηνεύοντας την ανυπακοή του Τεύκρου στις διακηρύξεις του Μενελάου συμπεραίνει τα εξής: «ἴσως σκοπός αὐτοῦ του επεισοδίου να εἶναι η ἀποκάλυψη μιας ὀρισμένης συγγένειας ἀνάμεσα στην παλιά ηρωική ἀναρχία και το μεθρηωικό δεσποτισμό (ο ὀποῖος ἐδῶ μασκαρεύεται σε στρατιωτική και πολιτική πειθαρχία), που ἀμφότερα λειτουργοῦν σε μια παρόμοια συναισθηματική βάση, αὐτήν που παράγει την ὕβριν και την ἀνθύβριν».⁵⁵

Τη ρήση του Τεύκρου ἀκολουθεῖ μία ἔντονη στιχομυθία ἀπὸ τον στίχο 1120 μέχρι και τον στίχο 1141 ἀνάμεσα στον πρώτο και τον Μενέλαο, ὀπου διατυπώνονται προσβολές ἐκατέρωθεν. Η στιχομυθία περιέχει τις περιφρονητικές ἐκφράσεις του Μενελάου ἀπέναντι στον συνομιλητή του για την τοξευτική ικανότητα του τελευταίου (1120: ὁ τοξότης ἔοικεν οὐ μικρὸν φρονεῖν). Η ἀναφορά του Μενελάου στην ιδιότητα

⁵² Ο Garvie (2010) 330-31 ad 1115-116 θεωρεῖ πως η χρήση του ὀρου *στρατηγός* (1116: *στρατηγόν*), προετοιμάζει για ἀκόμη μία φορά την εἴσοδο του Αγαμέμνονα, ἐπειδὴ προηγουμένως (1114: *σοῦ δ' οὐδέν· οὐ γὰρ ἠξίου τοῦς μηδένας*) ο Τεύκρος ἀπευθυνόμενος στον Μενέλαο του εἶχε τονίσει πως δεν ἔχει σε ἐκτίμηση οὔτε τον ἴδιο οὔτε τα λόγια του.

⁵³ Χριστοδοῦλου (1977) 227 ad 1116. Ο Ali (2002) 62 σημ. 192 παραθέτει ὀλους τους στίχους του ἔργου που χρησιμοποιεῖται η λέξη *στρατηγός*, για να περιγράψει κυρίως τον Αγαμέμνονα. Ο Finglass (2011) 451-52 ad 1115-116 ἀναφέρει ὀτι «ο Αγαμέμνονας διακρίνεται ἀπὸ τον Μενέλαο μέσα ἀπὸ τα λεγόμενα του ἴδιου του Μενελάου στον στίχο 1050 και ἀπὸ τον Τεύκρο στους στίχους 1386-387· η περιγραφή αὐτή δεν ἀποτελεῖ οὔτε ἔνδειξη ἀνακρίβειας οὔτε υπενθύμιση του κατώτερου status του Μενελάου». Ο Stanford (1963) 154-55 ad 721-22 με ἀφορμή την παρουσία του ὀρου *στρατήγιον* στους συγκεκριμένους στίχους 721-22 (*μέσον δὲ προσμολὼν στρατήγιον / κυδάζεται τοῖς πᾶσιν Ἀργείοις ὀμοῦ*) που ἀναφέρονται ἀπὸ τον Ἀγγελο για την ἀντιμετώπιση του Τεύκρου ἀπὸ τους Ἀργεῖους, ἀναφέρει πως ο εν λόγω ὀρος θύμιζε εν πολλοῖς στους Ἀθηναῖους τον τόπο, ὀπου συγκεντρώνονταν οι 10 στρατηγοί, στην Ἀγορά, ἐνῶ στο ἔργο χρησιμοποιεῖται με ἀναφορά «στο πλοῖο του Αγαμέμνονα ὀπου συνήθως ἀποτελοῦσε το σημεῖο συνάντησης των ἀρχηγῶν». Ο Stanford, προκειμένου να ἐνισχύσει την ἀπόψη του παραθέτει και τους στίχους 382-83 ἀπὸ το Η της *Ἰλιάδος* (*εἰν ἀγορῆ... νηῖ πάρα πρύμνη Ἀγαμέμνονος*).

⁵⁴ Stanford (1963) 199 ad 1115-117.

⁵⁵ Winnington-Ingram (2016) 99.

αυτή του Τεύκρου έχει ως στόχο να παρουσιάσει την παγιωμένη αντίληψη που ίσχυε στον ηρωικό κόσμο για τους τοξότες. Οι τοξότες ακριβώς επειδή δεν μάχονται σώμα με σώμα με τους αντιπάλους τους, όπως οι οπλίτες, αντιμετωπίζονται συνήθως με χλευασμό και υποτίμηση. Στη σπαρτιατική οπτική του Μενελάου το τόξο ήταν ένα όπλο καθόλου τιμητικό κυρίως λόγω του γεγονότος πως χαρακτήριζε τους Σκύθες και τους Πέρσες, οπότε οποιοσδήποτε ήταν κάτοχος της συγκεκριμένης τέχνης δεν έχαιρε εκτίμησης και σεβασμού.⁵⁶ Η πεποίθηση όμως αυτή δεν ανταποκρίνεται στα δεδομένα της κλασικής περιόδου, καθώς η συνεισφορά των τοξοτών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας ήταν σημαντική και η τέχνη της τοξοβολίας στο εξής δεν χαρακτηρίζεται ως υποτιμητική.⁵⁷ Ο Σοφοκλής με άλλα λόγια στο σημείο αυτό καταφεύγει σε αναχρονισμό, αφού δεν θεωρείτο κακό κατά τα μυθικά χρόνια οι ήρωες να είναι τοξότες.⁵⁸

Η απάντηση του Τεύκρου στον στίχο 1121 επιβεβαιώνει πως η τέχνη του δεν είναι καθόλου ασήμαντη (*οὐ γὰρ βάνουσον τὴν τέχνην ἐκτησάμην*). Η μνεία αυτή του Τεύκρου ίσως σχετίζεται, όπως σημειώνει και ο Hesk, με το γεγονός ότι στην *Ιλιάδα* το τόξο είχε δοθεί ως δώρο στον Τεύκρο από έναν θεό, από τον Απόλλωνα.⁵⁹ Η υπεράσπιση της τοξευτικής τέχνης εκ μέρους του Τεύκρου έχει πολιτική διάσταση. Πιο συγκεκριμένα, ο Τεύκρος θίγοντας το ζήτημα της τοξευτικής του δεινότητας έμμεσα σχολιάζει τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής, σύμφωνα με την οποία οι στρατιώτες οπλίζονται βάσει της κοινωνικής τους θέσης. Οι τοξότες σε αντίθεση με τους οπλίτες προέρχονται από τις χαμηλότερες κοινωνικές θέσεις, οπότε και ο οπλισμός τους ήταν ανάλογος της κοινωνικής τους τάξης.⁶⁰ Ο κομψασμός του Τεύκρου οδηγεί τον Μενέλαο στη διατύπωση της σκέψης για τη συμπεριφορά που ενδεχομένως θα εκδήλωνε ο Τεύκρος στην περίπτωση που ήταν κάτοχος τιμητικής ασπίδας (1122: *μέγ' ἄν τις κομπάσειας, ἀσπίδ' εἰ λάβοις*). Η αναφορά αυτή στην ασπίδα σε συνδυασμό με την απάντηση του Τεύκρου πως ακόμη και με λιγότερο στρατιωτικό εξοπλισμό θα κέρδιζε τον Μενέλαο (1123: *κἄν ψιλὸς ἀρκέσαιμι σοί γ' ὀπλισμένῳ*), εισάγει σε μεγάλο βαθμό το πολιτικό στοιχείο στο έργο, καθώς η ασπίδα τον 5^ο αιώνα αποτελούσε το

⁵⁶ Για τη συγκέντρωση όλων των ομηρικών χωρίων, όπου γίνεται αναφορά στην τοξευτική δεινότητα του Τεύκρου βλ. ενδεικτικά Stanford (1963) 199-200 ad 1120, Kamerbeek (1963) 216-17 ad 1120, Jebb (1967) 169 ad 1120, Garvie (2010) 331 ad 1120 και Παπαδόδημα (2018) 202-03 ad 1120.

⁵⁷ Bowra (1944) 53-54.

⁵⁸ Λορεντζάτος (2002) 159 ad 1120 και Κουταλόπουλος (2009) 279 ad 120.

⁵⁹ Hesk (2003) 179 σημ. 33.

⁶⁰ Hesk (2003) 115 και 179 σημ. 33 και Ali (2002) 63 σημ. 195 και 196, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

κατεξοχήν εφόδιο των οπλιτών στη μάχη (*ὄπλισμένω*), σε αντιδιαστολή με το τόξο που χαρακτήριζε τον ελαφρύ οπλισμό των τοξοτών (*ψιλός*).⁶¹ Ο οπλίτης χαρακτηριζόταν ως ο καλύτερος πολεμιστής στην κλασική εποχή και αυτό επειδή πολεμούσε παρατεταγμένος στη φάλαγγα με σκοπό την υπεράσπιση της πατρίδας του.⁶² Η ενσωμάτωση εκ μέρους του ποιητή των παραπάνω λεπτομερειών στο δράμα αποτυπώνει την πρόθεσή του να παραπέμψει σε γεγονότα σύγχρονα της εποχής του.

Ο διάλογος ανάμεσα στον Τεύκρο και τον Μενέλαο οδηγεί σε αδιέξοδο. Η διαφορά μεταξύ των δύο προσώπων σχετίζεται με το γεγονός πως ο Τεύκρος ενδιαφέρεται για την τιμή του νεκρού αδερφού του, του Αίαντα, ενώ ο Μενέλαος για τη δική του. Και οι δύο θυμίζουν την αδιάλλακτη στάση του Αίαντα, καθώς εμμένουν στις απόψεις τους και δεν επιδεικνύουν την παραμικρή ανοχή και υποχώρηση στα λόγια του συνομιλητή τους.

Ο Μενέλαος στην προσπάθειά του να τερματίσει τη διένεξή του με τον Τεύκρο, εκφράζει και πάλι μέσα από τον εξουσιαστικό του λόγο την επιθυμία επιβολής του επί του νεκρού Αίαντα εμμένοντας στην αρχική του απόφαση του να μην επιτρέψει την ταφή (1140: *ἔν σοι φράσω· τόνδ' ἔστιν οὐ χὶ θαπέον*), όπως είχε δηλώσει και στους στίχους 1047-048 (*οὔτος, σὲ φωνᾷ τόνδε τὸν νεκρὸν χεροῖν / μὴ συγκομίζειν, ἀλλ' ἔάν ὅπως ἔχει*). Και ο Τεύκρος όμως επαναλαμβάνει την απόφασή του να παρακούσει την εντολή του Μενελάου και να προσφέρει στον αδερφό του τις νεκρικές τιμές που του αρμόζουν (1141: *ἀλλ' ἀντακούσῃ τοῦθ' ἔν, ὡς τεθάψεται*). Η αποφασιστικότητά του και η ακλόνητη πεποίθησή του εκφράζεται με τον τετελεσμένο μέλλοντα *τεθάψεται*. Η επιλογή του συγκεκριμένου χρόνου προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία, διότι όπως και στον στίχο 577 χρησιμοποιείται από τον Αίαντα με τη σιγουριά πως τα όπλα του θα ταφούν μαζί του (*τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοῖν' ἔμοι τεθάψεται*), με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται και από τον Τεύκρο δηλώνοντας τη βεβαιότητα του για την ταφή του Αίαντα. Με άλλα λόγια ο τετελεσμένος μέλλοντας, σε σύγκριση προς τον απλό μέλλοντα, εκφράζει μεγαλύτερη βεβαιότητα για την ολοκλήρωση μιας πράξης.

Ο σπαρτιάτης αρχηγός Μενέλαος έχοντας συνειδητοποιήσει την αποτυχία του *ἀγῶνος λόγων*, στους στίχους 1159-160 αποχωρεί από τη σκηνή (*ἄπειμι· καὶ γὰρ*

⁶¹ Για τη διάκριση ανάμεσα στον οπλισμό των οπλιτών και των τοξοτών βλ. ενδεικτικά Stanford (1963) 200 ad 1122-123, Jebb (1967) 169 ad 1122-123 και Garvie (2010) 332 ad 1122 και 23.

⁶² Μπλάνας (2012) 122-23 ad 1079, όπου αναφέρει και ένα χωρίο από τον ευριπίδειο *Ἡρακλή Μαινόμενο* σύμφωνα με το οποίο: «γενναῖος δεν είναι αυτός που αγωνίζεται επιδέξια με τόξα για την επίτευξη της δόξας, αλλά αυτός που κρατάει σταθερά τη θέση του στο πεδίο της μάχης και είναι έτοιμος να δεχτεί τις πληγές».

αίσχρὸν, εἰ πύθοιτό τις / λόγοις κολάζειν ᾧ βιάζεσθαι πάρα). Ιδιαίτερα ο στίχος 1160 ερμηνεύεται από τον Rose «ως η πιο ξεκάθαρη πολιτική αναφορά σε ολόκληρο το έργο, καθώς φαίνεται ο έντονος αντισπαρτιατικός προσανατολισμός που επιχειρεί να εκφράσει ο τραγικός ποιητής». ⁶³

Η ανάγκη του Μενελάου για επιβολή της γνώμης του ακόμη και στον νεκρό Αίαντα μέσω της βίας και όχι μέσω δημοκρατικών διαδικασιών, αναδεικνύει την αλαζονεία του που φθάνει στο ακραίο σημείο, αυτό της κατάχρησης της εξουσίας του. ⁶⁴ Το μόνο μέσο που γνωρίζει ο Μενέλαος και που μπορεί να χειριστεί με περίσσεια άνεση είναι η βία. Οι ικανοί ηγέτες σε αντιδιαστολή προς τον Μενέλαο, γνωρίζουν τον τρόπο, για να εμπνέουν την εμπιστοσύνη των πολιτών. Η εμπιστοσύνη και η υπακοή στους άρχοντες εξασφαλίζεται μέσα από συνετά επιχειρήματα και όχι από τις διαταγές. Άλλωστε, η διατύπωση απειλών δεν οδηγεί στην εκδήλωση σεβασμού, αλλά προκαλεί μόνο αισθήματα φόβου απέναντι στην εκάστοτε ηγεσία. ⁶⁵

Συμπερασματικά, στον *ἀγῶνα λόγων* Μενελάου-Τεύκρου οι πολιτικές θέσεις για την ισχύ και την ευθύνη προς την κοινότητα συνιστούν ένα σχόλιο της στάσης του Αίαντα στο πρώτο μέρος του έργου και συμβάλλουν στην ενότητα του έργου. Οι πολιτικοί υπαινιγμοί σε έννοιες γνωστές από συζητήσεις της εποχής για τη δημοκρατία (*κοσμησαι, ἀρχῆς θεσμός*) και η απεικόνιση του Μενελάου ως τυπικού Σπαρτιάτη ηγεμόνα, οδηγούν στον επαναπροσδιορισμό της *ὑβρεως* του Αίαντα ως μιας αναγκαίας ή επιβεβλημένης αντίδρασης στον αυταρχισμό των τυράννων. Τέλος μέσα από τις επιλογές των μεταφραστών, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον αλαζονικό χαρακτήρα του Μενελάου σκιαγραφώντας το «προφίλ» ενός ηγέτη, ο οποίος εκμεταλλευόμενος κάθε περίσταση ασκεί καταχρηστικά την εξουσία του.

⁶³ Rose (1995) 72.

⁶⁴ Η Παπαδόδημα (2018) 67 σημ. 228 παραπέμπει και στους στίχους 581-82 από την *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, όπου επίσης αποτυπώνεται η κατάχρηση της δικαιοδοσίας του Μενελάου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Ali (2002) 82 πως η βία αποτελούσε το μέσο που χρησιμοποιούσε η Αθήνα, προκειμένου «να επιβάλλει το δικό της δίκαιο στους συμμάχους-εχθρούς της».

⁶⁵ Finglass (2017) 311.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ali, Y. A. R. I. (2002), *Πολιτικές Προεκτάσεις στο έργο του Σοφοκλή, Αίας – Φιλοκτήτης – Αντιγόνη*, Διδ. Δ., Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο μέσω: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20185#page/1/mode/2up> [Τελευταία ανάκτηση: 9/10/2023].
- Barker, E. (2004), «The Fall-cut from Dissent: Hero and Audience in Sophocles' *Ajax*», *G&R* 51.1: 1-20.
- Beer, J. (2004), *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, London.
- Blundell, M. W. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge – New York.
- Bowra, C. M. (1944), *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
- Γιόση, Μ. – Δ. Κιούση – Α. Λάλου – Α. Σγουράκη – Π. Σκαρσουλή – Δ. Γ. Σπαθάρας – Α. Τάτση – Στ. Χρονόπουλος, («Εν Κύκλω»), (1998), *Σοφοκλής Αίας. Είσαγωγή - Μετάφραση*, Αθήνα.
- Cairns, D. (2014), «Ηθικές Αξίες», στο J. Gregory (επιμ.), Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεξαντάκου – Γ. Φιλίππου (μτφρ. στα ελλην.) – Δ. Ι. Ιακώβ (επιμ. στα ελλην.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα, 305-20.
- Carter, D. M. (2007), *The Politics of Greek Tragedy*, Bristol.
- Davidson, J. F. (1985), «Sophoclean dramaturgy and the *Ajax* burial debates», *Ramus* 14: 16-29.
- Dawe, R. D. (1991), *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, (μτφρ. Γ. Α. Χριστοδούλου), Αθήνα.
- Ferrario, S. (2019), «Πολιτική Τραγωδία: Σοφοκλής και Αθηναϊκή Ιστορία», στο Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), Κ. Δημοπούλου (μτφρ. στα ελλην.), Χ. Τσαγγάλης (επιμ. στα ελλην.), *Σοφοκλής. Τριάντα Δύο Μελέτες*, Θεσσαλονίκη, 433-48.
- Finglass, P. J. (2011), *Sophocles Ajax, edited with Introduction, Translation and Commentary*, Cambridge – New York.
- ___ (2017), «Sophocles' *Ajax* and the Polis», *Polis* 34: 306-17.
- ___ (2019), «*Αίας*», στο Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), Κ. Δημοπούλου (μτφρ. στα ελλην.), Χ. Τσαγγάλης (επιμ. στα ελλην.), *Σοφοκλής. Τριάντα Δύο Μελέτες*, Θεσσαλονίκη, 165-73.

- Garvie, A. F. (2010), *Σοφοκλέους Αίας*, (μτφρ. Ν. Τζένου, επιμ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Αθήνα.
- Goldhill, S. (1987), «The Great Dionysia and Civic Ideology», *JHS* 107: 58-76 [=Goldhill, S. (1990), «The Great Dionysia and Civic Ideology», στο J. J. Winkler & F. I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama and its Social Context*, Princeton – New Jersey, 97-124].
- ___ (2010), «Η γλώσσα της τραγωδίας», στο P.E. Easterling (επιμ.), Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας (μτφρ.-επιμ. στα ελλην.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο, 189-224.
- Hesk, J. (2003), *Sophocles: Ajax*, London.
- Holt, P. (1981), «The Debate Scenes in the *Ajax*», *AJPh* 102.3: 275-88.
- ___ (1999), «Polis and Tragedy in the “*Antigone*”», *Mnemosyne* 52.6: 658-90.
- Jebb, R. C. (1967), *Sophocles. The Plays and Fragments with critical notes, commentary, and translation in English prose, Part VII, The Ajax*, Amsterdam (= Cambridge 1896).
- Kamerbeek, J. C. (2¹⁹⁶³), *The Plays of Sophocles. Part I: The Ajax*, Leiden.
- Κnox, B. M. W. (1961), «The *Ajax* of Sophocles», *HSCP* 65: 1-37 [=Κnox, B. M. W. (1979), *World and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore, MD, Ανατύπωση].
- ___ (1983), «Sophocles and the polis», *Fond. Hardt Entr.* 29: 1-27.
- Κουταλόπουλος, Α. (2009), *Σοφοκλέους Αίας. Εισαγωγή – Ανάλυση – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα.
- Liddell, H. G. & R. Scott, (1907), *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης, Τόμος Α' Α-Δ*, (μτφρ. Ξ. Π. Μόσχος), Αθήναι.
- Lloyd-Jones, H. & N. G. Wilson (επιμ.) (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- Λορεντζάτος, Π. (2002), *Σοφοκλέους Αίας, Αρχαίο Κείμενο – Εισαγωγή – Μετάφραση*, Αθήνα.
- Λύκας, Δ. (1951), *Σοφοκλέους Αίας. Αρχαίον Κείμενον-Εισαγωγή-Μετάφρασις*, Αθήνα.
- March, J. R. (1991-1993), «Sophocles' *Ajax*: The Death and Burial of a Hero», *BICS* 38: 1-36.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2012), *Σοφοκλής Αίας*, Αθήνα.
- Μιστριώτης, Γ. (1888), *Τραγωδίαι Σοφοκλέους Εκδιδόμεναι μετὰ σχολίων*, Αθήναι.

- Μπαμπινιώτης, Γ. (2008), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Ιστορία των Λέξεων με σχόλια και ένθετους πίνακες*, Αθήνα.
- Μπλάνας, Γ. (2012), *Σοφοκλής Αίας, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα.
- Μύρης, Κ. Χ. (2008), *Σοφοκλέους Αίας*, Αθήνα.
- Naiden, F. S. (2015), «The Sword did it: A Greek explanation for Suicide», *CQ* 65.1: 85-95.
- Παπαδόδημα, Ε. (2018), *Σοφοκλέους Αίας. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, Αθήνα.
- Podlecki, A. J. (1986), «Polis and Monarch in Early Attic Tragedy», στο J. P. Euben (επιμ.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, LA – London, 76-100.
- Raeburn, D. (2008), *Sophocles Electra and Other Plays*, London.
- Rose, P. W. (1995), «Historicizing Sophocles' *Ajax*», στο B. Goff (επιμ.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues in Athenian Drama*, Austin, 59-90.
- Stanford, W. B. (1963), *Sophocles Ajax with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography*, London – New York.
- Winnington-Ingram, R. P. (2016), *Σοφοκλής Ερμηνευτική Προσέγγιση*, (μτφρ. Ν. Κ. Πετρόπουλος & Χ. Π. Φαράκλας), Αθήνα.
- Χριστοδούλου, Γ. Α. (1977), *Τὰ ἀρχαῖα Σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοκλέους, κριτικὴ ἔκδοσις*, Αθήνα.
- (χ. σ.) (1998), *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Θεσσαλονίκη.

