

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

«νεκρόκηποι, νεκρόκηποι, νεκρόκηποι»
ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΓΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ
ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ

Ιωάννινα, 1 Απριλίου 2023



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2023

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

«νεκρόκηποι, νεκρόκηποι, νεκρόκηποι»

ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΓΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ
ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ
Ιωάννινα, 1 Απριλίου 2023

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2023

ISBN 978-960-233-285-6

© 2023 ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ | ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Επιστημονική και Οργανωτική Επιτροπή της Επιστημονικής Συνάντησης:

Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας
Βασίλειος Παππάς, Επικ. Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας
Δέσποινα Παπαστάθη, Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ε.ΔΙ.Π.

Προλεγόμενα - επιμέλεια πρακτικών: Δέσποινα Παπαστάθη
Σχεδιασμός - σελιδοποίηση πρακτικών: Δέσποινα Παπαστάθη

Εξώφυλλο: Edvard Munch, *Death and the Maiden*, 1894,
National Galleries of Scotland, Edinburgh, Scotland

Εκτύπωση: Τυπογραφείο Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

UNIVERSITY OF IOANNINA
PHILOSOPHICAL SCHOOL
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

“nekrokēpoi, nekrokēpoi, nekrokēpoi”

THE GENRE OF ELEGY FROM
ANTIQUITY TO NOWDAYS

PROCEEDINGS
Ioannina, 1ST of April 2023

Edited by DESPOINA PAPASTATHI

IOANNINA 2023

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	7
Προλεγόμενα <i>Δέσποινα Παπαστάθη</i>	9
Ζηγός τίσις: Πολιτική και ηθική στην ελεγεία 13W του Σόλωνα <i>Βασίλης Λεντάκης</i>	13
The intertwining of love and death in the elegies of Tibullus <i>Andreas N. Michalopoulos</i>	25
Χρέη, μνήμη και αχαριστία: ιχνηλατήσεις της Μήδειας στις <i>Ηρωίδες</i> του Οβίδιου <i>Βάιος Βαϊόπουλος</i>	37
Ο τελευταίος ελεγειακός της Αρχαιότητας: ερωτικός λόγος και ποιητική στα ποιήματα του Βενάντιου Φορτουνάτου για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή <i>Βασίλειος Παππάς</i>	49
Η πρωιμότερη ελεγεία, η επιρροή της σε ποιήματα της <i>Ελληνικής</i> <i>Ανθολογίας</i> και οι τρεις Βυζαντινές ελεγείες του Ιγνατίου Διακόνου <i>Αλέξανδρος Αλεξάκης – Ελένη Καλτσογιάννη</i>	99
Η ελεγειακή παράδοση στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία: Μια πρώτη παρουσίαση <i>Δημήτριος Σ. Γεωργακόπουλος</i>	113
Τα κομμένα άνθη της ελεγείας στον Ελληνικό Ρομαντισμό <i>Θάλεια Ιερωνυμάκη</i>	123
Προς μια ερμηνευτική προσέγγιση της σύγχρονης ελεγείας: οι <i>διαμεσικές</i> <i>λέξεις</i> και οι ενσώματες <i>εντάσεις</i> της <i>απώλειας</i> <i>Δημήτρης Αγγελάτος</i>	139

<i>Ένα παιδί τόχαμε. Το χάσαμε. Όλα δικά σας τώρα.</i> Γιάννη Ρίτσου <i>Υδρία</i> (1957-1958): Ελεγεία για τη μικρή κόρη <i>Δέσποινα Παπαστάθη</i>	147
<i>Η ζωή μας, μητέρα του θανάτου. Όψεις της αυτο-ελεγείας στην ποίηση του Ανέστη Ευαγγέλου και της Μαρίας Καραγιάννη</i> <i>Μιχάλης Γ. Μπακογιάννης</i>	161
<i>Σαν όψη φεγγαριού πάνω στο τραύμα: Ο ελεγειακός στοχασμός της Εύας Μοδινού</i> <i>Έλλη Φιλοκύπρου</i>	173
Οι συγγραφείς του τόμου (με αλφαβητική σειρά)	187

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ο ανά χείρας τόμος είναι γέννημα της επιστημονικής συνάντησης που πραγματοποιήθηκε στο Αμφιθέατρο της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, το Σάββατο 1 Απριλίου 2023, με θέμα

«νεκρόκηποι, νεκρόκηποι, νεκρόκηποι»

Το είδος της ελεγκίας από την αρχαιότητα ως σήμερα

Η επιστημονική συνάντηση διοργανώθηκε από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με επιστημονική επιτροπή την Ελένη Γκαστή, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας, τον Βασίλειο Παππά, Επίκουρο Καθηγητή Λατινικής Φιλολογίας και τη Δέσποινα Παπαστάθη, Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ε.ΔΙ.Π. Ευχαριστούμε θερμά τον Πρόεδρο του Τμήματος Φιλολογίας, Καθηγητή κ. Αλέξανδρο Αλεξάκη, για την πολύπλευρη συμβολή του στην επιτυχή διοργάνωση της επιστημονικής συνάντησης.

Θερμές ευχαριστίες εκφράζουμε στην Περιφέρεια Ηπείρου και ειδικότερα στον Περιφερειάρχη Ηπείρου κ. Αλέξανδρο Καχριμάνη για την άριστη συνεργασία, καθώς έθεσαν υπό την αιγίδα τους τη φιλοξενία των προσκεκλημένων ομιλητών, στην Κοσμητεία της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ειδικότερα στον Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, Καθηγητή κ. Ιωάννη Τζαμτζή, για την αρωγή τους σε λειτουργικά ζητήματα της ημερίδας. Θερμά ευχαριστούμε την Πρυτανεία του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ιδιαίτερα την Πρύτανη κα Άννα Μπατιστάτου, Καθηγήτρια Παθολογικής Ανατομίας της Ιατρικής Σχολής, για τη δημοσίευση του τόμου μέσω του Τμήματος Αυτοτελών Εκδόσεων του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Από καρδιάς απευθύνουμε ευχαριστίες στους φοιτητές μας, προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς, που συμμετείχαν και συνέβαλαν καθοριστικά στις εργασίες της επιστημονικής συνάντησης.

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

«νεκρόκηποι, νεκρόκηποι, νεκρόκηποι»

Βύρων Λεοντάρης

Το πένθος και η θλίψη για την απώλεια ενός προσώπου εκφράζονται μέσω της ποίησης που είναι γνωστή από την ελληνική αρχαιότητα ως ελεγεία, και αποτελεί τη λεκτική αναπαράσταση του συναισθήματος με απώτερο στόχο την παρηγοριά του εμπλεκόμενου στον θρήνο κοινού. Η ελεγεία είναι ένα από τα αρχαιότερα ποιητικά γένη που εκφράζει τη σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και την απώλεια, καθώς μετουσιώνει σε τέχνη το γεγονός που καταστρέφει την ίδια τη φύση μας, τον θάνατο, και μας μεταφέρει από την παθητική κατάσταση του θρήνου και την προσωπική διεργασία της θλίψης στη δημόσια έκφραση των καθιερωμένων από την κοινωνία τελετουργικών του πένθους.

Μολονότι είναι εύκολο να ορίσουμε την ελεγεία μορφολογικά ως ποίηση που συντίθεται σε ελεγειακό δίστιχο, η ομοιομορφία αυτή δεν πρέπει να συσκοτίζει το εύρος του περιεχομένου της ελεγειακής ποίησης, η οποία εκτείνεται από ποιήματα για το πένθος και τον ερωτικό πόθο έως τη μυθολογική αφήγηση και την πολιτική ή στρατιωτική προτροπή. Η ποικιλία της πρώιμης ελεγείας συσκοτίζεται λόγω της συσχέτισής της με τον θρήνο και τη θρηνωδία. Έως το τέλος του πέμπτου αιώνα ο όρος *έλεγος* χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει τραγούδια θρήνου και μεταγενέστεροι συγγραφείς συνέδεαν συχνά την ελεγεία με το πένθος ή ισχυρίζονταν πως η ελεγεία καταγόταν από τον θρήνο. Η σύγχρονη ιδέα της «ελεγείας» και του «ελεγειακού» οφείλεται στη μεταγενέστερη αντίληψη της ελεγείας ως εγγενώς θρηνητικής.

Η κριτική έχει επισημάνει πως η αρχαία ελεγεία λειτουργούσε ως αντίδοτο στη θλίψη, ως *νάρκης του άλγους δοκιμή*, ως διέξοδος σε ποικίλα συναισθήματα συνδεδεμένα με εμπειρίες αληθινές ή και φανταστικές, που αντανakλούσαν αρνητικές και θετικές αξίες. Στη Ρώμη η ελεγεία δεν σχετίζεται άμεσα με το θέμα του θανάτου. Αφορά στο παράπονο του εραστή-ποιητή για την αδιαφορία της αγαπημένης του (Τίβουλλος, Προπέρτιος, Οβιδίου *Amores*), της *puella* για την εγκατάλειψή της από τον αγαπημένο της (*Ηρωίδες* του Οβιδίου) ή ακόμη και του ποιητή για τον αποχωρισμό του από την πατρίδα του ή τον αγαπημένο του τόπο (ποίηση της εξορίας του Οβιδίου και το *De reditu suo* του Ρουτίλιου Ναματιανού). Παρά το γεγονός πως το περιεχόμενο των ελεγείων έπρεπε να είναι μελαγχολικό, θλιβερό και λυπημένο, συχνά ήταν ειρωνικό, σκοτεινά κωμικό, πολιτικά συνειδητοποιημένο και σχεδόν πάντα για την αγάπη. Επίσης, πολύ συχνά περιλάμβανε και ποιητολογικούς υπαινιγμούς.

Η σύνδεση του είδους με τη χριστιανική ιδεολογία καθιέρωσε θέματα όπως η αλληγορική αναγέννηση του νεκρού πουλιού, η εξομολόγηση των αμαρτιών και η επίκληση για συγχώρεση, η σωτηρία ή αιώνια καταδίκη της

ψυχής στη μεταθανάτια πραγματικότητα, η μετάνοια των πιστών και η βίωση μιας ηθικής, σύμφωνα με τα χριστιανικά πρότυπα, ζωής. Σημαντική για τη διαμόρφωση του είδους είναι η ρομαντική αντίληψη για τον ελεγειακό ποιητή, ο οποίος αντιπαραθέτει τη φύση στην τέχνη και το ιδεώδες στην πραγματικότητα.

Η εξέλιξη του είδους μέσα στους αιώνες γνωρίζει ποικίλους σταθμούς. Ειδοποιό στοιχείο του είδους έως και τον 19^ο-αρχές 20^{ου} αι. είναι ο παρηγορητικός ρόλος της ελεγείας για την απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου, είτε μέσω της πίστης στον *ζωαρχικό* θάνατο που ευαγγελίζεται ο χριστιανικός μύθος, είτε μέσω της αποθέωσης των νεκρών και του έργου τους. Η ωρίμανση του είδους στον 20^ο αι. συναρτάται με τους δυο παγκόσμιους πολέμους και την εκατόμβη των νεκρών που δημιούργησαν, εξηγώντας στίχους όπως αυτόν του T.S. Eliot "*every poem an epitaph*", καθώς άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του, τη σχέση του με τον συνάνθρωπο, με τον εαυτό του, με τις υπάρχουσες ιδεολογίες και τελικά με τον Θεό. Η ποίηση του 20^{ου} αι., χωρίς να είναι σε όλες τις περιπτώσεις ποίηση ελεγειακή με τη στενή έννοια του όρου, δηλαδή γραμμένη με αφορμή τον θάνατο ενός συγκεκριμένου προσώπου ή ομάδας προσώπων, είναι ποίηση που τη διακρίνει έντονη ελεγειακή τονικότητα, τόνος θρηνητικός. Η μοντέρνα ποίηση του πένθους είναι τέχνη της απώλειας, μια τέχνη στο κέντρο της οποίας βρίσκεται η αντι-παρηγορητική ελεγεία. Στη σημερινή εποχή της αντίστασης στο πένθος και τη θλίψη που προκαλεί ο θάνατος, της ανασφάλειας και των αρνητικών συναισθημάτων που μας γεννούν οι ποικίλες κρίσεις –οικονομικές, πολιτικές, υγειονομικές, κ.α.– η συζήτηση για το είδος της ελεγείας καθίσταται περισσότερο επίκαιρη και αναγκαία από ποτέ.

Στον τόμο αυτό παρακολουθούμε τη διαμόρφωση του είδους της ελεγείας από την ελληνική αρχαιότητα ως σήμερα. Το ταξίδι της αφήγησης ξεκινά από την ελεγεία *13W* του Σόλωνα στα λογοτεχνικά και ιστορικά συμφραζόμενά της, τις σαγηνευτικές *puellae* που ενέπνεαν τον έρωτα και την ποίηση του Άλβιου Τίβουλλου, την επίκληση της ερωτικής ευεργεσίας προκειμένου να μεγεθυνθεί η ερωτική προδοσία στις *Ηρωίδες* του Οβίδιου, τα ποιήματα για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή του τελευταίου ελεγειακού ποιητή της αρχαιότητας Βενάντιου Φορτουνάτου. Η ελεγεία εξαφανίζεται σχεδόν κυριολεκτικά από το Βυζάντιο, διότι τα παραδοσιακά της ζητήματα «υφαρπάζονται» από το επίγραμμα, το οποίο αν μη τι άλλο γράφεται στις περισσότερες περιπτώσεις με το ίδιο μέτρο στο οποίο γραφόταν η ελεγεία. Ωστόσο, στη μεταβυζαντινή εποχή εμφανίζονται όροι όπως *ελεγεία*, *ελεγείον*, *στίχοι ηρωελεγείοι*, που παραπέμπουν στην αναβίωση της ελεγειακής παράδοσης. Ως ειδολογικός τρόπος η ελεγεία διαχέεται στον ελληνικό Ρομαντισμό, διακλαδώνεται σε πολλά επιμέρους είδη και ειδολογικά μορφώματα, αλλά και διαπλέκεται με άλλα είδη, όπως η ωδή. Στον τόμο μελετάται η ποιητική προσέγγιση των νεκρών νεαρών γυναικών, τάση αυξανόμενη από τα μέσα του 19^{ου} αι. τόσο στην Αθήνα, όσο και στα Επτάνησα. Στη συνέχεια, στο πλαίσιο των συνιστωσών της σύγχρονης ελεγείας ενδιαφέρον

αποκτά η ερμηνευτική προσέγγιση των ενσώματων βιωμάτων της *απώλειας* και του *διαμεσικού* χαρακτήρα των λέξεων που τα αρθρώνουν. Απαντήσεις στο ερώτημα αν μπορεί η ποίηση να εκφράσει με λέξεις το αδόκητο και οδυνηρό βίωμα του θανάτου ενός αγαπημένου προσώπου αναζητούμε στους στίχους της *Υδρίας* του Γιάννη Ρίτσου. Φτάνοντας στον μεταπολεμικό κόσμο, όπου η ποίηση ορίζεται ως ένας καθολικός διάλογος με τον εαυτό της, επιδιώκεται να απαντηθεί το ερώτημα εάν η ελεγεία του εαυτού στα ποιήματα του Ανέστη Ευαγγέλου και της Μαρίας Καραγιάννη συμφιλιώνουν ή αποξενώνουν ακόμα περισσότερο το βαθιά πληγωμένο από την πολύπλευρη διάψευση και φθορά ποιητικό υποκείμενο. Τέλος, στα ποιήματα της Εύας Μοδινού πίσω από τη συγκεκριμένη κάθε φορά απώλεια, κρύβεται και διανοίγεται ένα ευρύτερο πεδίο υπαρξιακού προβληματισμού, το οποίο εντείνει την αίσθηση του ανεκπλήρωτου και της πολύπλευρης παγίδευσης του σύγχρονου ανθρώπου.

Σημειώνουμε ότι η επιμέλεια των κειμένων έγινε σύμφωνα με τις ιδιαίτερες ανάγκες που έθεσαν οι συγγραφείς ως προς τη χρήση του μονοτονικού ή του πολυτονικού συστήματος.

Δέσποινα Παπαστάθη

Ιωάννινα, Ιούλιος 2023

ΖΗΝΟΣ ΤΙΣΙΣ: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΕΓΕΙΑ 13W ΤΟΥ ΣΟΛΩΝΑ

Βασίλης Λεντάκης

Abstract

The paper focuses on the problem of unity in Solon's Elegy 13W. Through a close reading of the text, I argue that a coherent train of thought is detectable. The poet, an aristocrat himself, addresses his peers, possibly in the context of a symposium, and warns them of the disastrous consequences of the unjustly accumulated wealth. Wealth and power create an illusion of invulnerability, but Zeus is watching the wrongdoers and punishment is inevitable.

Η αρχαϊκή ελεγεία, ποίηση συντεθειμένη σε ελεγειακό μέτρο για να απαγγελθεί και ίσως να τραγουδηθεί με συνοδεία αυλού, δεν είχε αποκλειστικά θρηνητικό χαρακτήρα. Το θεματικό της εύρος επισκοπείται από τον Martin West στην κλασική του μελέτη που συνοδεύει τη δίτομη κριτική του έκδοση.¹ Εδώ θα ασχοληθούμε με την ελεγεία ως παραίνεση, ή μάλλον ως προειδοποίηση. Πρόκειται για ποίηση ηθικολογικού χαρακτήρα, πρόδηλα στρατευμένη στα αιτήματα της εποχής της, γεγονός που, όπως θα δούμε, δεν την καθιστά λιγότερο καλή ποίηση. Ο ποιητής στηλιτεύει τους δυνατούς και τους προειδοποιεί για τις ολέθριες συνέπειες της τύφλωσής τους: μιας τύφλωσης που γεννιέται από τον κορεσμό και την υπεροψία. Η στάση, ο τόνος, η εικονοποιία και η γλώσσα έρχονται απευθείας από τον Ησίοδο. Με μία όμως διαφορά: στα *Έργα* ο Ησίοδος μιλά από τη σκοπιά των αδυνάτων, ενώ ο Σόλων, αριστοκράτης ο ίδιος, χτυπά τα μέλη της δικής του κοινωνικής τάξης.

Στα 594, όταν ο Σόλων εξελέγη *ἄρχων και διαλλακτής*, συμφιλιωτής δηλαδή των δύο πλευρών, η Αθήνα βρισκόταν στα πρόθυρα του εμφυλίου πολέμου: ενός πολέμου ταξικού, ανάμεσα στους ολίγους και τους πολλούς. Σύμφωνα με την αριστοτέλεια *Αθηναίων Πολιτεία*,

Το πολίτευμα ήταν από κάθε άποψη ολιγαρχικό. Οι φτωχοί ήταν υπόδουλοι στους πλουσίους, οι ίδιοι, τα παιδιά τους και οι γυναίκες τους. Ονομάζονταν «πελάτες» και «εκτήμοροι». Καλλιεργούσαν, δηλαδή, τους αγρούς των πλουσίων με τούτο το μίσθωμα [με την υποχρέωση, δηλαδή, να παραδίδουν το ένα έκτο της σοδειάς τους]. Όλη η γη ανήκε σε λίγους. Κι αν οι φτωχοί δεν πλήρωναν το ενοίκιο, γίνονταν δούλοι, οι ίδιοι και τα

¹ West (1974: 10-21). Κριτική έκδοση: West (1971/2). Οι μεταφράσεις μου βασίζονται στο κείμενο του West, εκτός από ένα σημείο (βλ. σημ. 12).

παιδιά τους. Γιατί οι δανεισμοί γίνονταν με ενέχυρο τα σώματα. Για τους πολλούς, το πιο επώδυνο και πικρό ήταν η υποδούλωση. Δυσφορούσαν όμως και για όλα τα άλλα. Γιατί με δυο λόγια, δεν μετείχαν σε τίποτε (2.2-3).

Από την παραπάνω περιγραφή ανακύπτουν κάποια ερωτήματα. Αν ολόκληρη η γη της Αττικής ανήκε σε λίγες αριστοκρατικές οικογένειες, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι, όταν ανέλαβε ο Σόλων, η μικρή ιδιοκτησία ήταν ανύπαρκτη. Ωστόσο, κατά τους κλασικούς χρόνους οι περισσότεροι Αθηναίοι γεωργοί ήταν μικροκτηματίες. Δεδομένου ότι στην περίοδο που μεσολάβησε δεν έγινε ποτέ γής *ανάδασμός*, πώς εξηγείται η μεταβολή; Επιπλέον, η υποχρέωση της καταβολής του ενός έκτου της σοδειάς δεν φαίνεται ιδιαίτερα επαχθής. Γιατί αυτό να οδηγούσε σε εξέγερση; Για μίαν επισκόπηση των κυριότερων προσεγγίσεων του προβλήματος, μπορεί κανείς να ανατρέξει στον σχολιασμό του Rhodes.² Προσωπικά συντάσσομαι με την άποψη του Andrewes πως οι *έκτῆμοροι* ήταν μικροϊδιοκτήτες που είχαν χάσει την περιουσία τους λόγω χρεών και είχαν μετατραπεί σε κολλήγους.³ Ο Σόλων διέγραψε τα χρέη, απαγόρευσε τον δανεισμό με ενέχυρο το σώμα, και επέστρεψε τα υποθηκευμένα κτήματα στους αρχικούς τους κατόχους. Σε αυτό συνηγορεί και η ίδια η ποίησή του. Σε έναν απολογισμό του έργου του (36W), ο νομοθέτης επικαλείται ως μάρτυρα τη Γη, από την οποία αφαίρεσε τους *ῥρους* που ήταν *έμπεπηγμένοι* μέσα της. Οι *ῥροι* θα πρέπει να ήταν οι στήλες που σηματοδοτούσαν τα όρια ενός υποθηκευμένου κτήματος. Στη συνέχεια, ο ποιητής λέει ότι επαναπάτρισε αυτούς που είχαν πουληθεί δούλοι, καθώς και όσους είχαν ξενιτευτεί για να γλιτώσουν αυτή τη μοίρα. Απελευθέρωσε, επίσης, αυτούς που είχαν παραμείνει στην Αθήνα, ζώντας σε καθεστώς ταπεινωτικής δουλείας, *τρέμοντας τις διαθέσεις των δεσποτών τους* (στ. 13-4). Έτσι, ο Σόλων πρόλαβε την εξέγερση και την αιματοχυσία. Προσέφερε στον δήμο πολιτική υπόσταση, δικαστική προστασία και αξιοπρέπεια. Ωστόσο, όπως λέει ο ίδιος, δεν επέτρεψε σε καμία πλευρά να νικήσει (5W, στ. 6), γεγονός που άφησε τους πάντες ανικανοποίητους. *Στριφογύριζα σα λύκος κυκλωμένος από σκυλιά*, θα πει αργότερα με τη συνήθη του παρρησία (36W, στ. 27). Ας συγκρατήσουμε αυτήν την έντονα ατομική φωνή, που δεν διστάζει να τα βάλει με όλους και με όλα· ο τόνος αυτός διατρέχει ολόκληρη την πολιτική ποίηση του Σόλωνα. Σε πρώτη φάση, όμως, όπως παρατηρεί και ο συγγραφέας της *Αθηναίων πολιτείας* (5.3), ο νομοθέτης καταφέρεται κατά της πλεονεξίας των πλουσίων, και σε αυτούς αποδίδει *τήν αίτιαν τῆς στάσεως*.

² Rhodes (1981: 90-97).

³ Andrewes (1971: 114-119).

Θα επικεντρωθώ στην ελεγεία 13W· πρόκειται για τη μόνη σύνθεση του Σόλωνα που σώζεται ολόκληρη.⁴ Το βασικό πρόβλημα έγκειται στην ενότητα και τη συνοχή της σύνθεσης. Ο Wilamowitz την παρομοιάζει με αλυσίδα που αποτελείται από κρίκους· και χρέος του ερμηνευτή είναι να παρακολουθήσει τις συνδέσεις των κρίκων και να βρει το κεντρικό θέμα που τους συνέχει.⁵ Κατά τον Lattimore, δεν υπάρχει κεντρικό θέμα. Η σκέψη του ποιητή ακολουθεί συνειρμική πορεία, καθώς το ένα θέμα γεννά το επόμενο, διευρύνοντάς το, αναθεωρώντας το ή διασαφηνίζοντάς το.⁶ Από την ανάλυση του Lattimore κρατώ τη λεπταίσθητη παρατήρηση για τη συνειρμική πορεία της σκέψης, δεν μπορώ όμως να συμφωνήσω με την άποψή του ότι δεν υπάρχει κεντρική ιδέα. Ακολουθώντας τη μέθοδο των Wilamowitz και Lattimore, θα επιχειρήσω μιαν εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του κειμένου, με στόχο να αναδείξω τους αρμούς. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, για μια σφιχτή ρητορική σύνθεση με αρχή, μέση και τέλος, και όχι για απλή παράταξη ιδεών. Τον όρο «ρητορική» τον εννοώ κυριολεκτικά: στόχος του ομιλητή είναι να περάσει μια θέση. Η παρούσα ελεγεία δεν μπορεί να αναλυθεί ανεξάρτητα από την υπόλοιπη ποίηση του Σόλωνα, καθώς και από τα κοινωνικά και πολιτικά της συμφραζόμενα.

Σε ποιο περιβάλλον απαγγέλθηκε για πρώτη φορά, και ποιοι ήταν οι αποδέκτες της; Διαβάζω το προοίμιο:

*Της Μνημοσύνης και του Ολυμπίου Διός ένδοξα τέκνα,
Μούσες της Πιερίας, εισακούστε την προσευχή μου.
Άμποτες να γευτώ ευδαιμονία απ' τους θεούς,
και φήμη αγαθή παντοτινά να έχω ανάμεσα στους ανθρώπους.
Να είμαι γλυκός στους φίλους, στους εχθρούς πικρός,
σε άλλους να προκαλώ τον σεβασμό και σ' άλλους τον φόβο.*

Δεν πρόκειται για μια κατά μόνας προσευχή στις Μούσες, ούτε για το προοίμιο μιας ελεγείας *εἰς ἑαυτόν* (Wilamowitz). Όπως έχει υποστηρίξει ο Ewen Bowie, το πλαίσιο της επιτέλεσης της αρχαϊκής ελεγείας είναι το αριστοκρατικό συμπόσιο.⁷ Κι αυτό, νομίζω, ισχύει και στη συγκεκριμένη περίπτωση. Ο ποιητής αρχίζει με προσευχή στις Μούσες, τις θεότητες της μουσικής. Με την αποστροφή του αυτή δηλώνει εμμέσως την ταυτότητά του. Ως προνομιακός συνομιλητής των κορών του Δία, είναι σε θέση να δει την αθέατη πλευρά των πραγμάτων· να μιλήσει για τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης, για τον ρόλο των θεών στην

⁴ Ερμηνευτικός υπομνηματισμός: Linforth (1919: 227-242), Campbell (1967: 233-240), Σκιαδάς (1979: 148-162), Noussia-Fantuzzi (2001: 187-222), Περυσινάκης (2012: 336-372).

⁵ Wilamowitz (1913: 265).

⁶ Lattimore (1947: 162).

⁷ Bowie (1986).

κοσμική τάξη, για τους μηχανισμούς απόδοσης της θεϊκής δικαιοσύνης· κι αυτή η έμμεση δήλωση της ιδιότητάς του θα παίζει ρόλο σε όσα θα πει στη συνέχεια. Παράλληλα, ο ομιλητής υπαινίσσεται κι ένα άλλο συστατικό της ταυτότητάς του. Ζητώντας όλβο, φήμη και δύναμη («καλό στους φίλους, κακό στους εχθρούς»), είναι σαν να λέει στους αριστοκράτες συνδαιτυμόνες του: «είμαι ένας από σας». Ωστόσο, αμέσως στη συνέχεια διαφοροποιείται, τουλάχιστον εν μέρει: «στον βαθμό που είστε δίκαιοι».

Και βέβαια επιθυμώ να έχω αγαθά. Αυτό όμως που δεν θέλω είναι να τὰ 'χω αποκτήσει με άδικο μέσα. Αναπόφευκτα στο τέλος έρχεται η Δίκη.

Ο πλούτος που δίνουν οι θεοί, συνοδεύει τον άνθρωπο παντοτινά, από τον πάτο μέχρι το χείλος του πιθαριού.

Ο πλούτος όμως που οι άνθρωποι από την ύβρη τους τιμούν, δεν έρχεται σύμφωνα με την πρέπουσα τάξη.

Υπηρέτης καθώς είναι άδικων έργων, ακολουθεί απρόθυμα και σύντομα σμίγει με την άτη.

Ξεκινά από ασήμαντη αρχή, σαν τη φωτιά· μια σπίθα σε καταστροφή τελειώνει.

Με δεδομένη την πολιτική κατάσταση της εποχής, τα παραπάνω δεν μπορούν να προσληφθούν χωρίς συσχετισμό με όσα λέγονται στην ελεγεία 4W, κι αυτή συμποτική (θα μπορούσε κάλλιστα να είχε απαγγελθεί στην ίδια περίπτωση):

Αν αφανιστεί η πόλη μας, δεν θα οφείλεται στη μοίρα που της όρισαν ο Δίας και οι άλλοι αθάνατοι θεοί.

Όπως επισημαίνει ο Lloyd-Jones, η ηθική του Σόλωνα είναι οδυσσειακή.⁸ Στην αρχή του έπους (α 31 κε) ο Δίας παραπονιέται πως οι θνητοί μέμφονται τους θεούς για την τύχη τους, ενώ ευθύνονται οι ίδιοι. Με παρόμοιο τρόπο, ο Σόλων προειδοποιεί τους Αθηναίους ότι

Τη μεγάλη πόλη μας θέλουν να την καταστρέψουν οι ίδιοι οι πολίτες με την αμναλιά τους. Γιατί υπακούνε στα πλούτη.

Το μεγαλύτερο μέρος της ευθύνης πέφτει στην άρχουσα τάξη. Αν η Αθήνα οδηγηθεί στην καταστροφή, θα φταίει

⁸ Lloyd-Jones (1983: 37).

*ο άδικος νους των αρχόντων του λαού,⁹
που τους περιμένει μεγάλος πόνος εξαιτίας της ύβρης τους.
Γιατί δεν ξέρουν να συγκρατήσουν τη βουλιμία τους
και ν' απολαύσουν τα αγαθά τους
με κόσμιο τρόπο, στην ησυχία του συμποσίου.*

Όλα τα δεινά, λοιπόν, πηγάζουν από μια συγκεκριμένη ψυχολογία: την ύβρη, την υπεροψία που γεννά η ισχύς και πλούτος. Για να επιστρέψουμε όμως στην ελεγεία 13W, η ισχύς αυτή δεν είναι παρά ψευδαίσθηση. Κι ο ποιητής, με την εσωτερική του όραση, είναι σε θέση να το διακρίνει. Όταν οι θνητοί ενεργούν *οὐ κατὰ κόσμον*, παραβιάζοντας δηλαδή θεμελιώδεις κανόνες της ανθρώπινης συμπεριφοράς, διασαλεύουν, ανίδεοι και χορτάτοι, την ίδια την κοσμική τάξη, θεματοφύλακας της οποίας είναι ο Ζεύς.

*Για τους θνητούς τα έργα της ύβρεως δεν κρατάνε για πολύ.
Ο Ζευς εποπτεύει το τέλος όλων των πραγμάτων
και ξάφνου,
όπως ο άνεμος σκορπίζει τα σύννεφα δια μιας, μέσα στην άνοιξη,
και του ατρύγητου πολυκύμαντου πόντου αναδεύει τον βυθό,
κι απ' άκρη σ' άκρη της σταχοφόρας γης καίει τα όμορφα έργα,
και φτάνει στον απόκρημνο θρόνο των θεών, τον ουρανό,
και πάλι όλα γαληνεύουν,
και του ήλιου η δύναμη λάμπει κάτω στη γη, όμορφη,
κι ούτ' ένα σύννεφο δεν βλέπεις,
έτσι έρχεται του Δία η πληρωμή.*

Η εκτεταμένη αυτή παρομοίωση, εμφανώς ομηρικού τύπου,¹⁰ συνιστά το κέντρο της ελεγείας. Η λέξη-κλειδί είναι το *έξαπίνης*. Η τιμωρία αποκαθιστά την κοσμική τάξη. Και η καταιγίδα ξεσπά αιφνιδιαστικά, μέσα στην άνοιξη, όταν δηλαδή ο άνθρωπος βρίσκεται, όπως νομίζει, στην καλύτερη εποχή του, στο απόγειο της ευδαιμονίας του. Ο χρόνος όμως του Διός είναι πολύ διαφορετικός από τον χρόνο των ανθρώπων:

⁹ Δεν νομίζω ότι με το *δήμου θ' ήγεμόνων* εννοούνται οι δημαγωγοί (“the mob-leaders”, μτφρ. West). Το απ. 4 δεν χρονολογείται στην τελευταία φάση της ζωής του Σόλωνα, όταν προειδοποιούσε τους συμπολίτες του για τον Πεισίστρατο. Όπως φαίνεται από τη συνέχεια (στ. 23-25 *κι απ' τους φτωχούς πολλοί καταλήγουν σε ξένη γη, πουλημένοι και δεμένοι με αιτιωτικά δεσμά*), όταν συντέθηκε αυτό το ποίημα, ο Σόλων δεν είχε ακόμη πραγματοποιήσει τις μεταρρυθμίσεις του.

¹⁰ Και όπως μου επισημαίνει η καλή μου φίλη Καθ. Σωτηρούλα Κωνσταντινίδου, στο παρόν χωρίο απηγούνται φράσεις από το P 649-50 της *Ιλιάδας* (*ὥστ' άνεμος νεφέλας αίψα διεσκέδασεν / (Ζεύς) αὐτίκα δ' ήέρα μὲν σκέδασεν· λάμπει δ' ήέλιοιο μένος / ήέλιος δ' επέλαμψε*).

*Μα αντίθετα απ' τους θνητούς, εκείνος δεν χολώνει πάνω στη στιγμή·
έχει την αιωνιότητα μπροστά του.
Απ' τη μια άκρη ως την άλλη, τίποτε δεν του ξεφεύγει.
Όποιος έχει ανόσια ψυχή, στο τέλος οπωσδήποτε φανερώνεται.
Άλλος όμως πληρώνει αμέσως, κι άλλος αργότερα.
Όσοι πάλι ξεφύγουν οι ίδιοι, και η μοίρα των θεών δεν προφτάσει να τους
πίσει,
στο μέλλον θε να 'ρθει οπωσδήποτε. Αθώοι πληρώνουν τα έργα τους,
τα παιδιά τους ή τα παιδιά των παιδιών τους.*

Πώς συμβιβάζονται τα παραπάνω με την οδυσειακή οπτική του αποσπάσματος 4W; Δεν είναι άδικος ο Ζευς τιμωρώντας έναν αθώο; Όχι· απλώς η δικαιοσύνη του είναι ακατανόητη, ίσως και τερατώδης, με τα ανθρώπινα μέτρα. Κι αυτό συνιστά την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως το κατάλαβαν πολύ καλά ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Ηρόδοτος. *Σκόνταψες, παιδί μου, στο ψηλό βάθρο της Δίκης, και πληρώνεις άθλο του πατέρα σου, θα πει ο Χορός στην Αντιγόνη (Σοφ. Αντ. 854-6).*

Το παράλογο –ή μάλλον το φαινομενικά παράλογο– της θεϊκής δικαιοσύνης είναι το θέμα που διατρέχει, άλλοτε ευθέως και άλλοτε υπαινικτικά, τη συνέχεια. Όπως έδειξε ο Nesselrath, η ελεγεία απαρτίζεται από δύο μέρη που συμπληρώνουν το ένα το άλλο· στο πρώτο η κατάσταση περιγράφεται από τη σκοπιά των θεών, στο δεύτερο από τη σκοπιά των ανθρώπων.¹¹ Έχοντας περιγράψει το πώς λειτουργεί η δικαιοσύνη του Δία, ο ομιλητής περνά στην άγνοια των θνητών για τον μηχανισμό της.

*Εμείς όμως οι θνητοί, κι ο μεγάλος κι ο μικρός,
έτσι σκεφτόμαστε:
ο καθένας νομίζει πως ευημερεί¹²
μέχρι να πάθει κάτι· και τότε οδύρεται.
Ως τότε τερπόμαστε χάσκοντας με κούφιες ελπίδες.
Κάποιος που κακές αρρώστιες τον βαραίνουν,
θα σε βεβαιώσει πως θα γιατρευτεί.
Άλλος, αν και δειλός, θαρρεί γενναίος πως είναι,
κι ο άσχημος βρίσκει χάρη στη μορφή του.
Αν πάλι κάποιος δεν έχει αγαθά, και της φτώχειας τα έργα τον πιέζουν,
πλούτη πολλά θαρρεί πως θ' αποκτήσει – οπωσδήποτε.*

¹¹ Nesselrath (1992).

¹² Ο Στοβαίος παραδίδει *ένδηνην*. Ο West προτείνει *εὖ ῥεῖν ἤν*. Στη μετάφραση υιοθετείται η διόρθωση του Ahrens σε *εὐθνηεῖν*.

Η αθεμελίωτη αισιοδοξία δεν χαρακτηρίζει μόνο τους πλούσιους και τους ισχυρούς· είναι γνώρισμα πανανθρώπινο. Ο καθένας προσπαθεί να βελτιώσει την κατάστασή του, ανυποψίαστος για τους σκοτεινούς τρόπους με τους οποίους ενεργεί η θεότητα. Για να εμπεδωθεί η ιδέα, ακολουθούν κάποια παραδείγματα αντλημένα από τον κόσμο της εργασίας. Παρελαύνουν με τη σειρά ο πραματευτής, ο αγρότης, ο τεχνίτης, ο ποιητής, ο μάντης, ο γιατρός.

Ο καθένας προσπαθεί όπως μπορεί.

*Άλλος με πλοίο στον πόντο πλανιέται,
πασχίζοντας στον τόπο του κέρδος να φέρει.
Γεμάτος ψάρια ο πόντος, κι οι άνεμοι δύστροποι να τον παρασέρνουν,
μ' αυτός δεν λυπάται διόλου τη ζωή του.*

*Άλλος, την πολύδεντρη σχίζοντας γη,
δουλεύει ολόχρονα για κάποιον αφέντη·
μέλημά του τα καμπύλα άροτρα.*

Τη δυναμική εικόνα του ναυτικού που παλεύει με το κύμα τη διαδέχεται η στατική εικόνα του άκληρου γεωργού που πασχίζει ολόχρονα με το άροτρο. Στην πρώτη περίπτωση η ιδέα είναι σαφής: η επιθυμία για κέρδος είναι τόσο έντονη, ώστε ο άνθρωπος αδιαφορεί ακόμη και για τη ζωή του. Ο γεωργός όμως δεν ζει επικίνδυνα. Τί συνδέει τις δύο εικόνες; Αυτό που υποβάλλεται εδώ είναι πως ο άνθρωπος, ό,τι κι αν κάνει, δεν είναι ποτέ ασφαλής. Αυτό ισχύει και για τον ξυλουργό, τον σιδερά, κλπ. Όπως επισημαίνει ο Γιάννης Περυσινάκης, όλα τα πρόσωπα που ακολουθούν εμπίπτουν στην κατηγορία των ομηρικών *δημιοεργῶν*, ειδικευμένων επαγγελματιών που απολαμβάνουν την εκτίμηση της κοινότητας.¹³ Σε όποια όμως βαθμίδα κι αν βρίσκεται κανείς στην ιεραρχία των επαγγελμάτων, είναι εξίσου ευάλωτος.

*Άλλος, έμπειρος στα έργα της Αθηνάς και του πολυτεχνίτη Ηφαίστου,
με τα χέρια του κερδίζει το βιός του,*

*κι άλλος, προικισμένος με τα δώρα των Ολυμπιάδων Μουσών,
έχοντας κατακτήσει το πλήρες μέτρο της ποθητής του τέχνης.*

Από τον ποιητή περνούμε στον μάντη. Και οι δύο είναι διαμεσολαβητές του θείου· και χάρη σε αυτήν την προνομακική σχέση με τους θεούς, είναι σε θέση να γνωρίζουν τα παρελθόντα, τα παρόντα και τα μελλούμενα, καθώς και το αόρατο νήμα που τα συνδέει.

¹³ Περυσινάκης (2012: 358-359).

*Άλλον ο εκηβόλος άναξ Απόλλων τον έκανε μάντη.
Αν έχει μαζί του τους θεούς, βλέπει το κακό
νά 'ρχεται από μακριά για κάποιον.
Από την επιταγή όμως της Μοίρας
δεν θα σε γλιτώσει ποτέ ούτε οιωνός ούτε σφαχτάρι.*

Ακόμη όμως και η προνομιακή γνώση που προσφέρουν οι θεοί δεν μπορεί να αποτρέψει τη Μοίρα, στην οποία υπόκειται κι ο ίδιος μάντης, παρά την εσωτερική του όραση. Η ανθρώπινη άμηχανία προβάλλεται και στο επόμενο παράδειγμα:

*Άλλοι ασκούν το έργο του πολυφάρμακου Παιώνος, οι γιατροί.
Αλλά και σ' αυτό δεν υπάρχει αποτέλεσμα.
Συχνά από ασήμαντη αφορμή αβάσταχτος πόνος γεννιέται,
και κανείς δεν μπορεί να σε λυτρώσει με φάρμακα καταπραϊντικά.
Άλλοτε κάποιος τυραννιέται απ' τη χειρότερη αρρώστια,
κι ένα απλό άγγιγμα των χειρών ζάφνου τον έκανε καλά.*

Η θεραπεία με ένα απλό άγγιγμα των χειρών δεν δείχνει πως ορισμένοι γιατροί διαθέτουν υπερφυσικές ικανότητες, αλλά πως τον τελικό λόγο τον έχει πάντοτε η Μοίρα. Το τελευταίο παράδειγμα προσφέρει στον ομιλητή την αφορμή να περάσει από το ειδικό στο γενικό:

*Γιατί 'ναι βέβαια η Μοίρα που φέρνει στους θνητούς το καλό και το κακό,
κι είναι αναπόφευκτα τα δώρα των αθανάτων.
Σε όλες τις πράξεις υπάρχει κίνδυνος, και κανείς δεν ξέρει
πώς θα καταλήξει κάτι όταν αρχίζει.
Αυτός που προσπαθεί να κάνει το καλό, ανυποψίαστος
πέφτει σε άτη μεγάλη και χαλεπή,
ενώ σε κάποιον που άδικα ενεργεί, κάποιος θεός τού χαρίζει
στα πάντα συντυχία αγαθή, που τον γλιτώνει από την αμωαλιά του.*

Η επίδραση του Σημωνίδη του Αμοργίνου στον Σόλωνα είναι εμφανής. Σύμφωνα με το απόσπασμα 1W του Σημωνίδη,

*Το τέλος, παιδί μου, όλων των πραγμάτων το ορίζει ο βροντερός Ζευς,
και τα φέρνει όπως θέλει.
Οι άνθρωποι όμως δεν έχουν νου. Ζούνε από τη μια μέρα στην άλλη,
σαν τα πρόβατα, ανίδεοι για τα σχέδια του θεού.
Τους τρέφει όλους η ελπίδα και η σιγουριά,
ενώ κυνηγούν το άπιαστο. Άλλοι περιμένουν
να 'ρθεί η επόμενη μέρα, κι άλλοι το γύρισμα του χρόνου.*

*Κανείς δεν υπάρχει που να μη θαρρεί
πως το νέο έτος θα τον βρεί αγαπημένο του Πλούτου και των ισχυρών.*

Σε κάθε εγχείρημα, ανεξάρτητα από τις προθέσεις των ανθρώπων, ρυθμιστής της έκβασης είναι το θείο. Γιατί η Μοίρα δεν είναι μια δύναμη ανεξάρτητη και πάνω από τους θεούς· όπως λέει ο Σόλων, δεν είναι τίποτε άλλο παρά *τα δώρα των αθανάτων*, το μερίδιο του καθενός στη ζωή και στον θάνατο. Με ποιο σκεπτικό δίνουν οι θεοί τα δώρα τους; Ή μήπως δεν υπάρχει κανένα σκεπτικό, αλλά, σαν ανώριμα και ανεύθυνα παιδιά, κάνουν ό,τι τους υπαγορεύει το θυμικό τους; Αν κάποτε οι άδικοι γλιτώνουν και οι δίκαιοι καταστρέφονται, γιατί να είναι κανείς δίκαιος; Για να μην πληρώσει αργότερα, ο ίδιος ή κάποιος από τους απογόνους του, απαντά ο Σόλων.¹⁴ Η τελική έκβαση των πραγμάτων μπορεί να είναι φαινομενικά παράλογη, κατά βάθος, ωστόσο, υπάρχει λογική και σκοπιμότητα: *τὸν ἔρξαντα παθεῖν*, μιλώντας με αισχύλειους όρους.

Η θεολογία του Αισχύλου δεν διαφέρει από αυτήν του Σόλωνα. Δεν πρόκειται κατ' ανάγκη για άμεση επίδραση· ίσως και στους δύο να απηχείται μια ευρύτερα διαδεδομένη αντίληψη για τον τρόπο που ενεργεί το θείο. Σύμφωνα με τον Σόλωνα, *τῷ κακῶς ἔρδοντι* κάποιος θεός προσφέρει *συντυχὴν ἀγαθὴν* (στ. 69-70). Η σωτηρία ενός αδίκου έχει, ωστόσο, τον λόγο της. Ο θάνατος στη θάλασσα ήταν η δίκαιη τιμωρία των πορθητῶν της Τροίας· αὐτῶν που πυρπόλησαν τους ναούς και απέσπασαν από τους βωμούς ανυπεράσπιστους κέτες. Γιατί τότε ο Αγαμέμνων γύρισε ζωντανός στο Άργος; Όχι γιατί η Τύχη ήταν με το μέρος του, όπως πιστεύει αφελώς ο κήρυκας (Αγ. 664), αλλά γιατί ο Ζεὺς του επεφύλασσε ακόμη χειρότερη μοίρα: να τεμαχιστεί από μια γυναίκα σε μια μπανιέρα. Όταν ο Ορέστης επιστρέφει στο Άργος για να σκοτώσει την μητέρα του, είναι απολύτως βέβαιος ότι κάνει το σωστό. Όπως το θέτει ο Σόλων, ενώ επιχειρεί *εὖ ἔρδειν*, πέφτει *ἐς μεγάλην ἄτην* (στ. 67). Ο ανθρώπινος νους είναι ανίκανος να συλλάβει τον αμφίσημο χαρακτήρα της δικαιοσύνης του Δία: ότι η ίδια πράξη μπορεί να είναι και σωστή και λάθος, και δίκαιη και άδικη, ότι η επανόρθωση ενός εγκλήματος είναι κι αυτή με τη σειρά της ένα ακόμη ἐγκλημα. Η συνειδητοποίηση θα επέλθει πολύ αργά, όταν πια δεν θα είναι δυνατή η επανόρθωση. Το μάθημα έρχεται με το πάθημα (Αγ. 177). Αν η σωφροσύνη είναι δώρο των θεῶν στους ανθρώπους, είναι μια *χάρις βίαιος* (αυτ., 183).

Ας επιστρέψουμε όμως στον Σόλωνα. Από τον στ. 33 κε της ελεγείας, η θέασή του ανοίγει, όπως είδαμε, ώστε να περιλάβει όλους τους ανθρώπους. Στους ακροτελεύτιους όμως στίχους στενεύει. Ο ποιητής επανέρχεται κυκλικά στο βασικό του θέμα, στην *τίσιν* που περιμένει αυτούς που συσσωρεύουν πλούτο αδικώντας τους άλλους, ανύποπτοι για τις συνέπειες.

¹⁴ Αντιπρβλ. Θέογν. 731-752. Ο ποιητής, χωρίς να αμφισβητεί τη σολώνεια αντίληψη για τον τρόπο του θείου, διαμαρτύρεται προσωπικά στον Δία για την παράξενη δικαιοσύνη του: πώς είναι δίκαιο να τιμωρείται ένας δίκαιος;

*Δεν έχει τεθεί κανένα όριο του πλούτου,
φανερό, για να το βλέπουν όλοι.
Όσοι μεγάλο βιός έχουν, διπλάσιο σπεύδουν ν' αποκτήσουν.
Ποιος θα τους χορτάσει όλους;
Στους θνητούς οι αθάνατοι πρόσφεραν το κέρδος,
από το κέρδος όμως γεννιέται η άτη.
Όποτε ο Ζευς τη στέλνει να πληρώσει,
άλλοτε άλλος την έχει.*

Το κέρδος είναι δώρο των θεών· ωστόσο, στους ανθρώπους εναπόκειται το πώς θα το χρησιμοποιήσουν. Όπως και ο Χορός στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 750 κε), ο Σόλων δεν θεωρεί ότι ο πλούτος είναι καταστροφικός από μόνος του· εξαρτάται από τη νοοτροπία που τον συνοδεύει. Η λέξη *κόρος* σημαίνει φυσικά τον κορεσμό. Το παράξενο όμως είναι ότι αυτός που έχει γεμάτο στομάχι, θέλει να το γεμίσει ακόμη περισσότερο. Στο θαυμάσιο βιβλίο του για την Αρχαϊκή Ελλάδα, ο Oswyn Murray κλείνει το κεφάλαιό του για τον Σόλωνα αναφερόμενος στη σημασία που έδινε ο νομοθέτης στην αναγκαιότητα των ορίων· ορίων κάθε λογής, στη γη, στα προνόμια, στις εξουσίες.¹⁵ Σε ό,τι όμως αφορά το κέρδος και τον πλούτο, το όριο είναι μόνο εσωτερικό· και ο Σόλων δεν μοιάζει ιδιαίτερα αισιόδοξος για την ανθρώπινη φύση. Η *άτη*, η *πλάνη*, είναι αναπόφευκτη, το ίδιο και η καταστροφή. Ξαφνιάζει το γεγονός ότι η ποιητική φωνή της Αθήνας, ανύπαρκτη μέχρι τότε, γεννιέται πάνοπλη, με αυτήν την αιχμηρή και πικρή ελεγεία. Οι τραγικοί ποιητές πήραν το μήνυμα. Καλό θα ήταν να το πάρουν και κάποιες κεφαλές στην Ελλάδα του 2023. Γιατί, όπως λέει ο Σόλων σε άλλη ελεγεία του, *το δημόσιο κακό μπαίνει στου καθενός το σπίτι* (4W, στ. 26).

¹⁵ Murray (1993: 198-199).

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Περυσινάκης Ιωάννης Ν. (2012), *Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Σκιαδάς Αριστόξενος Δ. (1979), *Αρχαϊκός Λυρισμός*, τόμ. Α', Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.

Ξενόγλωσση

Andrewes Anthony (1971), *Greek Society*, Harmondsworth: Penguin Books.

Bowie Ewen L., “Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival”, *The Journal of Hellenic Studies*, 106 (1986) 13-35.

Campbell David A. (1967), *Greek Lyric Poetry*, Bristol: Bristol Classical Press.

Lattimore Richmond, “The First Elegy of Solon”, *The American Journal of Philology*, 68 (1947) 161-179.

Linforth Ivan M. (1919), *Solon the Athenian*, Berkeley: University of California Press.

Lloyd-Jones Hugh (1983²), *The Justice of Zeus*, Berkeley: University of California Press.

Murray Oswyn (1993²), *Early Greece*, London: Fontana Press.

Nesselrath Heinz-Günther, “Gerechtigkeit und das Schicksal des Menschen in Solons Musenelegie”, *Museum Helveticum*, 49 (1992) 91-104.

Noussia Maria-Fantuzzi Marco (2001), *Solone: Frammenti dell'opera poetica*, Milano: Rizzoli.

Rhodes Peter J. (1981), *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford: Oxford University Press.

Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von (1913), *Sappho und Simonides*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

West Martin L. (1971/2), *Iambi et Elegi Graeci*, v. I-II, Oxford: Oxford University Press.

— (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin and New York: Walter de Gruyter.

THE INTERTWINING OF LOVE AND DEATH IN THE ELEGIES OF TIBULLUS¹

Andreas N. Michalopoulos

Περίληψη

Σε αντίθεση με τη θεματική ποικιλία που χαρακτήριζε το είδος της ελεγείας στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, στη Ρώμη η ελεγεία είχε σχεδόν αποκλειστικά ερωτικό περιεχόμενο. Οι ελεγειακοί ποιητές της Ρώμης κατέγραφαν στιγμιότυπα από τις (υποτιθέμενες) σχέσεις τους με σαγηνευτικές *puellae* που ενέπνεαν τον έρωτα και την ποίησή τους. Δεν λείπουν, ωστόσο, και οι περιπτώσεις στις οποίες η ρωμαϊκή ελεγεία φαίνεται να ανατρέχει στις απαρχές του είδους της ελεγείας στον θρήνο και στον θάνατο. Στο άρθρο αυτό εξετάζω δύο επιλεγμένα αποσπάσματα από τα ποιήματα ενός εκ των κορυφαίων ελεγειακών της Ρώμης, του Άλβιου Τίβουλλου, στα οποία το ερωτικό θέμα διαπλέκεται με το θέμα του θανάτου.

In contrast to the thematic variety that characterized the genre of elegy in ancient Greek literature, in Rome, elegy –cultivated primarily during the Augustan period, specifically in the last quarter of the 1st century BC– had predominantly erotic content. The elegiac poets of Rome –Cornelius Gallus, Sextus Propertius, Albius Tibullus, and Publius Ovidius Naso– captured moments from their (presumed) relationships with seductive *puellae* who inspired their love and poetry.²

Nevertheless, there are instances where Roman elegy seems to draw upon the genre’s origins in mourning and death.³ In this article, I examine two selected excerpts from the poems of one of Rome’s leading elegists, Albius Tibullus, where the theme of love intertwines with the theme of death.

¹ I would like to sincerely thank the organizers of the Colloquium “*nekrokēpoi, nekrokēpoi, nekrokēpoi*”: The Genre of Elegy from Antiquity to the Present” for their honorary invitation to participate in it.

² For a detailed analysis of Roman erotic elegy, see, among others, Lyne (1980), von Albrecht (1997: 845-859), Luck (2000: 545-552), Conte (2001: 231-238), Miller (2004), Gibson (2005), Liveley-Salzman-Mitchell (2008), Miller (2010), Holzberg (2015) and especially Gold (2012) and Thorsen (2013).

³ Conte (1994: 349-350). In classical Greece the word *ἔλεγχος* referred to any form of mournful song (e.g. Eur. *Hel.* 184-185, Ar. *Birds* 217). For the close relationship of elegy with lamentation, mourning, and tears, see Pichon (1966) s.v. *queri*, Saylor (1967), Baca (1971), Spoth (1992: 29-30).

Tibullus composed two books of elegies: the first (c. 27 BC) includes ten poems, and the second (c. 19 BC) contains six poems. In the first book, his beloved muse is named “Delia”, and there are also two elegies dedicated to a *puer delicatus*, Marathus. In the second book of his elegies, his muse is named “Nemesis”.

A distinctive characteristic of Tibullus’ elegies is their thematic diversity. Often, his elegies give the impression of an almost associative “inner monologue” with loosely connected themes that easily and spontaneously succeed one another. Romantic love dominates his poems, adorned with his desire for a simple life in the countryside, his love for peace combined with his abhorrence of war, religious piety, and his respect for traditional Roman worship and religion.⁴

i) Tib. 1.1.55-68

The first elegy of Tibullus’ first book is considered programmatic because it establishes the tone for his other elegies and presents many key themes of his poetry. In this elegy, Tibullus introduces himself as a poet and expounds on his poetic philosophy and worldview. He portrays an ideal version of a simple and unpretentious life in the countryside, with his beloved Delia by his side, and contrasts it with the wealth and glory of military life. The poem’s structure is carefully crafted, with two extensive sections (1-42 and 53-74) enclosing an intermediate transitional section (45-52). The elegy concludes with a brief concluding couplet (75-78).

In the first section (lines 1-42), the speaker of the poem –whom, for convenience and brevity, I will refer to as “the poet” or “Tibullus”– rejects military life as a means of acquiring wealth in favour of a peaceful and modest life in the countryside. In the second section (lines 43-52), he introduces love into the idealized rural life, thus facilitating the transition to the third section (lines 53-74), where the figure of Delia dominates. Here, the poet declares his clear and unequivocal preference for a peaceful love life over a military life that seeks glory. The elegy concludes with a brief couplet (lines 75-78), in which the four main themes of the poem –love, war, wealth, and rural life– converge.

Now, I will focus on the third section of the elegy (lines 53-74), in which Tibullus seamlessly and effortlessly intertwines the themes of love and death. Here are lines 55-68:

me retinent vinctum formosae vincla puellae,	55
et sedeo duras ianitor ante fores.	
non ego laudari curo, mea <i>Delia</i> ; tecum	
dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer.	

⁴ Μιχαλόπουλος – Μιχαλόπουλος (2015: 25).

te spectem, suprema mihi cum venerit hora,
te teneam moriens deficiente manu. 60
flebis et arsuro positum me, *Delia*, lecto,
 tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.
flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
 vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.
 illo non iuvenis poterit de funere quisquam 65
 lumina, non virgo, sicca referre domum.
 tu manes ne laede meos, sed parce solutis
 crinibus et teneris, *Delia*, parce genis.

Translation:⁵ But I am held a prisoner, fettered by a lovely girl, and take my post as a keeper at her cruel door. Glory has no charms for me, my *Delia*. They can call me slack and ineffective, if only I'm with you. O let me gaze at you, when my last hour comes –hold you, as I die, in my failing grasp! *Delia*, you will weep for me laid on the bed of burning and you will give me kisses mixed with bitter tears. Yes, you will weep: your heart is not encased in iron nor is there flint in your tender breast. There will be no young man and no unmarried girl going home dry-eyed from my funeral. But do no violence, *Delia*, to my departed spirit: spare your flowing tresses and spare your tender cheeks.

In the first couplet of the passage, Tibullus introduces two well-known motifs of Roman love elegy:

a) The motif of *servitium amoris*,⁶ the subjugation of the poet to his beloved (line 55). In fact, this subjugation is visualized through the reference to the bonds of love (*vincla*).

b) The motif of *exclusus amator*,⁷ the lover who is locked outside the door of his beloved (*ante fores*) and cannot gain access to her (line 56). Tibullus slightly modifies this motif, as he presents himself not as an excluded lover but as the doorkeeper (*ianitor*) of his beloved.⁸

In the second couplet of the passage (lines 57-58), the poet addresses his beloved *puella*, the muse of his love and poetry, and names her for the first time: *mea Delia*. Simultaneously, he unequivocally and explicitly expresses his

⁵ All translations of Tibullus are by Lee (1990).

⁶ On the *servitium amoris* see Copley (1947), Lilja (1965: 76-89), Lyne (1979), Murgatroyd (1981), McCarthy (1998), Fitzgerald (2000: 72-77), Maltby (2006: 156-158), Kennedy (2012), Fulkerson (2013).

⁷ For a detailed analysis of the motif of the *paraklausithyron*, its Greek origins, and its Roman development, see Canter (1920), Cairns (1972) General Index s.v. κῶμος, Yardley (1978), Copley (1956), Maynes (2007), Vaiopoulos (2010: 153-159), Μιχαλόπουλος – Μιχαλόπουλος (2015: 180-196), Παππάς (2015: 29-32).

⁸ Μιχαλόπουλος – Μιχαλόπουλος (2015: 62).

indifference to the praise acquired through military achievements. Provocatively, given the circumstances of the time, he clearly states his preference for a sluggish and peaceful life (the famous elegiac *vita iners*) as long as he is by the side of his beloved. For Tibullus, the absolute identification of the genre of elegiac writing with the love life is non-negotiable. It is also evident that the outright rejection of military life has literary implications, as it automatically implies the rejection of epic poetry as a writing choice, echoing the instructions and recommendations of the great Alexandrian poet Callimachus.⁹

Then the poet envisions his death and funeral, along with the reactions of his beloved Delia, as he lies lifeless before her.¹⁰ Tibullus has just stated that the ideal way of life for him would be a life of sluggishness and inactivity (*segnis inersque vocer*). Now (lines 59-60), sluggishness and inactivity become a harsh reality for him as he lies motionless on his deathbed. He wishes for Delia to be by his side, to be the last person he sees and touches in the world before he dies. The emphatic repetition of the second-person personal pronoun *te* together with a verb in the optative subjunctive (*te spectem* and *te teneam*) emotionally charges the couplet and emphasizes Delia's significance to the dying Tibullus. Furthermore, repetition is a typical characteristic of lamentations.¹¹

In the immediate next four lines (61-64), it is assumed that Tibullus has already passed away and that his body is about to be cremated. While earlier he expressed the wish for Delia to be by his side, now he imagines her mourning and kissing him just before the ceremonial cremation of his body. This time, Tibullus uses the Future Indicative, *flebis* meaning "you will weep", and it is emphatically repeated at the beginning of two consecutive elegiac couplets. The use of the Indicative can be interpreted in various ways: on the one hand, it can be understood as Tibullus' certainty that Delia will weep and mourn him. However, perhaps the Indicative, the mood of certainty, is used here to reveal a hidden concern of Tibullus that things may not turn out as he imagines them to be. It is as if he is attempting to convince himself more strongly that it will indeed happen, that it cannot happen differently, since Delia's heart is tender and sensitive, not made of iron and stone.¹² Therefore, the Indicative *flebis* can essentially be

⁹ On the inclusion of Tibullus in a poetic tradition of Callimachean style and suggestive allusion, which combines bucolic and elegiac aesthetics, see Μιχαλόπουλος – Μιχαλόπουλος (2015: 52).

¹⁰ The intertwining of love and death is a typical elegiac motif. See Drews (1952), Boucher (1965: 65-68), Papangelis (1987) especially 41-43 and 50-79, Yardley (1996), Lyne (1998). Death at the hands of a beloved is a fantasy of Roman elegiac poets (cf. Prop. 1.17.19-24, Ov. Am. 1.3.17-18, [Tib.] 3.3.7-8), and see Murgatroyd (1980) Tib. 1.1.59f. and Maltby (2002) Tib. 1.1.59-68.

¹¹ Μιχαλόπουλος – Μιχαλόπουλος (2015: 62).

¹² For the motif of the heart made of stone or iron as a sign of insensitivity and hardness, see Murgatroyd (1980) Tib. 1.1.63-64 and Maltby (2002) Tib. 1.1.63-64.

perceived as a veiled urging by Tibullus to Delia to weep and mourn at his funeral.

The vocative address, *Delia* (61), serves the same purpose of emotionally charging Tibullus' words and simultaneously exerting psychological pressure on Delia to fulfil the demands of the role imposed on her by the circumstances. In this way, Tibullus becomes the director –so to speak– of his own funeral, with two central characters taking centre stage: himself, playing the role of the deceased, and Delia, portraying the grieving widow who mourns her beloved bitterly. The coupling of love and death, *amor* and *mors* –two words that sound alike– is fully realized.

However, beyond the two main protagonists named in his funeral, namely himself and Delia, the director Tibullus adds extras. He refers to anonymous young men (*iuvenis*) and young women (*virgo*) who will be present at the funeral, expanding the scope of his funeral from a private ceremony within a close circle to one that concerns the population of Rome, particularly its youthful population. Tibullus argues that the young men and women of Rome will be unable to contain their tears at his funeral, as their grief will be profound not only for the loss of a young man but also for the loss of a poet who lived a great love and became the great hymnist of love.

Tibullus concludes (lines 67-68) the mental representation of his funeral with a rather unexpected exhortation to Delia, revealing the magnitude of his love for her. While earlier he imagined or urged her to weep for his death, he now pleads with her to restrain her displays of grief: not to pull and tear at her hair, nor to scratch her cheeks, as is customary in mourning,¹³ because it would mar her incomparable beauty and consequently offend and disturb his soul. His love and concern for Delia, therefore, extend beyond his lifetime and continue even after his death. Likewise, he hopes that Delia's love for him will endure beyond his demise.

At this point, it is worth noting that Ovid, the great successor of Tibullus in the genre of love elegy, composed a poignant funeral elegy for his fellow poet (*Am.* 3.9),¹⁴ this time not for the imagined, but for the actual death of Tibullus in 19 BC. In it, Ovid explores Tibullus' fantasy of his own funeral, as discussed above, and presents the two lovers of Tibullus, Delia and Nemesis, not only attending their beloved's funeral and mourning his loss but also engaging in a

¹³ For the striking of the chest (*κοπετός*), the scratching of the cheeks and the tearing of the hair as customary actions indicative of lamentation and grief, see Murgatroyd (1980) *Tib.* 1.1.67-68 and Maltby (2002) *Tib.* 1.1.67-68.

¹⁴ On this elegy see Thomas (1965a) and (1965b), Taylor (1970), Cahoon (1984), Perkins (1993), Reed (1997), Williams (2003), Huskey (2005), Αντωνιάδης (2009: 305-310), Thorsen (2014: 166-170).

dispute about who was more beloved by the deceased poet. In the following passage (Ov. *Am.* 3.9.51-58), Ovid directly addresses the deceased Tibullus:

hinc soror in partem misera cum matre doloris
 venit inornatas dilaniata comas,
 cumque tuis sua iunxerunt Nemesisque priorque
 oscula nec solos destituere rogos.
 Delia discedens ‘felicis’ inquit ‘amata 55
 sum tibi; vixisti, dum tuus ignis eram.’
 cui Nemesis ‘quid’ ait ‘tibi sunt mea damna dolori?
 me tenuit moriens deficiente manu.’

Translation:¹⁵ To this it is due that your sister came, with hair disordered and torn, to share the poor mother’s grief, and Nemesis, and her you loved before, added their kisses to those from your own kin, and left not desolate your pyre. “More happily”, spoke Delia, descending from the pyre, “was I beloved by you; you were living as long as I kindled you”. To whom Nemesis, “Why”, said she, “do you mourn for a loss which is mine? It was I to whom he clung when his hand failed in death”.

ii) Tib. 2.6.29-40

The sixth and final elegy of Tibullus from the second book of elegies belongs to the tradition of the *paraklausithyron*.¹⁶ In this poem, the poet-lover takes on the role of the *exclusus amator*, standing outside the door of his beloved, Nemesis, and imploring her to show favour towards him and accept his love.

The structure of the poem is clear. In the first section (1-10), the poet announces his friend Macer’s decision to go to war and expresses his willingness to follow him in order to be freed from love. However, in the subsequent section (11-18), he admits that these words are empty, as love constantly compels him to return to his beloved. In the third section (19-28), he mentions that he would have ended his own life, but the goddess Hope promised him that Nemesis would treat him kindly. In the fourth section (29-44), which I will discuss in detail, the poet implores Nemesis in the name of her deceased sister. The elegy concludes (45-54) with the poet levelling accusations against an unnamed procuress (*lena*), whom he sees as the real obstacle to his relationship with his beloved.

This is the fourth section of the elegy, which focuses on the deceased younger sister of Nemesis:

¹⁵ Showerman (1947) with slight adaptations.

¹⁶ See Cairns (1979: 183ff.), Veremans (1987: 81) and Murgatroyd (1989).

parce, per immatura tuae precor ossa sororis:
 sic bene sub tenera parva quiescat humo. 30
 illa mihi sancta est, illius dona sepulcro
 et madefacta meis sarta feram lacrimis,
 illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo
 et mea cum muto fata querar cinere.
 non feret usque suum te propter flere clientem: 35
 illius ut verbis, sis mihi lenta veto,
 ne tibi neglecti mittant mala somnia manes,
 maestaque sopitae stet soror ante torum,
 qualis ab excelsa praeceps delapsa fenestra
 venit ad infernos sanguinolenta lacus. 40

Translation: Take pity, I implore you, by your little sister's bones: so may the child sleep softly under gentle earth. I hold her sacred and will lay upon her burial-mound offerings and a garland sprinkled with my tears. I'll fly for refuge to the grave, sit there a suppliant and to her dumb ashes utter my complaint. She will not suffer me to weep on your account for ever. In her name I forbid you to use me heartlessly, for fear the blessed dead neglected send you evil dreams and you behold her standing by your bed in grief, just as when she fell head foremost from the upper window and went with blood upon her to the lakes below.

This time, Tibullus does not imagine his own death and funeral, but refers to the premature (*immatura*) death of Nemesis' little (*parva*) sister. The character of this section is highly elegiac, in the traditional sense of the term. The theme, diction, and imagery are closely related to the subject of death and carry intense emotional weight.

Essentially, Tibullus invokes the help of Nemesis' anonymous deceased sister to mediate in some way with her older sister and persuade her to be favourable (*lenta*) towards him. The curious death of young individuals is a common theme in funerary inscriptions but not in love elegies.¹⁷ Tibullus' mention of Nemesis' deceased sister and the peculiar manner of her death—falling from a window—on the one hand lends authenticity to this love story¹⁸ and, on the other hand, aims to evoke pity in Nemesis and soften her, so that she becomes receptive to his pleas,¹⁹ despite her difficult character, which perfectly embodies her name.

To achieve his purpose, Tibullus exploits the close bond that he claims to have with the deceased (notice the juxtaposition *illa mihi* in line 31 and the triple

¹⁷ Maltby (2002) Tib. 2.6.29-30 and 2.6.39-40.

¹⁸ Murgatroyd (1994) Tib. 2.6.29-30.

¹⁹ Murgatroyd (1989: 138).

repetition of the pronoun *illa* in lines 31 and 33).²⁰ He also leverages the offerings he makes at her tomb. In fact, he goes so far as to present himself as a suppliant and dependent follower (*cliens*) of Nemesis' deceased sister, who in this way assumes the role of his official protector, his *patrona*.²¹ He thus portrays his love and devotion for Nemesis' sister, indirectly suggesting the great love and devotion he holds for Nemesis herself.

Tibullus exerts intense emotional pressure and manipulation on Nemesis. On one hand, he reminds her of the painful loss of her little sister, and on the other hand, he threatens her that if she continues to treat him harshly and does not yield to his love, her sister will appear in her dreams bloodied and terrifying, just as she was when she died falling from the high window.²² It is clear that Tibullus assumes that Nemesis' deceased sister is on his side²³ and disapproves of her sister's harsh behaviour towards him. Seemingly without scruples,²⁴ the tragic death of the little girl becomes a weapon in his attempt to break the tough Nemesis, invoking her emotions and the fear inspired by the appearance of her sister from the other world. Moreover, not by chance, the appearance of Nemesis' dead sister resembles the external appearance of an Erinyes. This clever idea of Tibullus is based on the close association of the goddess Nemesis with the Erinyes: Nemesis' sister will come from the other world to haunt and punish her sister for her harsh treatment of her faithful and devoted lover.

In conclusion, the introduction of the theme of death in the final elegy of Tibullus' second book closes the circle that was opened in the first elegy of his first book, in which the poet fantasizes about his own death. Love and death are intertwined in the human experience and melancholically interwoven in the elegies of Tibullus, perhaps as an indirect reminder and warning of the short and unpredictable nature of human life, the inevitability of death, and the fleeting nature of human existence. Tibullus ponders the fragility and transience of human life and consequently encourages his beloved *puellae* and his readers to enjoy a life filled with love while it is still possible, especially at a time when love is the only force that has the power to transcend the limits of human life and conquer death.

²⁰ Murgatroyd (1989: 138).

²¹ See Maltby (2002) Tib. 2.6.35.

²² Murgatroyd (1989: 138-139).

²³ Regarding the interest of the dead in the lives of the living see Murgatroyd (1994) Tib. 2.6.35-36.

²⁴ Williams (1968: 538) and Bright (1978: 222f.) characterize the poet's reference to the dead sister of Nemesis as selfish and callous. However, their criticism is excessive. As Murgatroyd (1989: 139) correctly observes, the fact that the typically tender and sensitive poet uses the dead sister of Nemesis in his argumentation suggests that Nemesis stubbornly rejected his previous, milder appeals, which forced the poet to resort to this extreme measure.

Bibliography

Greek bibliography

von Albrecht Michael (1997), *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας, από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια* (επιμ.: D. Z. Nikitas), τ. 1, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Αντωνιάδης Θεόδωρος (2009), *Η ρητορική της «επιγονικότητας». Ερμηνευτικός σχολιασμός των Amores του Οβιδίου*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Conte Gian Biagio (2001), «Η λογοτεχνία της αυγούστειας εποχής», στο: Fritz Graf (επιμ.), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία. vol. 2: Ρώμη*, (μτφρ.: D. Z. Nikitas), Αθήνα: Παπαδήμας, σ. 213-249.

Luck Georg (2000), «Ερωτική Ελεγεία», στο: Edward J. Kenney – William V. Clausen (επιμ.), *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Th. Pikoulas, A. Sideri-Tolia, επιμ.: A. Stephanis), Αθήνα: Παπαδήμας, σ. 545-562.

Μιχαλόπουλος Χαρύλαος Ν. – Μιχαλόπουλος Ανδρέας Ν. (2015), *Ρωμαϊκή Ερωτική Ελεγεία*, Αθήνα: HEAL-Link.

Παππάς Βασίλειος, «Το μοτίβο του *exclusus amator* στις ελεγείες 1.6 και 2.19 των *Amores* του Οβιδίου», *Ιόνιος Λόγος* 5, (2015) 29-52.

Foreign bibliography

Baca Albert R., “The themes of *querela* and *lacrimae* in Ovid’s *Heroides*”, *Emerita*, 39, (1971) 195-201.

Boucher Jean-Paul (1965), *Études sur Propertius. Problèmes d’inspiration et d’art*, Paris: Boccard.

Bright David F. (1978), *Haec mihi fingebam: Tibullus in his World*, Leiden: Brill.

Cahoon Leslie (1984), “The Parrot and the Poet: the function of Ovid’s funeral elegies”, *CJ*, 80, 27-35.

Cairns Francis (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: University of Edinburgh Press.

— (1979), *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.

Canter Howard Vernon, “The Paracausithyron as a Literary Theme”, *AJP*, 41, (1920) 355-368.

Conte Gian Biagio (1994), *Genres and Readers: Lucretius, love elegy, Pliny’s Encyclopedia*, tr. by G.W. Most; with a Foreword by C. Segal, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

Copley Frank O., “*Servitium Amoris* in the Roman Elegists”, *TAPhA* 68, (1947) 285-300.

— (1956), *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison: American Philological Association.

Drews Herma (1952), *Der Todesgedanke bei den römischen Elegikern*, Ph.D. thesis, University of Kiel.

Fitzgerald William (2000), *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fulkerson Laurel (2013), “*Servitium amoris*: The Interplay of Dominance, Gender and Poetry”, into: Thea Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 180-193.

Gibson Roy (2005), “Roman love elegy”, into: Stephen Harrison (ed.), *A Companion to Latin literature*, Malden: Blackwell, p. 159-173.

Gold Barbara K. (2012), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden: Wiley-Blackwell.

Holzberg Niklas (2015), *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Huskey Samuel, “In Memory of Tibullus: Ovid’s Remembrance of Tibullus 1.3 in *Amores* 3.9 and *Tristia* 3.3”, *Arethusa*, 38, (2005) 367-386.

Kennedy Duncan F. (2012), “Love’s Tropes and Figures”, into: Barbara K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden: Wiley-Blackwell, p. 189-203.

Lee Guy (1990), *Tibullus: Elegies. Introduction, Text, Translation and Notes*, Leeds: Francis Cairns Publications.

Lilja Saara (1965), *The Roman Elegists’ Attitude to Women*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Liveley Genevieve – Salzman-Mitchell Patricia (2008), *Latin Elegy and Narratology: Fragments of Story*, Columbus: Ohio State University Press.

Lyne Richard Oliver Allen Marcus, “*Servitium Amoris*”, *CQ*, 29, (1979) 109-117.

— (1980), *The Latin love poets. From Catullus to Horace*, Oxford: Clarendon Press.

—, “Love and Death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and Others”, *CQ*, 48, (1998) 200-212.

Maltby Robert (2002), *Tibullus: Elegies Text, Introduction and Commentary*, Cambridge: Francis Cairns Publications.

— (2006), “Major Themes and Motifs in Propertius’ Love Poetry”, in: Hans Christian Günther (ed.), *Brill’s Companion to Propertius*, Leiden & Boston: Brill, p. 147-181.

Maynes Craig Marshman (2007), *Lingering on the Threshold: The Door in Augustan Elegy*, Ph.D. thesis, University of Toronto.

McCarthy Kathleen (1998), “*Servitium Amoris: Amor Servitii*”, into: Sandra R. Joshel and Sheila L. Murnaghan (eds.), *Women and slaves in Greco-*

Roman culture: differential equations, London & New York: Routledge, p. 174-92.

Miller Paul Allen (2004), *Subjecting Verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton: Princeton University Press.

— (2010), “‘What’s Love Got to Do with It?’: The Peculiar Story of Elegy in Rome”, in: Karen Weisman (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, p. 46-66.

Murgatroyd Paul (1980), *Tibullus I*, Pietermaritzburg: University of Natal Press.

—, “*Servitium amoris* and the Roman Elegists”, *Latomus* 40, (1981) 589-606.

—, “The Genre and Unity of Tibullus 2.6”, *Phoenix* 43, (1989) 134-142.

— (1994), *Tibullus Elegies II*, New York: Clarendon Press.

Papanghelis Theodore D. (1987), *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge: Cambridge University Press.

Perkins Caroline A., “Love’s Arrows Lost: Tibullan Parody in *Amores* 3.9”, *CW*, 86, (1993) 459-466.

Pichon René (1966), *Index Verborum Amatoriorum*, Hildesheim: G. Olms.

Reed Joseph, “Ovid’s Elegy on Tibullus and Its Models”, *CP*, 92, (1997) 260-269.

Saylor Charles F., “*Querelae*: Propertius’ distinctive technical name for elegy”, *Agon*, 1, (1967) 142-149.

Showerman Grant (1947), *Ovid Heroides and Amores*. With an English translation, London – Cambridge MA: Loeb Classical Library.

Spoth Friedrich (1992), *Ovids Heroides als Elegien*, Munich: C.H. Beck.

Taylor Jennifer Hassel, “*Amores* 3.9: a farewell to elegy”, *Latomus*, 29, (1970) 474-477.

Thomas Elisabeth, “A comparative analysis of Ovid *Amores* II,6 and III,9”, *Latomus*, 24, (1965a) 599-609.

—, “Ovid *Amores* iii.9”, *CR*, 15, (1965b) 149-151.

Thorsen Thea S. (2013), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

— (2014), *Ovid’s early poetry. From his single Heroides to his Remedia Amoris*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vaiopoulos Vaios, “*Exclusus amator* dans Ovide, *Epist.* 18 et 19. Traits du paraclausithyron”, *Athenaeum*, 90, (2010) 153-172.

Veremans Jozef, “Tibullus II,6: forme et fond”, *Latomus*, 46, (1987) 68-86.

Williams Gordon (1968), *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford: Clarendon Press.

Williams Frederick, “Ovid *Amores* 3.9.20”, *AJP*, 124, (2003) 225-234.

Yardley John C., “The Elegiac Paraklausithyron”, *Eranos*, 76, (1978) 19-34.

—, “Roman Elegy and Funerary Epigram”, *EMC/CV*, 40, (1996) 267-27

ΧΡΕΗ, ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΑΧΑΡΙΣΤΙΑ:
ΙΧΝΗΛΑΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ ΣΤΙΣ *ΗΡΩΙΔΕΣ* ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Βάιος Βαϊόπουλος

Abstract

The invocation of erotic beneficence so that the erotic betrayal is magnified, is a frequent erotic motif throughout time and, certainly, very common in Roman elegiac poetry. In this paper, which deals with the twelfth letter of *Epistulae Heroidum*, a study of specific aspects of this motif is attempted. The paper also examines issues of marriage and dowry in relation to the legal reality of the time of Ovid.

Ως γνωστό, οι υβριδικές *Ηρωίδες* του Οβίδιου περικλείουν επικοτραγικό (και όχι μόνο) υλικό, μεταποιημένο σε ελεγεία χάρη στην πρωτοπρόσωπη γραφή και στην εκάστοτε διάσημη, έστω και ψευδή, γυναικεία υπογραφή. Οι συγκεκριμένες γυναικείες μυθολογικές φιγούρες γίνονται πρωταγωνίστριες, εκεί που ήταν το πολύ χαρακτήρες β' γυναικείου ρόλου στο έπος ή το δράμα, αφήνοντας, παράλληλα, χώρο σε έναν ποιητολογικό διάλογο για μοτίβα, είδη και λογοτεχνικές περσόνες, σφετερισμό λογοτεχνικών προσωπειών με έμφυλες κάποτε αντιμεταθέσεις. Ενδεικτικά, τέτοιες ανταλλαγές ταυτοτικών διακριτικών απαντούν στις επιστολές της Μήδειας και της Υψιπύλης, ηρωίδες που, συστεαζόμενες στην ίδια συλλογή βαφτίζονται αντίζηλες από τον Οβίδιο,¹ κάτι για το οποίο ήταν ανυποψίαστες πριν μετοικήσουν από τους αλεξανδρινούς και τους ευριπίδειους στους ρωμαϊκούς λογοτεχνικούς τόπους (*loci*).²

Εξ ορισμού, η επιστολή, επειδή προϋποθέτει τη γραφή,³ παρουσιάζει αυτές τις προερχόμενες από τα αρχαιότερα στρώματα του ελληνικού σύμπαντος

¹ Τη σύγκριση Μήδειας και Υψιπύλης την καθιστά σχεδόν υποχρεωτική ο κοινός παραλήπτης των επιστολών 6 και 12, ο Ιάσωνας και ο προκλητικός βαθμός στον οποίο η Υψιπύλη γίνεται «Μήδεια» πιο πολύ από την ίδια την ηρωϊδική Μήδεια. Βλ. σχετικά Vaioroulos (2013: 122-148) και Vaioroulos (2015:107-128). Για τα άρθρα αυτά πολύτιμη ήταν η συζήτηση με την καθ. Ελένη Γκαστή και τον καθ. Ανδρέα Μιχαλόπουλο. Για την παρούσα εργασία καθοριστική είναι η συζήτηση που έχει ξεκινήσει με τη Γιάννα Στεργίου αναφορικά με την οικονομική διάσταση των δώρων στην επιστολή, καρπός της οποίας ελπίζουμε να είναι ένα κοινό άρθρο.

² Ο καθηγητής Ράιος (2001) έχει καταδείξει την πρόσκτηση πολιτικών συμβολισμών από ζώα, όπως ο λύκος στη λογοτεχνία, η Στέλλα Αλέκου φωτίζει νομικές πτυχές πίσω από τα ερωτογραφικά κλισέ στις *Ηρωίδες*, ιδιαίτερα στη Μήδεια σε σημαντικές εργασίες της που αποτέλεσαν πολύτιμο υλικό και για την παρούσα εργασία. Βλ. Alekou (2018a), (2018b), και Αλέκου (2018) και (2020).

³ Μόνο η Φαίδρα του ήδη νεωτερικού Ευριπίδη είχε τέτοια εμπειρία.

ηρωίδες, ως περσόνες εκσυγχρονισμένες, αφού τις χρίει ποιήτριες και μάλιστα γλωσσομαθείς/λατινομαθείς, εκ των πραγμάτων, επομένως, τις οδηγεί έξω όχι μόνο από τα αρχικά ειδολογικά τους περιβάλλοντα, αλλά και μακριά από την εποχή τους. Από την εποχή της πρώτης τους εμφάνισης οι κυρίες αυτές παραλαμβάνουν, βέβαια, το όνομα διαθέτοντας, όμως, και πολλές χάρες από τη σύγχρονη με τον Οβίδιο ρωμαϊκή πραγματικότητα. Οι επιστολογράφοι αποδεικνύονται επιπρόσθετα και εκσυγχρονιστικές, αφού διατυμπανίζουν και επιχειρούν να προωθήσουν οι ίδιες μεταβολές αξιακών προτεραιοτήτων,⁴ και καταλήγουν φορείς όχι μόνο ειδολογικών πειραματισμών, αλλά και ιδεολογικών επικαιροποιήσεων κι αναχρονισμών, καθώς και συγχύσεων αξιών, εθίμων και θεσμών. Υπό τον μανδύα του επιστολογραφικού υπερείδους,⁵ που τυλίγει όπως ο φλοιός του ροδιού ποικίλα εν προκειμένω ειδολογικά συστατικά, επινοείται και χώρος συζήτησης για ρωμαϊκή κοινωνία, ιδιωτικό και δημόσιο βίο, θέαμα, δίκαιο, ακόμη και πολιτική. Ενδεικτική υπόθεση εργασίας αποτελεί η επιστολή της Μήδειας στην παρούσα εργασία.⁶

Μη αναμενόμενες για τον ανυποψίαστο περί Οβιδίου αναγνώστη «ρεαλιστικές» τροπές προσλαμβάνει ενδεχομένως η αναμενόμενη στην ελεγεία κορεστική χρήση του κλισέ της αχαριστίας. Η επίκληση της ευεργεσίας από την απατημένη και παρατημένη αιτιολογεί ειδολογικά και εμπλουτίζει θεματικά και την κλαυθμηρίζουσα ελεγειακή γραφή, επιχειρηματολογώντας, βάσιμα, υποτίθεται, για την επιστροφή στην πίστη του αποδεδειγμένα άπιστου, και ανανεώνει την ελεγειακή ψευδαίσθηση με την ελπίδα μεταστροφής του. Η ελεγεία ενέχει και στοιχεία *utilitas*, πειθούς και διδασκαλίας, εκ του μέτρου της εκπορευόμενα, άλλωστε.

Φυσιολογικά, έτσι, το δίπολο αχαριστία/ευεργεσία γίνεται ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα ελεγειακά στερεότυπα (θα γίνει λοιπόν και ηρωϊδικό), και με μεταποιητικό μάλιστα περιεχόμενο. Τα προσφερόμενα από τον ελεγειακό στην *puella* δώρα είναι άυλα και πρωτίστως προϊόντα ποιητικής δημιουργίας: τα ποιήματα και η εξ αυτών φήμη, οι σε ευθύ ή πλάγιο λόγο δεήσεις για θεραπεία από μια ασθένεια (λογοτεχνία μέσα στη λογοτεχνία),⁷ ένα επιτάφιο επίγραμμα. Και ο βαθμός στον οποίο δύναται να εκτιμήσει τέτοια φιλολογικά δώρα η ερωμένη, την καταξιώνει ή όχι ως *docta puella* και ως τεχνοκριτικό, ενώ η

⁴ Όταν, για παράδειγμα, όλος ο Τρωικός Πόλεμος και η νίκη των Αχαιών δεν αξίζουν τίποτε αφού δεν γύρισε στην Ιθάκη ο Οδυσσέας ή όταν μια μεγαλοπρεπής και τραγική βασίλισσα μετατρέπεται σε κουτοπόνηρη εκμαυλίστρια νεαρού αθλητή. Πβ. Βαϊόπουλος-Α. Μιχαλόπουλος-Χ. Μιχαλόπουλος (2021: 78).

⁵ Βαϊόπουλος-Α. Μιχαλόπουλος-Χ. Μιχαλόπουλος (2021: 64).

⁶ Η περσόνα της φαίνεται πως γοήτευε πολύ τον Οβίδιο, όπως φαίνεται από τη συχνή της παρουσία στα έργα του, για παράδειγμα στα *Ars* 1.336, 2.381-382, *Rem.* 59-60, 17.229, 233, όπου στις περισσότερες περιπτώσεις ανακαλείται ως πρόσφορο για ερωτοδιδασχά μυθολογικό *exemplum*.

⁷ Βαϊόπουλος (2003: 264-7, 280 και *passim*), και Βαϊόπουλος (2004-5: 135-6).

αποτελεσματικότητα του λογοτεχνικού δώρου αντανακλά τον βαθμό επιτυχίας και του δημιουργού/ποιητή-εραστή. Αντίθετα, τα πλουσιοπάροχα δώρα του αντίζηλου διαθέτουν σαφώς υλική διάσταση.

Δώρα της Μήδειας στον Ιάσονα είναι, όπως τα προσδιορίζει η ίδια, *carmina* (*cantus, artesque* 12.167) και *medicamina* (*quae dederam medicamina* 12.97, *medicato* 12.107, *doctis medicatibus* 12.165, *herbaeque* 12.167), αλλά τον εξωραϊσμό τους αυτό έχει προκαταβολικά υπονομεύσει η Υψιπύλη προειδοποιώντας ότι πρόκειται για ξόρκια, βουντού και φαρμακεία στην έκτη επιστολή,⁸ ταυτόχρονα βέβαια επικυρώνοντας την ουσία των ισχυρισμών της Φασίδας για την αποτελεσματικότητά τους. Η μακρά καταλογογράφηση των ευεργεσιών, επομένως και των διαμέσου όρκων παραδεδεγμένων χρεών, στη μία περίπτωση ωραιοποιημένη και στην άλλη αρνητικά χρωματισμένη, έχει δύο συντάκτριες, αυξημένο κύρος, και αποκαλύπτει επιπρόσθετα ευρύ φάσμα δώρων: διπλή σωτηρία Ιάσονα και Αργοναυτών στην Κολχίδα και κατά την καταδίωξή τους από τον Αιήτη, γκραν γκινιόλ εξολοθρεύσεις δικαίων και αδίκων, επ' εσχάτοις του Πελία προς ανάκτηση της εξουσίας και τιμωρία/εκδίκηση του σφετεριστή, διπλή αρρενογονία, εγγύηση διαίωνισης του βασιλικού και πατρικού οίκου. Τέλος, το άυλο δώρο του *carmen*, με την ποιητική του διάσταση, αυτό που είναι η ίδια η δωδέκατη επιστολή.

Εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον για τέτοια δώρα δεν είναι δυνατή η επιστροφή ούτε καν η ανταπόδοση, αλλά η επαναπροσφορά.⁹ Οι άλλες δύο κατηγορίες δώρων κατά Godelier είναι τα προς πώληση απαλλοτριώσιμα αντικείμενα, τα εμπορεύματα δηλαδή, και η τρίτη, υψηλότερη κατηγορία, τα ιερά αντικείμενα. Ούτε αυτά είναι ανταλλάξιμα, καθιστούν τον κάτοχο ανώτερο από τα άλλα μέλη της ομάδας του, του προσδίδουν, δηλαδή, εξουσία, διαθέτουν αυτόνομες δυνάμεις στον κόσμο, ενώ τα συστατικά της σύνθεσής τους είναι το φανταστικό και το συμβολικό. Ο Ιάσων είναι προφανές ότι έχει στην κατοχή του ένα τέτοιο αντικείμενο, το διασημότερο λάφυρο της αρχαιότητας.

Το χρυσόμαλλο δέρας πράγματι διαθέτει.¹⁰ θεϊκή προέλευση και αποστολή (τη σωτηρία του ενός παιδιού, ενώ το άλλο απολαμβάνει την αθανασία

⁸ Για τη μαγεία και τη φαρμακεία βλ. το σημαντικό άρθρο του Michalopoulos (2004: 97-124).

⁹ Πολύτιμη είναι η συνεισφορά, στην οπτική αυτή, της Γιάννας Στεργίου, όπως αναφέρθηκε στην αρχή, με την οποία προσπαθούμε να τελειώσουμε ένα σχετικό με την έννοια της ανταπόδοσης άρθρο. Βλ. Godelier (2003: 100, 79).

¹⁰ Η αναφορά στο δέρας μάς οδηγεί σε ποικίλα σχετικά αρχαιοελληνικά και λατινικά διακείμενα. Για τον Ελλήσποντο και την Έλλη, κόρη του βασιλιά του Ορχομενού Αθάμα και της θεάς Νεφέλης, αδελφή του Φρίξου, τους δόλους της μητριάς τους Ινώς εναντίον τους και τη διαφυγή τους πάνω σε χρυσόμαλλο κριό με επέμβαση της μητέρας τους, επίσης για τον πνιγμό της κόρης στον Ελλήσποντο, βλ. Ψευδο-Απολλόδ. 1.80-83, Hyg. 1-3, Grimal (1991: 202)· για τα ηρωϊδικά χωρία 18.117-118 και 137-144 βλ. τα σχόλια των Palmer (1898: 462), Rosati (1996: 103), Kenney (1996: 157) και Βαϊόπουλος (2019:

δια της ονοματοδοσίας του γνωστού θαλάσσιου στενού), σύνδεση με θυσία, επανασύνδεσή του με τον χώρο προέλευσής του, τους θεούς, διαδοχή στην ιδιοκτησία του, σχέση (διακειμενική και διαχρονική) με δυναστικά ζητήματα ακόμη και σε απροσδόκητες γεωγραφικές περιοχές.¹¹

Το επιχείρημα της Μήδειας μοιάζει απλό:

A. το δέρας δεν είναι λάφυρο, αλλά είτε δώρο δικό της προς τον Ιάσωνα, όπως και άλλα της ίδιας κατηγορίας, αναπαλλοτριώτα δώρα, είτε ιερό αντικείμενο
B. αφού ο Ιάσων έχει δεχθεί τέτοια, μη επιστρέψιμα και ιερά δώρα, το χρέος δεν εκπληρώνεται παρά μόνο με συνέχιση προσφορών, στην πράξη ο μόνος δρόμος «ανταπόδοσης» είναι η παραμονή του κοντά στη δωρήτρια.

Εντούτοις, εντοπίζονται αντιφάσεις σε λεπτομέρειες:

A. το πρώτο επιχείρημα βασίζεται σε λεπτή παραποίηση της προηρωϊδικής μυθολογικής αλήθειας αναφορικά με τον βαθμό συμμετοχής της Μήδειας στους άθλους και την αυτοπρόσωπη παρουσία της. Στη μεγέθυνση της προσφοράς της Μήδειας απροσδόκητος σύμμαχος παρίσταται η προηγούμενη μαρτυρία της Υψιπύλης. Η οικειοποίηση όμως των άθλων και ειδικά της κτήσης του δέρατος από τη Μήδεια αναιρεί τη σημασία τους για την ανάκτηση του θρόνου της Ιωλκού από τον Ιάσωνα. Για τον κίνδυνο προειδοποιεί η Υψιπύλη στο 6.99-104, που την ίδια στιγμή, βέβαια, αναγνωρίζει ως κτήτορα/κύριο του δέρατος και της συμβολικής του δύναμης την αντίζηλό της –ο σφετερισμός των άθλων και του δέρατος από τη Μήδεια ακυρώνει δηλαδή τα ίδια τα δώρα της.

B. Παρόμοια αναπαλλοτριώτα (που δεν επιστρέφονται, αλλά ξεκινούν μια αλυσίδα χρεών) δώρα έχουν προσφερθεί στον Ιάσωνα από την Υψιπύλη: σωτηρία-φιλοξενία, «γάμος» και κυρίως διπλή αρρενογονία με πιστοποίηση γνησιότητας την ομοιότητα τω πατρί. Αν τα παιδιά είναι αδιάσπαστοι δεσμοί της Μήδειας προς τον ήρωα, όπως αναφέρεται στο 12.187-192, ο αναγνώστης οφείλει να δικαιώσει στο συγκεκριμένο σημείο και την Υψιπύλη.

Γ. Ως άυλο δώρο/carmen έχει προηγηθεί η έκτη επιστολή, αλλά η αποτυχία της ως μέσου πειθούς προδιαγράφει και την αποτυχία της δωδέκατης.

Η φύση, με άλλα λόγια, των δώρων και της Μήδειας και της Υψιπύλης δημιουργεί για τον Ιάσωνα μια αέναη υποχρέωση επαναπροσφοράς, που μπορεί να απευθύνεται όμως μόνο προς εκάτερες και όχι προς αμφοτέρες. Η Μήδεια μάλλον πλειοδοτεί ποσοτικά και ποιοτικά, αλλά η Υψιπύλη προηγείται χρονικά.

219-222). Για τον μύθο βλ. ενδεικτικά Ηροδ. 7.197, Πανσαν. 9.34.5-8, Απολλ. 2.1140-1156, Παλαίφ. 30, Ερατοσθ., *Καταστ.* 1.19, Prop. 2.26a.5-6, Grimal (1991: 202 και 693).

¹¹ Όπως είναι η Αίγυπτος και η τοποθέτηση της Κολχίδας εκεί. Βλ. ενδεικτικά Stephens (2008: 103-105, ιδιαίτερα 104). Παραδείγματα: από τον Βάρρωνα, τον Απολλώνιο τον ίδιο, τα μήλα των Εσπερίδων, το παράπονο του Ατρέα, η σύνδεση της Κολχίδας με την Αίγυπτο, η εγκατάσταση των Κόλχων του Άγυρτου στην Ήπειρο, που ενισχύει τις σχέσεις γενεαλογίας και εξουσίας με το δέρας, εντάσσοντας υπαινεκτικά και τον Αλέξανδρο προσωπικά στην πινακοθήκη των επιφανών ηγεμόνων.

Εντούτοις, παρατηρείται υπερβολική έμφαση από τη δωδέκατη επιστολογράφο στον χρυσό, όχι μόνο ως σύμβολο εξουσίας –κάτι που έτσι κι αλλιώς κείται εκτός ελεγειακού αζιακού συστήματος– αλλά και απληστίας, με την υλική του διάσταση. Στο 12.128 αναφέρεται:

ponitur ad patrios aurea lana deos

Στους θεούς επιστρέφεται ένα δώρο που προήλθε από αυτούς, αλλά υπενθυμίζεται η χρυσή ύλη του. Στο 12.199-202 το ίδιο το χρυσό κριάρι αποτελεί προίκα (*dos*)¹² της Μήδειας:

dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo,
qui tibi laturo vellus arandus erat.
Aureus ille aries villo spectabilis alto
dos mea, quam, dicam si tibi “redde!”, neges.

Η αναφορά μοιάζει μεταφορική (με την έννοια ότι η Μήδεια συνέβαλε αποφασιστικά στην επιτέλεση των άθλων που οδήγησαν στην κατοχή του), αλλά η κυριολεξία караδοκει εγγύτατα, γιατί το ρήμα που χρησιμοποιεί (*numeravimus*) η Μήδεια είναι ειλημμένο από το νομικό λεξιλόγιο περί γάμου και προίκας, ενώ η σύγκριση της *dos Medeae* πραγματοποιείται με τα πλούτη (*opes*),¹³ ακόμη ένας πολιτικο-οικονομικός όρος) που εξασφαλίζει ο κορινθιακός γάμος, στο 12.203-4:

dos mea, tu sospes; dos est mea Graia iuventus!
I nunc, Sisyphias, inprebe, confer opes!

Χαρακτηριστικό είναι, μάλιστα, ότι η Μήδεια επιμένει στο ζήτημα του πλούτου και δεν περιορίζεται σε αυτό της εξουσίας, στο 12.26:

quam pater est illi, tam mihi dives erat.

Η ίδια έμφαση στο υλικό (με το επίθετο *aurea*) επαναλαμβάνεται στη χρήση του μυθολογικού *exemplum* του Φρίξου στο 18.143-144:

invideo Phrixo, quem per freta tristia tutum
aurea lanigero vellere vexit ovis.

¹² Για το ζήτημα της προίκας βλ. και Bessone (1997: 121).

¹³ OLD (1968: 1258, s.v. *ops*, ιδιαίτερα 2 (πολιτική) 3 και 4 (οικονομικά)).

Εκεί η ύβρις του Λέανδρου που θέλει να μιμηθεί το πέταγμα του Φρίξου¹⁴ επιτείνεται με την ομολογημένη αναφορά στο αντιελεγειακό υλικό του χρυσού.¹⁵ Ο ποιητής επιμένει σε αυτή τη διάσταση σε κάθε αναφορά του στον αργοναυτικό μύθο, γιατί ο χρυσός συνεμφανίζεται σχεδόν πάντοτε, π.χ. στα *Her.* 6.104, 6.49, *Am.* 1.15.22, πβ. *Met.* 7.151, *Fast.* 3.876. Με τον τρόπο αυτό επισφραγίζεται η σημασία του χρυσόμαλλου κριού ως αντιελεγειακού συμβόλου, ήδη παρόντος στο Prop. 2.26a.5-6, πβ. *Am.* 2.11.4, καθώς ο χρυσός είναι από τα αρνητικά για τον ελεγειακό κόσμο σύμβολα, όπως προκύπτει εμφαντικά και από τα Tib. 1.1.1, 51, 1.2.71, 1.4.62, κ.α.¹⁶

Τελικά, μιλάμε κυρίως για χρυσό, ιδιαίτερα μάλιστα στο τέλος της επιστολής, στο 12.201-2: εδώ, μάλιστα, η χρήση της υποτακτικής *neges* («ίσως αρνείσαι», «μπορεί να αρνηθείς», αντί ενός μετρικά ισοδύναμου *nequis*/«αδυνατείς», που θα σήμαινε αντικειμενική αδυναμία του Ιάσονα να την επιστρέψει), επιτρέπει την αμφισημία πως ο Ιάσων ίσως αρνηθεί την επιστροφή της προίκας επειδή το δέρας εμπίπτει στα ιερά, μη επιστρέψιμα/ανταλλάξιμα δώρα της κατηγορίας που αναφέραμε; Ή μήπως, επειδή εκούσια την κατακρατεί; Δηλαδή, αρνείται να την επιστρέψει, αν και θα μπορούσε, αφού η προίκα είναι στην ουσία χρυσή ύλη, με όλο τον συνακόλουθο στην ελεγεία αρνητικό χρωματισμό της.

Ακόμη χειρότερα: η περιγραφή της χρυσής γαμήλιας ενδυμασίας του Ιάσονα παραπέμπει αναπόφευκτα στο δέρας: Στον στ. 12.151-152,

“huc modo, mater, adi! pompam **pater**,” inquit,
“Iason ducit et adiunctos **aureus** urget equos!”,

το μικρότερο από τα μελλοθάνατα αγόρια του Ιάσονα προσκαλεί τη μητέρα του να δει τον πατέρα του και σύζυγό της στη γαμήλια πομπή «χρυσό». Η χρήση του επίθετου *aureus* δημιουργεί αβίαστα συνειρμούς με το δέρας, για το οποίο το επίθετο αποτελεί μόνιμο προσδιορισμό, για παράδειγμα παρακάτω στον στ. 12.200 *aureus ille aries villo spectabilis alto*, πολύ περισσότερο μάλιστα αφού το παιδί μιλάει και για «ζευγμένους ίππους» (*adiunctos equos*) της γαμήλιας πομπής, που τώρα έχουν αντικαταστήσει τους ζευγμένους ταύρους του άθλου του Ιάσονα στην Κολχίδα (πβ. παραπάνω στον στ. 12.93 *iungis aenipedes tauros*). Για το παιδί ο Οβίδιος επινοεί ένα ανύπαρκτο στον Ευριπίδη *αΐτιον*, γραμματολογική ύβρη και ταυτόχρονα ανεπάρκεια, γιατί δεν διαψεύδει απλώς τον Ευριπίδη, μετατρεπόμενο από βουβό σε ομιλούν πρόσωπο, αλλά κρίνεται και μετεξεταστέο στον Σοφοκλή, αφού ξεχνάει το *στέργει γὰρ οὐδείς ἄγγελον κακῶν*

¹⁴ Βαϊόπουλος (2019: 221).

¹⁵ Βαϊόπουλος (2019: 222), πβ. Rosati (1996: 113-4).

¹⁶ Πρβλ. Prop. 1.17.13-4, καταδίκη της ναυσιπλοΐας και του ευρετή της, καθώς και της Αργώς ως του πρώτου πλοίου. Βλ. και Booth (1991: 146-147).

ἐπῶν (Αντ.77) –αντίθετα με τους δούλους, που έκρυβαν σωφρόνως τα δάκρυά τους (quis vellet tanti nuntius esse mali? 12.146).

Η ύβρις του Ιάσονα γίνεται πολύ προκλητικότερη αν μάλιστα φοράει το δέρμα στη γαμήλια τελετή, όπως δεν αποκλείεται, ή τουλάχιστον αν η χρυσή φορεσιά του θυμίζει το δέρμα, κάτι που προσθέτει ένα ακόμη *αίτιον* για την *τίσιν* που τον αναμένει στην τραγωδία¹⁷ και που μέλλει να θέσει σε λειτουργία η Μήδεια αμέσως μόλις το χέρι της αφήσει την ελεγειακή/επιστολική γραφίδα και πιάσει το τραγικό ξίφος. Η ηρωϊδική Μήδεια στην καλύτερη για τον Ιάσονα περίπτωση απαντά στον ισχυρισμό για ανιδιοτέλεια του ευριπίδειου Ιάσονα,¹⁸ επιμένοντας ότι πρόκειται για ιδιοτελές κυνήγι του χρυσού διαμέσου ενός πλούσιου πεθερού.

Συμπέρασμα αντιφατικό: το δώρο μπορεί να μπορεί ή να μη μπορεί να επιστραφεί, απλώς ο Ιάσων μπορεί να αρνείται να το επιστρέψει. Οι διαδοχικές αντιφάσεις είναι ίδιον του Οβιδίου, ασφαλώς. Με άλλα λόγια: ο Ιάσων έχει χρέος να μείνει ο ίδιος κοντά στη Μήδεια, αφού δεν μπορεί να επιστρέψει τα αναπαλλοτριώτα δώρα της, αλλά, αν τα δώρα/προίκα είναι υλικά, απαλλοτριώσιμα, εμπορεύματα, οφείλει να τα επιστρέψει. Και, αν αρνείται ως

¹⁷ Ευριπίδεια και ρωμαϊκή (στον Έννιο οι πρώτοι στίχοι δίνουν έμφαση στο ανώφελο της σοφίας της Μήδειας, ο Άκκιος δίνει έμφαση στην υπερμεγέθη Αργώ), προγενέστερη και κυρίως μεταγενέστερη, ίσως και του ίδιου του Οβιδίου στη χαμένη του (προγενέστερη της επιστολής) *Μήδεια*.

¹⁸ Η ηρωϊδική Μήδεια, εστιάζοντας στον πλούτο, απαντά στον ευριπίδειο Ιάσονα, απογομνώνοντας τα εκεί εκτιθέμενα επιχειρήματά του. Ο ευριπίδειος Ιάσων εμφανίζεται γενναιόδωρος απέναντι στη Μήδεια και τα παιδιά, μεριμνώντας, όπως λέει, να μη φύγουν από την Κόρινθο δίχως χρήματα ή στερημένοι, στ. 459-462:

*ὄμως δὲ κάκ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις
ἤκω, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γύναι,
ὡς μήτ' ἀχρήμων σὸν τέκνοισιν ἐκπέσης
μήτ' ἐνδεής του.*

Οποιαδήποτε υλική απολαβή προκύψει από τον νέο γάμο του εντάσσεται στη μέριμνα για τους γιους και τους δόμους του, στ. 559-565:

*ἀλλ' ὡς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς
καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γινώσκων ὅτι 560
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδὸν φίλον,
παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμων ἐμῶν
σπεύρας τ' ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις
ἐς ταῦτ' οὐκ ἐθίην καὶ ζυναρτήσας γένος
εὐδαίμονοιγν· 565*

Δεν παραλείπει να δηλώσει την προτεραιότητα που έχει στον νου του το (άυλο) ιδανικό της φήμης συγκριτικά με το χρυσάφι, στ. 542-544:

*εἴη δ' ἔμοιγε μήτε χρυσὸς ἐν δόμοις
μήτ' Ὀρφέως κάλλιον ὑμνήσαι μέλος,
εἰ μὴ ἴσημος ἢ τύχη γένοιτό μοι.*

προικοθήρας και καταχραστής, παραβιάζει το ρωμαϊκό περί γάμου θεσμικό πλαίσιο.

Κι εδώ είναι που τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα εισχωρούν στη δωδέκατη επιστολή. Η Μήδεια, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του Ιάσονα με τα οποία την εκδιώκει (*cede domo, iussa domo cessi*, 12.135), φαινομενικά διεκτραγωδεί την κατάστασή της, αλλά σαφώς ορίζει και τις νομικές συνθήκες της εκδιώξεώς της από τη συζυγική στέγη με αποκλειστική ευθύνη του συζύγου και απόλυτη συμμόρφωση δική της.

Ο τρόπος αναγγελίας της λύσης θα μπορούσε να είναι μια επιστολή ή ένας αγγελιοφόρος ή και τα δύο: *nuntium remittere/mittere* ή *repudium mittere/remittere*.¹⁹ Στην οβιδιανή *variatio* ο αγγελιοφόρος είναι αυτόκλητος κι όχι εντεταλμένος του Ιάσονα, ενώ επιστολή στέλνει η Μήδεια, άρα φαινομενικά η λύση είναι άκυρη; Εντούτοις, όχι, αφού δεν ήταν απαραίτητη νομικά η συναίνεση και των δύο για τον χωρισμό, ούτε η γνωστοποίησή του ή η κατανόηση εκ μέρους της συζύγου της ειδοποίησης για τη διάλυση ήταν όρος απαράβατος. Για παράδειγμα, μια τρελή γυναίκα, μη δυνάμενη να κατανοήσει τη γνωστοποίηση, αυτοδικαίως θα μπορούσε να διαζευχθεί χωρίς αναγγελία, όπως σημειώνεται στο D. 24.2.4.²⁰ Η προϊούσα στην οβιδιανή επιστολή μανία της επιστολογράφου, που υπακούει σε μια γραμματολογική τελεολογία, μέχρι να καταλήξει στη μανική εικόνα που η διακειμενική γνώση του αναγνωστικού κοινού έχει διαμορφώσει, αθώνει προκαταβολικά τον Ιάσονα για κάθε πιθανή τυπική παράλειψη.

Με τη λογική του ρωμαϊκού νόμου ο γάμος λύνεται, αν αποκοπεί από το πλαίσιο του ιερού αντικείμενου, αλλά, σε κάθε περίπτωση αποπομπή από τον σύζυγο σήμαινε ότι η γυναίκα θα έπαιρνε μαζί της τα αντικείμενά της, όπως άλλωστε έλεγε και η τυπική συνήθης φράση συζυγικής αποπομπής:²¹ *res tuas tibi habeto*. Και τούτο θα ίσχυε ακόμη κι αν η ευθύνη για τη διάλυση ήταν της γυναίκας.²² Όταν θέτει, επομένως, το ζήτημα προίκας και επιστροφής της η ηρωϊδική Μήδεια, διαθέτοντας αυτονόητα τη νομική εξειδίκευση του δημιουργού της,²³ διαλέγεται με τη νομική, περί γάμου, γνώση του αναγνωστικού

¹⁹ D. 24.2.9, *Juv.* 6.146, και Treggiari (2000: 36).

²⁰ Treggiari (2000: 37), επίσης C. 5.17.6 για τη νομοθεσία του Διοκλητιανού και του Μαμμιανού που σημείωσαν στο 294 ότι ένας γάμος διαλύεται και χωρίς να επιδοθεί ο *repudii libellus*.

²¹ Grimal (1990: 100).

²² Veyne (2010: 51), Balsdon (1984: 247), που επισημαίνει την πρακτική ανάγκη που επέβαλε τη διάταξη της διεκδίκησης της προίκας (*actio rei uxoriae*): ήταν η ανάγκη της ίδιας προίκας για να ξαναπαντρευτεί η γυναίκα, επίσης 287 για την *actio res uxoriae*, και Cic. *Off.* 3.61.

²³ Ο δικανικός λόγος είναι οικείος στον ποιητή, ο οποίος σπούδασε νομική, ρητορική και φιλολογία, βλ. Αλέκου (2018: 240), πβ. Ziogas (2016: 213-240), Sabot (1976: 217 κ.ε.), Schiesaro (2002: 62-78) και Higham (1958: 32-48).

της κοινού, είτε εξειδικευμένη είτε διάχυτη, ως απόρροια κοινωνικής εμπειρίας, εις βάρος πάντα του Ιάσωνα.

Η απροθυμία επιστροφής της αυτοκρατορικής προίκας από τον Μάρκο Αυρήλιο,²⁴ χιουμοριστικά διατυπωμένη, φωτίζει a posteriori επίσης την απαίτηση της Μήδειας: αν ο Ρωμαίος αυτοκράτορας θα ήταν υποχρεωμένος να επιστρέψει τη βασιλική εξουσία που είχε λάβει ως προίκα από τη Φαυστίνα, αφού τη χάριζε, ο Ιάσων δεν δικαιούται να κατακρατήσει επ' ουδενί την προίκα, είτε αυτή είναι η βασιλική εξουσία που συμβολίζει το δέρας, είτε πολύ περισσότερο οτιδήποτε υλικό ενέχει η προσφορά της Μήδειας—συνεπώς η μόνη λύση του είναι να παραμείνει κοντά της, όπως εξακριβωμένα και συνειδητοποιημένα θα έκανε και ο Μάρκος Αυρήλιος, άλλωστε.

Όπως το ορατιανό διακεείμενο βεβαιώνει, σίγουρα οικείο στον Οβίδιο, στο *Carm.* 3.24.19-20 *nec dotata regit virum/coniunx*, ο άνδρας χάνει την ελευθερία του εξαιτίας της προίκας μιας πλούσιας νέφης, σημείο της πολιτισμένης Ρώμης που αναφέρει με αρνητικό τρόπο ο Οράτιος, εκθειάζοντας την αγνότητα της οικογενειακής ζωής στους βαρβάρους.²⁵ Η συνομιλία με τον Οράτιο μοιάζει πιθανή, αν αναλογιστούμε και την εκούσια παράδοση του ίδιου του Ιάσωνα στη Μήδεια ως *res*, με την επίθεση της χειρός να σημειώνει την κυριότητά της, αλλά πιο ενδιαφέρον είναι ότι η «βάρβαρη» Μήδεια βασίζει την επιχειρηματολογία της στην πραγματικότητα μιας Ρώμης που βρίσκεται μακριά από την παραδεισιακή για τον Οράτιο (και τους ελεγειακούς αλλού) πρωτόγονη απλότητα.²⁶ Αφού είναι το θεσμικό πλαίσιο του πολιτισμένου κόσμου που τη δικαιώνει στη διεκδίκησή της επί του Ιάσωνα, δικαιωμένος είναι αναδρομικά και ο ευριπίδειος Ιάσων, που στα δικά του, υπέρτερα, όπως ισχυρίζεται, από της Μήδειας, δώρα αναφέρει την ένταξή της στον πολιτισμένο κόσμο και στη δικαιοσύνη του. Και τα δικά του δώρα ήταν μη επιστρεπτά, άυλα και μη απαλλοτριώσιμα. Ο ισχυρισμός, έτσι, της ηρωϊδικής Μήδειας ότι ο Ιάσων αρνείται ή αδυνατεί να επιστρέψει την προσφορά της, άυλη ή υλική, διαλέγεται με αυτόν του ευριπίδειου Ιάσωνα ότι η πληρωμή του χρέους για την ευεργεσία έχει ήδη συντελεστεί στο *Μήδ.* 533-541, όπως είναι δυνατό να γίνει αναφορικά με τα άυλα δώρα, με την επαναπροσφορά: είναι η ένταξη της Μήδειας στο θεσμικό πλαίσιο του πολιτισμένου κόσμου.

*ὄπη γὰρ οὖν ἄνησας οὐ κακῶς ἔχει.
μείζω γε μέντοι τῆς ἐμῆς σωτηρίας
εἴληφας ἢ δέδωκας, ὡς ἐγὼ φράσω.
πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι*

535

²⁴ Πρβλ. Balsdon (1984: 287).

²⁵ Γρόλλιος (1998: 272-3).

²⁶ Ο Οράτιος, μάλιστα, εκθειάζει τους Σκύθες στο εν λόγω χωρίο.

νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν·
 πάντες δέ σ' ἦσθοντ' οὐσαν Ἑλληνες σοφῆν
 καὶ δόξαν ἔσχεσ· εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἑσχάτοις
 ὄροισιν ᾤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν.

540

Αν ο Οβίδιος παρακολουθεί την εκκίνηση της ορατιανής ιδέας για τον κυβερνώμενο διαμέσου της προίκας άνδρα, που βασίζεται σε κωμικό στερεοτυπικό χαρακτήρα,²⁷ σχετικό με προικοθηρία, ο Ιάσων εξισώνεται με τους συζύγους που κατά το *Mostellaria* 280-281 *verum illud esse maxima adeo pars vestrorum intellegit, / quibus anus domi sunt uxores, quae vos dote meruerunt* πουλήθηκαν για προίκα, όπως προκύπτει από την ορολογία που εν μέρει αναπαράγει η ηρωϊδική Μήδεια.²⁸ Η Μήδεια μπορεί να εννοεί τη μελλοντική προίκα της Κρέουσας, αλλά, καθώς έχει χρησιμοποιήσει την ίδια φρασεολογία για τη δική της dos, και το κωμικό χωρίο μιλάει ειδικά για τις γριές συζύγους, η διακειμενική ανάμνηση, αν υφίσταται, υποβιβάζει και την ίδια την επιστολογράφο, που είναι η παλιά σύζυγος και όχι η paelex.

Η Μήδεια, με την επιμονή της στο υλικό μέρος της προίκας της Κρέουσας, μπορεί να έχει στον νου της αυτόν τον στερεοτυπικό χαρακτήρα της κωμωδίας ή να θέλει να παραπέμψει στον πλούσιο αντίζηλο της ελεγείας, έτσι όμως δεν εξισώνει μόνο την Κρέουσα με τον πλούσιο αντίζηλο, αλλά και τον εαυτό της, αφού λέει ότι στην Κολχίδα ο πατέρας της ήταν το ίδιο πλούσιος με της Κρέουσας. Αντιφάσεις παρόμοιες μπορεί να έχουν πάντοτε αρνητικές συνέπειες στη νομική αλλά παράγουν συχνά γοητευτικά προϊόντα στη λογοτεχνική πραγματικότητα.

Επικοτραγικό υλικό, χρήμα, αίμα, δάκρυα και νόμοι, μεταποιητικές νύξεις κι ένα ελεγειακό στερεότυπο, όλα τα συστατικά μαζί, σε μια προχωρημένη, νεωτερική *contaminatio*, τυλιγμένα όλα στο επιστολογραφικό ρόδι του Οβίδιου. Τελικά, ποια είναι η ουσία; Με άλλα λόγια, ποιο είναι η κεντρική ιδέα, ο πυρήνας όλων αυτών; Δεν υπάρχει ένας πυρήνας, ή μάλλον υπάρχουν πολλοί, όπως το ρόδι έχει πολλούς κόκκινους σπόρους τυλιγμένους στον μανδύα του. Και προσωπικά, παραμένω βέβαιος μόνο για τη λογοτεχνική και μεταλογοτεχνική γλύκα και το χρώμα του χυμού του.

²⁷ Πρβλ. Williams (1969: 126).

²⁸ Π.χ. dos, mereo, domus, uxor.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αλέκου Στέλλα (2020), «Η Έννοια του Δικαίου και της Ανταπόδοσης στην Υπόθεση της Μήδειας (Οβιδίου *Ηρωίδες* 12)», στο: Α. Αιμιλιανίδης, Π. Βουτουρής, Σ. Μήτας, Μ. Πουργούρης (επιμ.), *Δίκαιο και Λογοτεχνία: Πτωχές μιας Πολυσύνθετης Σχέσης*, Νομικές Εκδόσεις Hippasus, σ. 71-80.

—, «Ο νομικός Λόγος στην Επιστολή της Μήδειας (*Ηρωίδες* 12)», *Mediterranean Chronicle*, 8, (2018) 239-249.

Βαϊόπουλος Βάιος, «*Cum tristi morbo defessa iaceres* (Tib. I, 5, 9): η «ασθενής» ερωμένη στην αυγούστεια ελεγεία, μέρος Α'», *Πλάτων*, 53, (2003) 263-305.

—, «*Cum tristi morbo defessa iaceres* (Tib. I, 5, 9): η «ασθενής» ερωμένη στην αυγούστεια ελεγεία, μέρος Β'», *Πλάτων*, 54, (2005) 135-190.

— (2019), *Οβίδιος Ηρωίδες 18-19 (Λεάνδρος-Ηρώ)*, Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια, Αθήνα: Εστία.

Βαϊόπουλος Βάιος - Μιχαλόπουλος Ανδρέας Ν.- Μιχαλόπουλος Χαρίλαος Ν. (2021), *Οβίδιος, Ηρωίδες (1-15)*, Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια, Αθήνα: Gutenberg.

Γρόλλιος Κωνσταντίνος (1998), *Οράτιος, Οι Ωδές, Βιβλίο III, ερμηνευτική έκδοση, κείμενο, μετάφραση, σχόλια, ερμηνεία*, Αθήνα: Εστία.

Ράιος Δημήτρης (2001), *Η Μέλισσα και ο Λυκάνθρωπος, Μια Αλληγορία της Πολιτικής Σύγκρουσης στα Χρόνια του Νέρωνα*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Balsdon J.P.V.D. (1984), *Ρωμαίες γυναίκες. Η ιστορία και τα έθιμά τους*, μτφρ.: Νίκος Πετρόχειλος, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Godelier Maurice (2003), *Το αίνιγμα του δώρου*, μτφρ.: Αλίκη Αγγελίδου, Επιμέλεια Ζαχαρίας Ζεμάθας, Αθήνα: Gutenberg.

Grimal Pierre (1990), *Ο έρωτας στην αρχαία Ρώμη*, μτφρ.: Νίκου Μ. Τσαγκά, Αθήνα: Παπαδήμας.

— (1991), *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, μτφρ. – επιμ.: Βασ. Άτσαλος, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Veigne Paul (επιμ.) (2010), *Ιστορία της ιδιωτικής ζωής από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία στο τέλος της πρώτης χιλιετίας μ.Χ.*, μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα: Κέδρος.

Ξενόγλωσση

Aleku Stella, "Medea's Legal Apology in Ovid's *Heroides* 12", *Latomus*, 77, 2, (2018a) 311-334.

— (2018b), *Médée et la rhétorique de la mémoire au féminin (Ovide, «Héroïde» XII)*, Paris: Approches littéraires, L'Harmattan.

Bessone Federica (1997), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII. Medea Iasoni*, Firenze: LeMonnier.

Booth Joan (1991), *Ovid. Amores II, Edited with translation and commentary*, Warminster: Aris & Phillips.

Higham T.F. (1958), “Ovid and rhetoric”, into: N.I. Herescu (ed.), *Ovidiana—Recherches sur Ovide*, publiées à l’occasion du bimillénaire de la naissance du poète, Paris: Les Belles Lettres, p. 32-48.

Kenney Edward J. (1996), *Heroides, XVI-XXI*, Cambridge: Cambridge University Press.

Michalopoulos Andreas N., “Fighting Against a Witch: The Importance of Magic in Hypsipyle’s Letter to Jason (Ov., Her. 6)”, *MHNH*, 4, (2004) 97-124.

Oxford Latin Dictionary (1968), Oxford: at the Clarendon Press.

Palmer Arthur P. (1898), *P. Ovidi Nasonis Heroides*, Oxford: 1898. [Τελευταία έκδοση με νέα εισαγωγή και βιβλιογραφία από τον D.F. Kennedy (2005)], Bristol: Liverpool University Press.

Rosati Gianpiero (1996), *Heroidum Epistulae XVIII-XIX, Leander Heroni Hero Leandro*, Firenze: Felice le Monnier.

Sabot A.-F. (1976), *Ovide poète de l’amour dans ses œuvres de jeunesse: Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae, Ophrys*.

Schiesaro A. (2002), “Ovid and the Professional Discourses of Scholarship, Religion, Rhetoric”, into: P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 62-78.

Stephens Susan (2008), “Ptolemaic Epic”, into: Theodore D. Papanghelis, Antonios Rengakos (eds.), *Brill’s Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden: Brill, p. 95-114.

Treggiari Susan. (1991), *Roman marriage: iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford: Clarendon Press.

— (2000), “Divorce Roman Style: Ease and Frequency”, into: Beryl Rawson (ed.), *Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome*, Canberra: Humanities Research Centre-Oxford: Clarendon Press.

Vaiopoulos Vaios, “Between Lament and Irony: Some Cross-References in Ovid’s Heroides 6 and 12”, *Mediterranean Studies*, 21, 2, (2013) 122-148.

— (2015), “Cases of Link between Hypsipyle’s and Medea’s Epistles to Jason (Ov. Epist. 6 and 12)”, into: Georgios Xenis (ed.), *Literature, Scholarship, Philosophy and History. Classical Studies in Memory of Ioannis Taiphakos*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, p. 107-128.

Williams Gordon (1969), *The Third Book of Horace’s Odes, Edited with Translation and Running Commentary*, Oxford: at the Clarendon Press.

Ziogas I. (2016), “Love elegy and legal language in Ovid”, into: P. Mitsis – I. Ziogas (eds.), *Wordplay and powerplay in Latin poetry*, Berlin – Boston: De Gruyter, p. 213-240.

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΕΛΕΓΓΙΑΚΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ:
ΕΡΩΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΣΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ
ΤΟΥ ΒΕΝΑΝΤΙΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΡΑΔΕΓΟΥΝΔΗ
ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΝΗ

Βασίλειος Παππάς

Abstract

In this paper, I mainly study the use of terms of the genre of love elegy by Venantius Fortunatus, in his poems about Radegund and Agnes, which are included in *Carm.* 8 and 11, and in *Appendix* too. I also deal with the metapoetic allusions existing in some of these poems. In the first part of the paper, I provide some information on the genre of elegy in Late Antiquity and on the life and works of Fortunatus. Sections 2, 3 and 4 are the main parts of the paper, in which I demonstrate the extent of the poet's use of motifs of love elegy and highlight those passages in which he provides information about his own poetry. In section 5, I set out the conclusions of my research. Fortunatus, as a genuine poet of Late Antiquity, blends the norms of genres and adapts them to a new literary environment. He also occasionally displays his metapoetic self-consciousness.

1. Εισαγωγή

1α. Το είδος της ελεγείας στην Ύστερη Αρχαιότητα

Οι αυγούστειοι ελεγειακοί ποιητές (αλλά και οι πρόδρομοί τους, Κάτουλλος και Κορνήλιος Γάλλος) είχαν καθιερώσει τα βασικά χαρακτηριστικά του ελεγειακού είδους: πρόκειται για σύντομα ποιήματα γραμμένα σε ελεγιακό δίστιχο, τα οποία αφηγούνται τα παράπονα και τις απέλπιδες προσπάθειες του εραστή-ποιητή, προκειμένου να κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου του, την *puella*, που είναι πάντα μια *dura domina*. Όπως είναι ευρέως γνωστό, στο είδος αυτό απαντούν αναγνωρίσιμα μοτίβα (όπως το *servitium amoris* και η *militia amoris*), ενώ ένας έμπειρος αναγνώστης μπορεί εύκολα να εντοπίσει τις επιδράσεις που δέχτηκε η ελεγεία από άλλα είδη (ειδολογική διεπίδραση), π.χ. την κωμωδία, το έπος ή το επίγραμμα (πρβλ. την παρουσία της *Iena*, του *custos*, του *vir κ.ά.*).¹ Η

*Οφείλω θερμότερες ευχαριστίες στις αγαπητές συναδέλφους Καθηγήτρια Ελένη Γκαστή και την Ε.ΔΙ.Π. Δρ. Δέσποινα Παπαστάθη για την εξαιρετική συνεργασία στη διοργάνωση της ημερίδας. Επίσης, ευχαριστώ πολύ τους συναδέλφους που συνέβαλαν σημαντικά στη βελτίωση της παρούσας εργασίας με τις κατατοπιστικότερες

παραδοξότητα σχετικά με το είδος της ελεγείας είναι η πολύ σύντομη διάρκεια της ακμής του (μόλις σαράντα χρόνια, από τον Τίβουλλο έως τον θάνατο του Οβιδίου) – πρόκειται, φυσικά, για μια αμελητέα περίοδο, σε σχέση με άλλα λογοτεχνικά είδη,² π.χ. το έπος, το οποίο ήταν ένα πολύ δημοφιλές είδος από τον Έννιο έως την Ύστερη Αρχαιότητα· μάλιστα, την περίοδο αυτή αναπτύχθηκαν νέα θέματα και γεννήθηκαν αρκετές καινούργιες κατηγορίες του είδους (δηλ. πανηγυρικό, μυθολογικό, βιβλικό, αγιογραφικό και αλληγορικό έπος).³ Όμως, τι γίνεται με το είδος της ελεγείας; Έπαψε οριστικά να καλλιεργείται μετά τον θάνατο του κλασικού ελεγειακού Οβιδίου;

Φυσικά το ελεγειακό δίστιχο συνέχισε να καλλιεργείται – αρκεί να σκεφτούμε τη μεγάλη ανάπτυξη του επιγράμματος από τον Μαρτιάλη έως και την Ύστερη Αρχαιότητα (πρβλ. τα επιγράμματα του Αυσονίου και αυτά της *Anthologia Latina*),⁴ αλλά και μία πολύ διαδεδομένη πρακτική αυτής της περιόδου, την πρόταξη ελεγειακών προλόγων σε έργα γραμμένα σε δακτυλικό εξάμετρο (πρβλ. Κλαυδιανός, Βενάντιος Φορτουνάτος κ.ά.).⁵ Μετά τον θάνατο του Οβιδίου φαίνεται ότι το είδος της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας παρήκμασε.⁶ ωστόσο, κατά την Ύστερη Αρχαιότητα λατινικές ελεγείες συνέχισαν να γράφονται, χωρίς όμως να έχουν ερωτικό περιεχόμενο. Έτσι, εντοπίζουμε χριστιανικές ελεγείες (π.χ. το *Peristephanon* 11 του Προυδεντίου και τα ποιήματα 25 και 31 του Παυλίνου Νώλης), το *De ave phoenice* (ίσως του Λακταντίου), το *Ad coniugem suam* του Πρόσπερου από την Ακουϊτανία, το *De reditu suo* του Ρουτίλιου Ναματιανού, το *Satisfactio* του Δρακοντίου κ.ά.⁷ Με άλλα λόγια, το είδος της ελεγείας μεταμορφώνεται στα χρόνια της Ύστερης Αρχαιότητας –μία μεταμόρφωση που είχε ήδη ξεκινήσει από τον ελεγειακό που

παρατηρήσεις και τα σχόλιά τους (αλφαβητικά): Δ. Αγγελάτο, Π. Αθανασόπουλο, Β. Βαϊόπουλο, Ε. Γκαστή, Α. Μπουκουβάλα και Φ. Πολυμεράκη.

¹ Για τη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία, βλ. Gold (2012), Thorsen (2013), Αντωνιάδης (2015) και Χ. Μιχαλόπουλος–Α. Μιχαλόπουλος (2015).

² Luck (1979: 19–46), Veyne (1988: 1–14) και Miller (2004: 1–2).

³ Whitby and Roberts (2018: 227–233).

⁴ Η αλήθεια είναι ότι στα χρόνια της Ύστερης Αρχαιότητας τα όρια ανάμεσα στην ελεγεία και το επίγραμμα είναι δυσδιάκριτα, βλ. Roberts (2010: 93), ο οποίος σημειώνει ότι ο Σιδώνιος Απολλινάρης, ποιητής του 5^{ου} αιώνα μ.Χ., χρησιμοποιεί τον όρο «επίγραμμα» για να χαρακτηρίσει μια ποιητική σύνθεση όχι υποχρεωτικά μικρή σε έκταση, ενώ ο Άβιτος της Βιέννης ονομάζει το ελεγειακό του ποίημα *De Virginitate* επίγραμμα και όχι ελεγεία.

⁵ Roberts (2010: 86), Formisano (2012: 513), Pelttari (2014: 10 και 55–72), McGill (2017: 276), Harrison (2017) και Neger (2020: 84).

⁶ *OCD*, s.v. elegiac poetry, Latin, Pinotti (2002: 247–248) και Green (2013: 257).

⁷ Roberts (2010: 85).

άσκησε τεράστια επίδραση στους ποιητές αυτής της περιόδου, τον Οβίδιο—,⁸ αν σκεφτούμε ότι ο ποιητής των *Μεταμορφώσεων* χρησιμοποίησε το ελεγειακό δίστιχο για να συνθέσει διάφορες κατηγορίες ελεγειακής ποίησης, δηλ. προσωπική ερωτική ελεγεία (*Amores*), διδακτική ερωτική ελεγεία (*Ars Amatoria*, *Remedia amoris*), ένα ρωμαϊκό ημερολόγιο (*Fasti*) και ποίηση της εξορίας (*Tristia* και *Epistulae ex Ponto*).⁹

Όσον αφορά την ερωτική ελεγεία, θα χρειαστεί να παρέλθουν πάνω από πεντακόσια χρόνια μετά τον θάνατο του Οβιδίου, προκειμένου να εμφανιστεί ο τελευταίος ερωτικός ελεγειακός ποιητής της αρχαιότητας, Μαξιμιανός (στα μέσα του 6^{ου} αιώνα μ.Χ.).¹⁰ Τα δύο βασικά θέματα των έξι *Ελεγείων* του είναι ο έρωτας και η γεροντική ηλικία. Η ποίησή του παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με την ποίηση των αυγούστειων ελεγειακών (ιδίως με αυτή του Οβιδίου), αλλά και αρκετές διαφορές (γεγονός απολύτως λογικό, εάν σκεφτούμε ότι πρόκειται για μία εποχή κατά την οποία ο Χριστιανισμός έχει επικρατήσει στη δυτική Ευρώπη και ότι οι ιστορικές συνθήκες έχουν αλλάξει).¹¹ Η ανυπαρξία ερωτικής ελεγειακής ποίησης δεν σημαίνει όμως ότι δεν γράφεται ερωτική ποίηση γενικότερα. Όπως σημειώνει ο Green, «κατά την Ύστερη Αρχαιότητα [...] υπάρχει αρκετή ερωτική ποίηση και υπάρχει επίσης πολλή ελεγειακή ποίηση, αλλά η ερωτική ελεγεία είναι αξιοσημείωτα σπάνια».¹² Και πραγματικά, ερωτικά ποιήματα (ή καλύτερα ποιήματα με ερωτικό χρώμα) συνέχιζαν να γράφονται αυτήν την περίοδο, αρκετά εκ των οποίων σε διαφορετικά μέτρα (π.χ. κάποια από τα επιγράμματα του Αυσονίου, το *Cupido cruciatus* και η *Bissula* του, το *De concubitu Martis et Veneris* του Ρεποσιανού και το *Pervigilium Veneris*).¹³

Όσον αφορά τη μορφή, ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί το ελεγειακό δίστιχο ακολουθώντας τους κανόνες του, όπως αυτοί είχαν διαμορφωθεί από τους κλασικούς ελεγειακούς (ιδίως τον Οβίδιο).¹⁴ Ωστόσο, έχει επισημανθεί ότι παρουσιάζει κάποιες διαφορές από αυτούς, π.χ. έχει μια τάση για επιγραμματικές φράσεις, δηλ. εκφράσεις που εσωκλείουν ένα ολοκληρωμένο νόημα, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (π.χ. έντονος ρυθμός, αντίθεση, παρονομασία κ.ά.).¹⁵ Όσον αφορά τη θεματική, φυσικά και δεν συνθέτει κλασική ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία. Χρησιμοποιεί το ελεγειακό μέτρο για να εγκωμιάσει τους φίλους και πάτρωνές του. Αυτό το διαφορετικό περιεχόμενο έκανε τον Reydellet να υποστηρίξει ότι ο

⁸ Για την επίδραση του Οβιδίου στους Αυσόνιο, Ρουτίλιο Ναματιανό, Δρακόντιο, Μαξιμιανό και Βενάντιο Φορτουνάτο, βλ. Fielding (2017).

⁹ Fielding (2017: 15).

¹⁰ Για τον Μαξιμιανό, βλ. ενδεικτικά Juster (2018), D'Amanti (2020) και Pappas (2023).

¹¹ Βλ. Pappas (2023).

¹² Green (2013: 257).

¹³ Green (2013: 257–259), Barton (2018: 43), Παππάς (2021).

¹⁴ Pucci (2010: xxxi–xxxii).

¹⁵ Pucci (2010: xxxi).

Φορτουνάτος δημιούργησε ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το «ελεγειακό εγκωμιαστικό ποίημα».¹⁶

1β. Βενάντιος Φορτουνάτος και τα ποιήματα για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή

Μπορεί ο Μαξιμιανός να είναι ο τελευταίος ερωτικός ελεγειακός της αρχαιότητας, αλλά ο Βενάντιος Φορτουνάτος (Venantius Honorius Clementianus Fortunatus) είναι ο τελευταίος ελεγειακός ή ο τελευταίος κλασικός ποιητής της αρχαιότητας ή ο πρώτος Λατίνος ποιητής του Μεσαίωνα.¹⁷ Ο Φορτουνάτος γεννιέται κοντά στο Τρεβίζο γύρω στο 531 και πεθαίνει περίπου το 609 μ.Χ. Εγκαταλείπει την πατρίδα του πολύ νωρίς για να πάει στη Ραβέννα, όπου σπουδάζει γραμματική και ρητορική, ενώ μελετά τους Ρωμαίους κλασικούς ποιητές. Σύντομα ξεκινά τα ταξίδια του στην κεντρική και δυτική Ευρώπη και περίπου στο τέλος του 567 ή στις αρχές του 568 φτάνει στο Πουατιέ (Poitiers).¹⁸ Εκεί κάνει πολλούς ισχυρούς φίλους, ενώ γνωρίζει και συνδέεται στενά με δύο μοναχές, τη Ραδεγούνδη, ιδρύτρια της μονής του Τίμιου Σταυρού και την Αγνή, ηγουμένη της μονής. Η Ραδεγούνδη (περ. 520-13 Αυγούστου 587) ήταν πριγκίπισσα της Θουριγγίας και σύζυγος του Φράγκου βασιλιά Χλοθάριου. Είχε λάβει επιμελημένη παιδεία, ενώ φαίνεται ότι η ίδια γνώριζε άριστα Λατινικά και ότι έγραφε στίχους.¹⁹ Μετά από δεκαπέντε χρόνια έγγαμου βίου, εγκατέλειψε τον γάμο της και αφιερώθηκε στον ασκητικό βίο, ιδρύοντας τη μονή του Τίμιου Σταυρού στο Πουατιέ.²⁰ Ηγουμένη της μονής ήταν η πνευματική της κόρη, Αγνή. Σε αυτήν ο Φορτουνάτος αφιερώνει το εκτενές του ελεγειακό ποίημα *De virginitate*, το οποίο είναι γραμμένο με αφορμή την ανάρρησή της στην κεφαλή της μονής το 576. Εκεί η Αγνή παραλληλίζεται με την Παρθένο Μαρία και στο πρόσωπό της ενώνονται οι ιδιότητες της παρθένου, της μητέρας και της δέσποινας (*virgo, mater και domina*).²¹

Ο Φορτουνάτος αφιέρωσε πολλά ποιήματα σε γυναίκες, εκ τω οποίων πολλές είχαν σημαντική πολιτική και θρησκευτική εξουσία. Σε αυτά εγκαινιάζει μία νέα θεώρηση του γυναικείου φύλου· εδώ η γυναίκα είναι η σεβαστή

¹⁶ Reydellet (1981: 305).

¹⁷ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 23) και *OCD*, s.v. Venantius Honorius Clementianus Fortunatus.

¹⁸ Για τη μετατροπή της Γαλατίας από ρωμαϊκή σε φραγκική επαρχία, τον Φορτουνάτο στην Ιταλία και τη Γαλατία και για τα ποιήματά του, βλ. Pucci (2010: xv- xxx). Γενικά για τον βίο και τα έργα του ποιητή, βλ. Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 23-48 και 79-83).

¹⁹ Πρβλ. *App.* 31.1 in *brevibus tabulis mihi carmina magna dedisti*, όπου ο Φορτουνάτος την ευχαριστεί επειδή του πρόσφερε «σπουδαία ποιήματα σε μικρές πινακίδες». Επίσης, βλ. Wasyl (2015: 65-66) και Fielding (2017: 184).

²⁰ Για τη Ραδεγούνδη, βλ. Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 49-62). Για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή, βλ. Pucci (2010: 77-79).

²¹ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 70-71).

δέσποινα, η ευγενής βασίλισσα ή η μοναχή, προς την οποία ο ποιητής δηλώνει τον σεβασμό του.²² Στην ποίηση του Φορτουνάτου οι γυναίκες δεν αποτελούν αντικείμενα ερωτικής επιθυμίας, όπως συμβαίνει στην αυγούστεια ελεγεία.²³ Από τα έντεκα συνολικά βιβλία της ποιητικής του συλλογής με τον τίτλο *Carmina*, τα βιβλία 8 και 11 περιέχουν τα ποιήματα που είναι αφιερωμένα στη Ραδεγούνδη και την Αγνή. Επίσης, ποιήματα για τις δύο μοναχές υπάρχουν και στην *Appendix*, δηλ. τα 22 ποιήματα που ανακαλύφθηκαν από τον Β. Guérard το 1831 και συμπεριλήφθηκαν στην έκδοση των ποιημάτων του Φορτουνάτου το 1881 από τον Leo.²⁴ Τα ποιήματα που αφιερώνει συνολικά ο Φορτουνάτος στη Ραδεγούνδη και την Αγνή είναι συνολικά πενήντα πέντε, ενώ η έκτασή τους ποικίλλει· έτσι, συναντάμε σύντομα επιγράμματα τεσσάρων ή έξι στίχων (π.χ. *Carm.* 11.13 και 11.17, αντίστοιχα), αλλά και πιο εκτενείς ελεγειακές συνθέσεις είκοσι δύο και τριάντα στίχων (π.χ. *App.* 22 και 23, αντίστοιχα). Πρόκειται για προσωπικά ελεγειακά ποιήματα που απευθύνονται είτε στη μία είτε στην άλλη ή ενίοτε και στις δύο μοναχές, τα οποία απεικονίζουν τη σχέση του με τις δύο γυναίκες και τη μονή γενικότερα.²⁵ Τα περισσότερα έχουν τη μορφή ποιητικών επιστολών και πιο συγκεκριμένα εντάσσονται στην παράδοση της μεταγενέστερης έμμετρης επιστολογραφίας (πρβλ. Αυσόσιο και Σιδώνιο Απολλινάρη).²⁶ Το *Appendix* 1 (ή *De excidio Thoringiae*), ποίημα γραμμένο σε ελεγειακό δίστιχο σε επιστολική μορφή, το οποίο υποτίθεται ότι γράφει η ίδια η Ραδεγούνδη, αλλά μάλλον ο πραγματικός συγγραφέας του είναι ο Φορτουνάτος, δείχνει σαφή οβιδιανή επίδραση παραπέμποντας στις *Ηρωίδες*.²⁷ Πολλά από τα ποιήματα για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή συνόδευαν μικρά δώρα που ο Φορτουνάτος χάριζε στις δύο γυναίκες (βιολέτες, μενεξέδες, άγρια δαμάσκηνα, μήλα κ.ά.) ως ανταπόδοση της φροντίδας που του παρείχαν.²⁸ Τα ποιήματα προς τις δύο μοναχές προφανώς δεν διαβάζονταν δημοσίως από τον Φορτουνάτο, αφού στη μονή του Τίμιου Σταυρού απαγορευόταν στις μοναχές να έρχονται σε επαφή με τον έξω κόσμο. Συνεπώς, ο ποιητής είτε διάβαζε τα ποιήματα ενώπιόν τους, στο *salutatorium*, όπου η ηγουμένη και η ιδρύτρια της μονής υποδέχονταν ανθρώπους εκτός της μοναστικής κοινότητας, είτε τους τα έστειλε με τη μορφή επιστολών. Τα πενήντα πέντε αυτά ποιήματα, και ιδίως αυτά που εμπεριέχονται στο βιβλίο 11 των *Carmina* και στην *Appendix*, έχουν τον χαρακτήρα της προσωπικής επικοινωνίας και όχι της δημόσιας διακήρυξης.²⁹

²² Piredda (1997).

²³ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 63).

²⁴ Roberts (⁴2012: 285).

²⁵ Roberts (⁴2012: 284).

²⁶ Roberts (⁴2012: 245).

²⁷ Wasy1 (2015) και Fielding (2017: 182-207).

²⁸ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 63-77) και Roberts (⁴2012: 283-319).

²⁹ Roberts (⁴2012: 284-285).

Η στενή φιλία του Φορτουνάτου με τις δύο μοναχές φαίνεται ότι προκάλεσε κάποια σχόλια για αυτού του είδους τη σχέση, ήδη από τα χρόνια του ποιητή.³⁰ Στο *Carmen* 11.6 ο Φορτουνάτος αναφέρεται σε αυτά, βλ. 13-14: *heu mea damna gemo, tenui ne forte susurro | impediunt sensum noxia verba meum* («αλίμονο, αναστενάζω από τους κινδύνους, μήπως κατά τύχη, από κάποιον ψίθυρο λεπτό, λόγια βλαβερά τα αισθήματά μου εμποδίσουν»).³¹ Έχει σπεύσει όμως να διαβεβαιώσει τη Ραδεγούνδη και την Αγνή ότι τις αγαπά αθώα και όχι σαρκικά, βλ. 1-4: *Mater honore mihi, soror autem dulcis amore, | quam pietate, fide, pectore, corde colo, coelesti affectu, non crimine corporis ullo. | Non caro, sed hoc quod spiritus optat amo* («Μητέρα για μένα στην τιμή και αδελφή που γλυκά σε αγαπώ, εσένα που με αφοσίωση τιμώ, καρδιά και ψυχή και με ουράνια στοργή, δίχως της σάρκας καμία αμαρτία»). Αυτοί οι ψίθυροι φαίνεται ότι επιβίωσαν ακόμη και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα· ο Michael Roberts μάς πληροφορεί ότι ο Samuel Dil στο βιβλίο του *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age* (London, 1926) δεν διστάζει να καταδικάσει τη σχέση του Φορτουνάτου με τις δύο γυναίκες εκφράζοντας την άποψη ότι αυτή στάθηκε η αφορμή κηλίδωσης της φήμης της Ραδεγούνδης.³² Φαίνεται όμως ότι ο ποιητής είχε αγνά αισθήματα για τις δύο μοναχές, όπως κι εκείνες γι' αυτόν. Για τον Φορτουνάτο, η Ραδεγούνδη είναι η πνευματική του μητέρα, ενώ η Αγνή η πνευματική του αδελφή. Διαρκώς τις αποκαλεί *mater* και *soror* αντιστοίχως, πρβλ. *Carm.* 11.3.1: *mater optima*, 11.6.9: *mater*, 11.7.1: *carae matri*, 11.18.3: *matri*, *App.* 18.9: *matri*, 26.1: *matri* και *Carm.* 11.7.1: *sorori*, *App.* 18.5 και 9: *sorori*, 26.1: *sorori*, κλπ.

Ωστόσο, ο ερωτικός λόγος που ο ποιητής χρησιμοποιεί, όταν απευθύνεται στις δύο γυναίκες, έκανε πολλούς σύγχρονους μελετητές να ερευνήσουν το κατά πόσο ο Φορτουνάτος αξιοποιεί μοτίβα και θεματικές της ρωμαϊκής ερωτικής ποίησης και της ανγούστειας ρωμαϊκής ελεγείας ειδικότερα (π.χ. το *servitium amoris*, την απόσταση των εραστών και το *παρακλαυσίθυρον*), προκειμένου να εκφράσει ένα είδος αθώας και πλήρως απενοχοποιημένης αγάπης προς την πνευματική του μητέρα και αδελφή.³³ Είναι αδιαμφισβήτητο ότι το ερωτικό λεξιλόγιο χρησιμοποιείται από τον Φορτουνάτο για να εγκωμιάσει τις δύο μοναχές. Ως γνωστόν, η ερωτική ορολογία χρησιμοποιούνταν κατά κόρον σε ποιήματα που ήταν αφιερωμένα στους πάτρωνες των ποιητών (πρβλ. *Hor. Carm.*

³⁰ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 71-77).

³¹ Το κείμενο του Φορτουνάτου προέρχεται από τον Roberts (2017). Όλες οι μεταφράσεις των λατινικών παραθεμάτων του Φορτουνάτου έχουν γίνει από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

³² Roberts (⁴2012: 1-2).

³³ Bezzola (1958: 55-74), Dronke (²1968: 202-207), Consolino (1977: 1351-1368) και (1992), Leclercq (1988: 61-76), Epp (1995: 21-26), Levine (2008: 78-81), Bisanti (2009: 635-636), Roberts (⁴2012: 283-313), Barcellona (2015), Livorsi (2016: 26-28).

1.1.1-2: Maecenas [...] | o et praesidium et dulce decus meum),³⁴ ενώ ήταν απαραίτητο συστατικό της πανηγυρικής ποίησης (π.χ. του Κλαυδιανού, ο οποίος την χρησιμοποιεί υπακούοντας στους κανόνες της ρητορικής όπως τους είχε διαμορφώσει ο ρήτορας Μένανδρος τον 3^ο αιώνα μ.Χ.).³⁵ Μάλιστα, έχει παρατηρηθεί ότι η ποίηση του Οβιδίου –και ιδίως η ποίηση της εξορίας του– έχουν ασκήσει μεγάλη επίδραση στη μεταγενέστερη λατινική εγκωμιαστική ποίηση.³⁶ Συνεπώς, ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί αυτήν την ερωτική ρητορική υπακούοντας στην παράδοση και αποσκοπώντας να παγιώσει την *amicitia* του με τις μοναχές προστάτιδες του.³⁷ Με άλλα λόγια, η ερωτική ορολογία χρησιμοποιείται από τον ποιητή μας και για τον εγκωμιασμό των δύο γυναικών, αλλά και για να εκφραστούν τα αισθήματα της μεταξύ τους αληθινής προσωπικής φιλίας, σεβασμού και αγάπης.³⁸

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη και η ερμηνεία εκείνων των χωρίων των ποιημάτων για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή, στα οποία απαντούν κοινές φράσεις και μοτίβα με τη ρωμαϊκή ερωτική ποίηση γενικότερα, αλλά και τη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία, ειδικότερα.³⁹ Επίσης, θα πραγματοποιηθεί και μία ποιητολογική ανάλυση συγκεκριμένων αποσπασμάτων, με στόχο την αποκάλυψη της μεταποιητικής αυτοσυνειδησίας του ποιητή. Για την καλύτερη οργάνωση του υλικού, η εξέταση πραγματοποιείται ανά βιβλίο όπου απαντούν τα ποιήματα αυτά. Πρέπει να επισημανθεί ότι αναγκαστικά –λόγω της ποσότητας των ποιημάτων– η μελέτη θα είναι επιλεκτική και επικεντρωμένη σε εκείνα τα χωρία που δεν έχουν απασχολήσει ιδιαίτερος την έρευνα έως τώρα.

2. *Carmina*, βιβλίο 8

Το *Carmen* 8.5 είναι αφιερωμένο στη Ραδεγούνδη που έχει αποσυρθεί στο κελί της για τη Σαρακοστή. Εδώ ο ποιητής εξυμνεί τη μοναχή πρώην βασίλισσα που περιφρονώντας τις γήινες ηδονές κατακτά την αγάπη του Κυρίου. Το όνομά της υπάρχει στην ακροστιχίδα του ποιήματος, ενώ αναφέρεται και στον πρώτο στίχο του, σχηματίζοντας έτσι έναν τύπο χριστιανικού Σταυρού, που –κατά τον Pucci– αντανακλά τους δύο κόσμους στους οποίους ζει η Ραδεγούνδη, τον

³⁴ Oliensis (1997) και Levine (2008).

³⁵ Livorsi (2016: 14 και 18-23).

³⁶ Livorsi (2016).

³⁷ Levine (2008: 80). Για την *amicitia* στα ποιήματα του Φορτουνάτου για τους φίλους του, βλ. Pucci (2010: xxxiii-xxxix).

³⁸ George (1992: 130).

³⁹ Πρβλ. και Uden (2009) και Tsartsidis (2021), οι οποίοι μελετούν τις ομοιότητες της ελεγεϊακής *puella* με τις παρθένες της λατινικής χριστιανικής ποίησης της Ύστερης Αρχαιότητας.

οριζόντιο που ισοδυναμεί με τον υλικό κόσμο και τον κάθετο που ταυτίζεται με τον πνευματικό.⁴⁰

Ήδη από τον τίτλο του ποιήματος, η Ραδεγούνδη αποκαλείται *domna* (συγκεκριμένος τύπος του *domina*), δηλ. δέσποινα,⁴¹ μία λέξη που παραπέμπει στην ελεγειακή *puella*, την ισχυρή γυναίκα, όπως στην πραγματικότητα ήταν και η Ραδεγούνδη, ως πρώην βασίλισσα και νυν ιδρύτρια της μονής.⁴² Η μοναχή ασκητεύει κατά τη διάρκεια της Σαρακοστής, ούσα κλεισμένη στο κελί της, *Carm.* 8.5.4: *et dum clausa lates, hinc super astra vides* («και όσο κρύβεσαι κλεισμένη, από εκεί πάνω από τα άστρα βλέπεις»). Η μετοχή *clausa* μάς επιτρέπει να κάνουμε διακειμενικούς συνειρμούς, φέρνοντας στο μυαλό μας τις *puellae clausae* της αυγούστειας ελεγείας (πρβλ. *Prop.* 1.7a.24: *quo portu clausa puella meast?* και 1.16.18: *quid mihi tam duris clausa taces foribus?*), αλλά και αυτές της Ύστερης Αρχαιότητας, δηλ. τη Δονάκη από την *Εκλογή* 2 του Νεμεσιανού και την Ακουλίνα από την *Ελεγεία* 3 του Μαξιμιανού.⁴³ Στον στίχο 6, η λέξη *regi* στη φράση *ut placeas regi* («για να αρέσεις στον βασιλιά») προφανώς αναφέρεται στον Κύριο, αν και ο Nisard θεωρεί ότι εννοεί τον πρώην σύζυγο της μοναχής, Χλοθάριο.⁴⁴ Σε κάθε περίπτωση, ξανά μάς θυμίζει Οβίδιο (πρβλ. *Ον. Am.* 1.14.38: *ut placeas, debes immemor esse tui* και *Rem. am.* 681: *nulla sit, ut placeas alienae cura puellae*). Στον ίδιο στίχο, ο Φορτουνάτος αναφέρει ότι η Ραδεγούνδη είναι αρεστή στο βασίλειο των ουρανών, *laeta favente polo* («ενώ ο ουρανός σε ευνοεί») και στον στίχο 7 ότι θα μπει πιο ένδοξη σε αυτό (*quo caelos largior intres*), φράσεις που ανακαλούν τα λόγια του Λεάνδρου προς την Ηρώ, ότι είναι άξια για τον ουρανό (*Ον. Her.* 18.170: *digna quidem caelo es*). Η Ραδεγούνδη παρουσιάζεται να χύνει πολλά δάκρυα (8: *diffundens lacrimas*)· ως γνωστόν, η λέξη *lacrima* λειτουργεί ως ειδολογικός δείκτης της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας.⁴⁵ Έτσι, η μοναχή ενδύεται ξανά τον χαρακτήρα της ελεγειακής *puella*. Ο Φορτουνάτος ολοκληρώνει το ποίημα διαβεβαιώνοντας τη Ραδεγούνδη ότι ο Κύριος φυλά την ψυχή της με μια αγάπη μοναδική (*solo quam dominus servat amore suus*). Φυσικά εδώ το περιεχόμενο είναι χριστιανικό, αλλά ο γνώστης της ρωμαϊκής ελεγείας δεν μπορεί να μη φέρει στο μυαλό του το ελεγειακό μοτίβο του *servitium amoris* (*servat amore*).

⁴⁰ Pucci (2010: 80).

⁴¹ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 219), όπου αναφέρει ότι πρώτος ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο για τον Μεσαίωνα.

⁴² Livorsi (2016: 28).

⁴³ Pappas (2023: 102).

⁴⁴ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 220).

⁴⁵ Harrison (2007: 65). Πρβλ. *Tib.* 1.5.38: *at dolor in lacrimas verterat omne merum*, 1.10.63: *sit lacrimas movisse satis*, *Prop.* 2.8.2: *et tu me lacrimas fundere*, 3.8.24: *sive meas lacrimas sive videre tuas*, *Ον. Am.* 2.2.59: *adspiciat dominae lacrimas*, *Her.* 2.95: *cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras*, 5.46: *muscuimus lacrimas maestus uterque suas* κλπ.

Η φράση *nunc angusta tenes* (7) κυριολεκτικώς σημαίνει «τώρα καταλαμβάνεις περιορισμένο χώρο» και αναφέρεται στον εγκλεισμό της Ραδεγούνδης στο κελί της, αλλά και στον ασκητικό τρόπο ζωής της γενικότερα (δηλ. την ολιγάρκεια της).⁴⁶ Στην αυγούστεια ρωμαϊκή ελεγεία, το επίθετο *angustus* (στενός) έχει σαφείς καλλιμαχικές συνδηλώσεις (πρβλ. Tib. 1.5.63: *pauper in angusto fidus comes agmine turbae*, Prop. 2.1.40: *intonet angusto pectore Callimachus*), καθώς μας θυμίζει τη συμβουλή του Απόλλωνα προς τον Καλλίμαχο να ακολουθεί ασύχναστους δρόμους και στενή (ποιητική) πορεία, (Αιτ. fr. 1.27–28 (Pfeiffer): *ἀλλὰ κελεύθους / ἀρίπτο]ρς, εἰ καὶ στε[ι]γοτέρην ἐλάσεις*). Είναι γνωστή η παλαιά (και μάλλον ξεπερασμένη) θεωρία του Charlet περί «νεο-αλεξανδρινισμού» των μεταγενέστερων Λατίνων ποιητών.⁴⁷ Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν ο Φορτουνάτος γνώριζε τον Καλλίμαχο και την ποιητική του (προσωπικά αμφιβάλλω). Ίσως όμως η φράση αυτή να έχει μία μεταποιητική διάσταση και εδώ, καθώς το *angusta* μπορεί να αναφέρεται στα σύντομα, μικρά ποιήματα του Φορτουνάτου που κρατά στα χέρια της η Ραδεγούνδη (*teneo*) και θα της εξασφαλίζουν μεγαλύτερη, αιώνια, φήμη και αληθινή χαρά (7: *caelos largior intres* και 8: *gaudia vera*).

Στα ποιήματα 8.6 έως 8 το στοιχείο που κυριαρχεί είναι τα λουλούδια. Φαίνεται ότι συνοδεύουν τα λουλούδια που ο Φορτουνάτος έστειλε στη Ραδεγούνδη –άρα προφανώς ανήκουν στο είδος της έμμετρης επιστολής· το 8 είναι περιγραφικό.⁴⁸ Τα ποιήματα αυτά ανήκουν σε μία πιο συγκεκριμένη ομάδα του *corpus* του Φορτουνάτου, τα οποία σχετίζονται με την ανταλλαγή δώρων μεταξύ εκείνου και των φίλων του (λουλούδια, φαγητά κλπ.).⁴⁹ Ο τίτλος του ποιήματος 8.6 (*Ad eandem de violis*), αλλά και το περιεχόμενα του βιβλίου 8 γενικότερα, δείχνουν ότι αποδέκτριά του είναι η Ραδεγούνδη, αλλά ο υπαινιγμός και στις δύο στον στίχο 4 (*magnis*) μάς κάνει να πιστεύουμε ότι απευθύνεται και στην Αγνή.⁵⁰ Εδώ ο ποιητής απολογείται που –λόγω της εποχής– δεν μπορεί να προσφέρει κρίνα ή τριαντάφυλλα και αντί αυτών προσφέρει βιολέτες. Οι βιολέτες αυτές, μπορεί να είναι ένα πιο ταπεινό λουλούδι σε σχέση με τα τριαντάφυλλα και τα κρίνα, είναι ωστόσο πορφυρές και ταιριαστές σε βασιλιάδες (8-9: *purpureae violae nobile germen habent. | Respirant regali murice tinctae*), γεγονός πολύ λογικό, εάν σκεφτούμε τη βασιλική καταγωγή της Ραδεγούνδης.⁵¹ Στην ποίηση του Φορτουνάτου, τα λουλούδια συμβολίζουν τον Παράδεισο, όπως

⁴⁶ Roberts (⁴2012: 286-287).

⁴⁷ Charlet (1988).

⁴⁸ Roberts (⁴2012: 287).

⁴⁹ D'Evelyn (2007).

⁵⁰ Pucci (2010: 81).

⁵¹ Πρβλ. τη φράση *murice tinctae* (9) με το Hor. *Carm.* 2.16.36: *murices tinctae*, βλ. Pucci (2010: 81).

και στη χριστιανική γραμματεία γενικότερα.⁵² Επίσης, αντιστοιχούν σε γυναικείες μορφές της: το κρίνο ταυτίζεται με την παρθένα (το οποίο ενισχύεται με το επίθετο *candida* εδώ, βλ. 1: *candida lilia*), το κόκκινο τριαντάφυλλο με τη μάρτυρα και η πορφυρή βιολέτα με την άγια χήρα.⁵³

Παρόλο τον χριστιανικό τους συμβολισμό, τα τριαντάφυλλα και τα κρίνα στην κλασική λατινική ποίηση αλλά και σε αυτή της Ύστερης Αρχαιότητας σχετίζονταν με την ομορφιά της γυναικείας επιδερμίδας, πρβλ. *Verg. Aen.* 12.68-69: *si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa | alba rosa, talis virgo dabat ore colores*, *Ov. Am.* 2.5.37: *quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae*, *Max. El.* 1.89-90: *candida contempsi, nisi quae suffusa rubore | vernarent propriis ora serena rosis* κλπ.⁵⁴ Τα ίδια λουλούδια που αναφέρονται στο ποίημα 8.6 απαντούν συχνά σε ένα λογοτεχνικό είδος που παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με αυτό της ερωτικής ελεγείας, τη βουκολική ποίηση.⁵⁵ Εκεί συχνά προσφέρονται από τους βουκόλους ως δώρα στις αγαπημένες τους.⁵⁶ Και ο Φορτουνάτος προσφέρει βιολέτες ως δώρα, *munera* (4), μία λέξη που παραπέμπει στο ελεγειακό λεξιλόγιο, καθώς ο εραστής-ποιητής οφείλει να προσφέρει δώρα στο αντικείμενο του πόθου του.⁵⁷ Ωστόσο, τα δώρα που προσφέρει ο Φορτουνάτος είναι μικρά, 4: *misisssem magnis munera parva libens* («μικρά δώρα σε σπουδαίες ευχαρίστως θα έστελνα»). Εδώ παρατηρούμε την παρήχηση του *m*, η οποία αντανακλά τη διστακτικότητα του ποιητή να προσφέρει αυτά τα ταπεινά δώρα στις σπουδαίες προστάτιδές του, όπως επίσης και ότι χρησιμοποιεί ελεγειακές φράσεις, σαν τη *munera parva*.⁵⁸ Ταυτόχρονα, πρέπει να επισημάνουμε ξανά την καλλιμαχική συνδήλωση που υπάρχει εδώ· τα δώρα, τα λουλούδια που προσφέρει ο ποιητής, είναι μικρά, ταπεινά, όπως και τα ποιήματα που τα συνοδεύουν.⁵⁹ Επίσης, προέρχονται από έναν φτωχικό κήπο (3: *pauperis horti*). Ως γνωστόν, η φτώχεια αποτελεί κι αυτή μια καλλιμαχική συνδήλωση που απαντά στη ρωμαϊκή λυρική

⁵² Roberts (2011-2012: 117).

⁵³ George (1995: 70), Brennan (1996: 85).

⁵⁴ Roberts (2012: 287).

⁵⁵ Για τα κρίνα, βλ. Karakasis (2011: 17, 30, 227, 304, 311, 329) και (2016: 146 και 208). Για τα τριαντάφυλλα, βλ. Karakasis (2016: 146). Για τις βιολέτες, βλ. Karakasis (2011: 17, 30, 161 και 309) και (2016: 146).

⁵⁶ Karakasis (2016: 145-147).

⁵⁷ Πρβλ. *Tib.* 1.8.29: *munera ne poscas: det munera canus amator*, 1.9.11: *muneribus meus est captus puer*; *Prop.* 1.10.12: *accipe commissae munera laetitiae*, 1.16.36: *victa meis numquam, ianua, muneribus*, 2.8.11: *munera quanta dedi*, *Ov. Am.* 1.8.67: *poscet sine munere noctem*, 2.13.24: *ipse feram ante tuos munera vota pedes*, *Her.* 2.110: *munera multa dedi*, 14.124: *quaeque tibi tribui munera*, *Ars am.* 2.166: *cum dare non possem munera, verba dabam*. Επίσης, βλ. Williard (2016: 167-168).

⁵⁸ Πρβλ. [*Tib.*] 3.1.24: *mittit et accipias munera parva rogat*, 3.7.7-8: *nec munera parva | respueris* και *Ov. Ars am.* 2.256: *porrige Fortunae munera parva die*.

⁵⁹ Karakasis (2011: 66-67, 84 και 219-220) και Karakasis (2016: 200-201).

ποίηση και την ελεγεία.⁶⁰ Σε βιωματικό επίπεδο, ο ποιητής προσφέρει ταπεινά λουλούδια και μικρά ποιήματα στις προστάτιδες του. Σε ποιητολογικό επίπεδο, τα λουλούδια, που ούτως ή άλλως στην καλλιμαχική ποιητική ταυτίζονται με τα «ελαφρά» ποιήματα, αντιστοιχούν στα σύντομα και ταπεινά ποιήματα του Φορτουνάτου.

Και στο επόμενο ποίημα, το 8.7, κυριαρχούν τα άνθη και τα χρώματα. Όπως και πριν, ενώ από τον τίτλο του καταλαβαίνουμε ότι το ποίημα είναι αφιερωμένο στη Ραδεγούνδη (*Ad eandem de floribus super altare*, δηλ. στην ίδια, για τα λουλούδια πάνω στην ιερή Τράπεζα), ο στίχος 19 (*Agnes cum Radegunde*) αποδεικνύει ότι ο Φορτουνάτος είχε και την Αγνή στο μυαλό του. Οι στίχοι 11-14, όπου επικρατούν τα χρώματα, μάλλον αντιστοιχούν στα χρώματα των ομάδων του βυζαντινού υποδρόμου (βλ. ιδίως τον στ. 13: *stat prasino venetus: rugnant et flore colores*, δηλ. τους Πράσινους και τους Βένετους) και, υπό αυτήν την έννοια, ίσως υπονοούν τις επαφές της Ραδεγούνδης με τις βυζαντινές αρχές με στόχο την αναζήτηση ιερών λειψάνων.⁶¹ Ο δραματικός χρόνος του ποιήματος είναι η άνοιξη, το Πάσχα, όταν «ο Κύριος νικά τον θάνατο» (3: *tempore vernali, dominus quo Tartara vicit*). Η άνοιξη είναι η εποχή της χαράς, αλλά και του έρωτα –αρκεί να θυμηθούμε το *Pervigilium Veneris* που διαδραματίζεται την άνοιξη και ότι η Αφροδίτη στα επιθαλάμια συνδυάζεται με τη διαρκή άνοιξη.⁶² Στους στίχους 5-6 διαφαίνεται ένα ερωτικό υπόστρωμα:

Inde viri postes et pulpita floribus ornant,
hinc mulier roseo complet odore sinum.

Carm. 8.7.5-6

Τότε οι άνδρες στολίζουν τις πόρτες και τις ξύλινες εξέδρες, τότε που οι γυναίκες τον κόρφο τους γεμίζουν με ρόδινα αρώματα.

Στον πρώτο στίχο, ο Φορτουνάτος υπαινίσσεται την τυπική περσόνα της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας, τον *exclusus amator*, ο οποίος, απελπισμένος λόγω της μάταιης προσπάθειάς του να γίνει αποδεκτός από την *puella*, εναποθέτει το στεφάνι (*corona*, ένας όρος που απαντά στον στίχο 9: *coronis*) που φορά στο

⁶⁰ Πρβλ. Tib. 1.5.61–66: *Pauper erit praesto semper, te pauper adibit | primus et in tenero fixus erit latere, | pauper in angusto fidus comes agmine turbae | subicietque manus efficietque viam, | pauper ad occultos furtim deducet amicos | vinclaque de niveo detrahet ipse pede, Ov. Ars am. 2.165: pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi*. Επίσης, βλ. Myers (1996: 13), όπου σημειώνει: “poverty expresses a Callimacheanism related to the rejection of the military themes of epic, as well as the rejection of the bombastic style in favour of refined technique and uncommon themes”.

⁶¹ George (1995: 70-71) και Pucci (2010: 81-82).

⁶² Brennan (1996: 83-85).

κατόφλι της, ως απόδειξη του *pervigilium* του.⁶³ Επιπλέον, η λέξη *pulpita* σημαίνει τις ξύλινες εξέδρες που στήνονταν για θεατρικές παραστάσεις, *απαγγελίες* (*recitationes*) κλπ.,⁶⁴ άρα εδώ ίσως έχουμε και μία ποιητολογική νύξη, να εννοείται δηλ. η *απαγγελία* ποιημάτων (εάν σκεφτούμε ότι ο όρος *flos* μπορεί να σημαίνει τον ποιητικό διάκοσμο, στολίδι)⁶⁵ σε εξέδρες. Στον δεύτερο στίχο, ο Φορτουνάτος φαίνεται να υπονοεί την ερωτική διαθεσιμότητα της γυναίκας κατά τη διάρκεια της άνοιξης, όταν φροντίζει να γίνει πιο θελκτική ραίνοντας τον κόρφο της με αρώματα.

Στους στίχους 9-10 διαφαίνεται ξανά ένας ποιητολογικός υπαινιγμός:

Texistis variis altaria festa coronis,
pingitur ut filis floribus ara novis.

Carm. 8.7.9-10

Τους γιορτινούς βωμούς υφάνετε με ποικιλόχρωμα στεφάνια και η Αγία Τράπεζα χρωματιστή είναι με άνθη που μόλις κλώστηκαν.

Το χωρίο αφθονεί σε ποιητολογικούς όρους: το ρήμα *texistis*, όπως και το ουσιαστικό *filum* αναφέρονται στη διαδικασία της ύφανσης,⁶⁶ που ταυτίζεται με τη σύνθεση ποιήματος ήδη από τα χρόνια του Ομήρου (δηλ. το υφαντό της Πηνελόπης). Επίσης, ο όρος *corona* («στεφάνι») σηματοδοτεί το στεφάνι του αποκλεισμένου εραστή (βλ. παραπάνω),⁶⁷ αλλά ίσως και μία ποιητική συλλογή. Το επίθετο *variis* υποδεικνύει το στοιχείο της *variatio*, που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ποιητικής της Ύστερης Αρχαιότητας.⁶⁸ Το ρήμα *pingo* (10: *pingitur*) μπορεί να ερμηνευτεί ως «διανθίζω με σχήματα λόγου, λεκτικό διάκοσμο».⁶⁹ Ένα άλλο επίθετο, το *novis* μάς φέρνει στον νου τους νεωτερικούς ποιητές (*roetae novi*): μάλιστα η συντακτική ιδιαιτερότητα του στίχου 10 –δηλ. το *novis* ως επιθετικός προσδιορισμός από κοινού και στο *filis* και στο *floribus* (που μπορεί να ερμηνευτεί και ως «ποιήματα», βλ. παραπάνω)– ενισχύει περαιτέρω τη μεταποιητική ανάγνωση του χωρίου· το συγκεκριμένο δίστιχο ενδεχομένως να αναφέρεται στην ποιητική δημιουργία του Φορτουνάτου: οι

⁶³ Πρβλ. *Ον. Am.* 1.6.67-68: at tu, non laetis detracta corona capillis, | dura super tota limina nocte iace. Για το παρακλαυσίθυρο, βλ. Copley (1956), Παππάς (2016) και Cairns (2020).

⁶⁴ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *pulpitum* (1355).

⁶⁵ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *flos*, σημασία 13 (694).

⁶⁶ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *texo* (1627) και s.v. *filum*, σημασία 5α (683).

⁶⁷ Πρβλ. *Prop.* 2.10.22: ponitur his imos ante corona pedes, *Ον. Am.* 1.6.38: mecum est in madidis lapsa corona comis, 67: at tu, non laetis detracta corona capillis, *Ars am.* 1.582: Huic detur capiti missa corona tuo, *Rem. am.* 32: Et tegat ornatas multa corona fores.

⁶⁸ Παππάς–Καρακάσης–Παπαδοπούλου (2022: 25).

⁶⁹ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *pingo*, σημασία 3 (1272).

μοναχές είναι η αφορμή για τη σύνθεση αυτής της ποιητικής του συλλογής με ποικίλη θεματολογία, η οποία αποτελείται από «φρέσκα» ποιήματα γραμμένα με νεωτερικό τρόπο.

Και στο επόμενο ποίημα (8.8) ο Φορτουνάτος μιλά για τα λουλούδια (βιολέτες και κρίκο, βλ. στ. 4: *violas...crocus*) που έστειλε στη Ραδεγούνδη όταν αυτή ιδιώτευε στο κελί της κατά τη νηστεία της Σαρακοστής. Και εδώ ανιχνεύονται όροι που απαντούν στο ερωτικό ελεγειακό λεξιλόγιο και κάποιοι με έντονο ποιητολογικό φορτίο. Ο ποιητής απευθυνόμενος στη μοναχή την αποκαλεί «δυνατή βασίλισσα» (1: *O regina potens*),⁷⁰ την οποία αυτός, ο φίλος της, τιμά με ταπεινά λουλούδια (2: *floribus ex parvis te veneratur amans*). Όπως είδαμε και παραπάνω, τα ταπεινά λουλούδια, δώρα του Φορτουνάτου, έχουν ποιητολογικές συνδηλώσεις, καθώς φέρνουν στο μυαλό μας την καλλιμαχική ολιγάρκεια και συνάμα αντιστοιχούν στα ίδια τα ποιήματα, τα οποία είναι σύντομα και ανήκουν σε ένα «ταπεινό», «ελαφρύ» λογοτεχνικό είδος. Επίσης, στον συγκεκριμένο στίχο υπάρχουν λέξεις με αμφίσημο περιεχόμενο, δηλ. ερωτικό και φιλικό· το ρήμα *veneror* έχει κυρίως θρησκευτική σημασία και σημαίνει τον σεβασμό του πιστού προς μία θεότητα.⁷¹ Ωστόσο, σπανιότερα έχει ερωτική σημασία, η οποία σχετίζεται με την πιθανή ετυμολογία του από τη *Venus* και αντιστοιχεί στο αρχαίο ελληνικό ρήμα *ἀφροδιάζω*.⁷² Επίσης, η μετοχή *amans* μπορεί σε χριστιανικά κείμενα (σαν αυτά του Φορτουνάτου) να είναι ταυτόσημη με την έννοια του «φίλου»,⁷³ στα συμφραζόμενα όμως της ρωμαϊκής ερωτικής (ιδίως της ελεγειακής) ποίησης, απαντά με αυτή του εραστή.⁷⁴ Στον στίχο 5 ο Φορτουνάτος χαρακτηρίζει τη Ραδεγούνδη ως «πλούσια από την αγάπη του Θεού» (*dives amore Dei*), μία φράση που μας θυμίζει τον αντίζηλο του ελεγειακού εραστή, *dives amator*.⁷⁵ Παρακάτω ο ποιητής προτρέπει τη μοναχή να δεχτεί τα δώρα του, δηλ. τα ποικίλα άνθη που της στέλνει (7: *suscipe missa tibi variorum munera florum*). Όπως προαναφέρθηκε, η λέξη *munera* παραπέμπει στο ελεγειακό λεξιλόγιο, ενώ η φράση *variorum florum* έχει και μία μεταποιητική διάσταση, υπονοώντας τα ίδια τα ποιήματα του Φορτουνάτου που διακρίνονται

⁷⁰ Πρβλ. *Catul.* 66.39: *o regina*, *Verg. Aen.* 1.76 και 1.522: *o regina*, *Prop.* 4.5.65: *Venus o regina*, *V. Fl.* 1.81: *omnipotens regina*.

⁷¹ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *veneror*, σημασίες 1 και 2 (1721).

⁷² Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *veneror*, σημασία 3 (1721). Πρβλ. *Tib.* 1.5.33: *et tantum venerata virum hunc sedula curet* και βλ. Pappas (2016: 87).

⁷³ Konstan (1997: 106).

⁷⁴ Πρβλ. *Catull.* 11.19: *nullum amans vere*, 72.7-8: *quod amantem iniuria talis | cogit amare magis*, *Prop.* 2.14.28: *tota nocte receptus amans*, 2.27.11: *solus amans novit*, *Ov. Am.* 1.8.78: *audiat exclusi verba receptus amans*, 1.9.1-2: *militat omnis amans ... | militat omnis amans*, 1.13.41: *cur ego plectar amans*, 3.6.22: *si dicar per te forte retentus amans*, *Her.* 13.1: *mittit et optat amans*, 18.56: *cum foribus patriis egrediebar amans* κλπ.

⁷⁵ Πρβλ. *Tib.* 1.5.47: *haec nocuere mihi, quod adest huic dives amator*, *Ov. Am.* 1.8.31: *dives amator* και *Rem. am.* 346: *dives Amor*.

από το χαρακτηριστικό της *variatio*. Ελεγειακές αναμνήσεις ανιχνεύονται και στο δίστιχο 13-14:

Haec cui debentur, precor ut, cum veneris illuc,
meque tuis meritis dextera blanda trahat.

Carm. 8.8.13-14

Αυτά που σου οφείλονται, σε παρακαλώ, όταν εκεί θα πας, και μένα μαζί με τις αρετές σου το ευγενικό σου χέρι ας πάρει.

Το ρήμα *precor* φέρνει στη μνήμη μας τις παρακλήσεις του ελεγειακού εραστή προς την *puella* του,⁷⁶ ενώ το *blanda* είναι ένα τυπικό επίθετο του ελεγειακού είδους.⁷⁷

Τα ποιήματα 8.9 και 8.10 αποτελούν ένα δίπτυχο και συμπληρώνουν το ένα το άλλο. Το πρώτο απευθύνεται στη Ραδεγούνδη (ενώ είναι απομονωμένη στο κελί της για τη Σαρακοστή) και «παίζει» με τον κοινό τόπο της φυσικής απουσίας και της πνευματικής παρουσίας, χαρακτηριστικό της επιστολικής ποίησης, όπως αναφέρει ο Roberts.⁷⁸ Στο 8.10 ο Φορτουνάτος περιγράφει τη μεγάλη του χαρά για την επιστροφή της μοναχής τη μέρα του Πάσχα. Στο ποίημα 8.9 η Ραδεγούνδη μοιάζει ξανά με μία *puella clausa* (στ. 3: *claudenda*). Στον στίχο 5 ο Φορτουνάτος αναφέρεται επισταμένως στην όραση: *lumina quam citius nostris abscondis ocellis!* («πόσο πιο γρήγορα το βλέμμα σου κρύβεται από τα μάτια μου!»). Αυτή η αίσθηση παίζει σημαντικότερο ρόλο στην κλασική λατινική ερωτική ποίηση, και κυρίως στον Κάτουλλο και τους αυγούστειους ελεγειακούς.⁷⁹ Επίσης, στο ποίημα ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί το θέμα της απόστασης της αγαπημένης, το οποίο προέρχεται από την ερωτική ελεγεία.⁸⁰

⁷⁶ Πρβλ. Prop. 4.9.32: *vos precor*, Ov. *Am.* 1.3.1: *iusta precor*, 1.4.2: *ultima coena tuo sit, precor, illa viro*, 1.6.3: *quod precor, exiguum est*.

⁷⁷ Πρβλ. Prop. 1.8.40: *blandum carmen*, Ov. *Am.* 1.11.14: *blanda...manu*, *Ars am.* 2.477: *blanda...voluptas*, *Rem. am.* 379: *blanda Elegia*.

⁷⁸ Roberts (2012: 289).

⁷⁹ Πρβλ. Catull. 3.17-18: *meae puellae | flendo turgiduli rubent ocelli*, 43.2: *nigris ocellis*, 45.11: *ebrios ocellos*, 50.10: *nec somnus tegeret quiete ocellos*, 50.18-19: *precesque nostras | oramus, cave despuas, ocelli*. Επίσης, πρβλ. Prop. 1.1.1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*, 1.3.19: *sed sic intentis haerebam fixus ocellis*, 2.15.12: *si nescis, oculi sunt in amore duces*, 3.10.15: *dein qua primum oculos cepisti veste Properti*, Ov. *Am.* 1.5.17: *ut stetit ante oculos posito velamine nostros*, 3.11.48: *(parce) perque tuos oculos, qui rapere meos!*, *Her.* 15.21-22: *est in te facies, sunt apti lusibus anni, | o facies oculis insidiosa meis!*, *Ars am.* 1.573: *atque oculos oculis spectare fatentibus ignem* κλπ. Για τα μάτια και την όραση στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία, βλ. Raucchi (2011), Elsner (2007) και Fredrick (2012).

⁸⁰ Consolino (1977: 1353). Επίσης, βλ. Bisanti (2009).

Στους στίχους 7-8, οι οποίοι βρίσκονται ακριβώς στη μέση του ποιήματος, συναντάμε ένα δίστιχο με απολύτως ερωτικό χρωματισμό:

Omnibus exclusis uno retineberis antro:
nos magis includis, quos facis esse foris.

Carm. 8.9.7-8

Όλους από έξω τους κλείνεις και μέσα στη σπηλιά σου θα παραμείνεις. Εμένα κυρίως αποκλείεις, που έξω με κρατάς.

Οι στίχοι αυτοί φυσικά και παραπέμπουν σε ένα διαδεδομένο μοτίβο της ερωτικής ελεγείας, το *παρακλαυσίθυρο*.⁸¹ Μπορεί η Ραδεγούνδη να αποσύρεται για λίγες μέρες, ωστόσο η απουσία της φαντάζει αιώνας στον ποιητή:

Et licet huc lateas brevibus fugitiva diebus,
longior hic mensis quam celer annus erit.

Carm. 8.9.9-10

Και αν και από εδώ κρύβεσαι και για λίγες μέρες δραπετεύεις, μακρύτερος ο μήνας θα μου φανεί από ότι ο γρήγορος ο χρόνος.

Η αίσθηση του χρόνου που δεν περνά χαρακτηρίζει τον ελεγειακό εραστή – μάλιστα οι αυγούστειοι ελεγειακοί θεωρούν ότι η αργοπορία (*mora*) επιμηκύνει την ελεγειακή σχέση.⁸² Ο Οβίδιος συμβουλεύει τις αναγνώστριές του ότι η χρονική καθυστέρηση είναι η καλύτερη μαστροπός,⁸³ ενώ η αργοπορημένη απάντηση σε μία ερωτική επιστολή κάνει το πάθος του εραστή να ανάβει ακόμη περισσότερο.⁸⁴ Αντιθέτως, ο σπουδαίος αυτός *praeceptor amoris* συμβουλεύει τους εραστές να βιάζονται αν θέλουν να κατακτήσουν την αγαπημένη τους.⁸⁵ Στους επόμενους τέσσερις στίχους ο Φορτουνάτος τονίζει το μοτίβο της φυσικής απουσίας και ταυτόχρονα της πνευματικής συνύπαρξης δύο ανθρώπων. Πρόκειται για ένα χωρίο, που αν ο αναγνώστης το διαβάσει μη γνωρίζοντας το γενικότερο πλαίσιο, θεωρεί ότι προέρχεται από μία ερωτική ελεγεία:

⁸¹ Consolino (1977: 1353) και Livorsi (2016: 27). Επίσης, βλ. Copley (1956) Παππάς (2016) και Cairns (2020).

⁸² Πρβλ. Tib. 1.3.15-16: ipse ego solator, cum iam mandata dedissem, | quaerebam tardas anxius usque moras, Prop. 1.8.1: tune igitur demens, nec te mea cura moratur?, 1.13.6: in nullo quaeris amore moram.

⁸³ Πρβλ. Ov. *Ars am.* 3.752: grata mora venies, maxima lena mora est.

⁸⁴ Πρβλ. Ov. *Ars am.* 3.473-474: postque brevem rescribe moram: mora semper amantes | incitat.

⁸⁵ Πρβλ. Ov. *Ars am.* 1.373-374: sed propera, ne vela cadant auraeque residant; | ut fragilis glacies, interit ira mora.

Tempora subducis, ceu non videaris amanti,
 cum vos dum cerno hoc mihi credo parum.
 Sed tamen ex voto tecum veniemus in unum,
 et sequor huc animo quo vetat ire locus.

Carm. 8.9.11-14

Τον χρόνο υποτάσσεις, στον αγαπημένο σου δεν εμφανίζεσαι και, όταν ξανά σε βλέπω, με δυσκολία το πιστεύω. Αλλά όμως σαν ένα θα είμαστε μαζί στην προσευχή μου και με την ψυχή μου εκεί σε ακολουθώ, στον τόπο που απαγορευμένος να έλθω είναι.

Η λέξη *amanti* (11), αλλά και η φράση *veniemus in unum* (13) ανήκουν στο ελεγειακό ερωτικό λεξιλόγιο.⁸⁶ Επίσης, ο τόπος που απαγορεύεται να εισέλθει ο Φορτουνάτος μάς φέρνει στον νου το σπίτι της ελεγειακής *puella* σε ένα παρακλαυσιθυρικό ποίημα.

Στο ποίημα 8.10 ο Φορτουνάτος γιορτάζει την επιστροφή της Ραδεγούνδης μετά τον εκούσιο εγκλεισμό της κατά τη διάρκεια της Σαρακοστής. Ο ποιητής εδώ παρομοιάζει τη μοναχιά με θεότητα, η *επιφάνεια* της οποίας φέρνει την παγκόσμια αγαλλίαση και την καρποφορία της φύσης.⁸⁷ Έτσι, ενώ η εποχή του ποιήματος είναι ο Απρίλης (Πάσχα), ο ερχομός της Ραδεγούνδης κάνει τις εποχές να συνυπάρχουν (8: *Augustus mensis, Aprilis agit* και 10: *autumnus venit*), με αποτέλεσμα να υπάρχει μαζική γεωργική παραγωγή, η οποία –σε κανονικές συνθήκες– λαμβάνει χώρα σε μία εποχή (καρποί, δεμάτια, σταφύλια, μήλα και αχλάδια, πρβλ. 7: *fruges, placidos [...] maniplos*, 10: *uva*, 11: *malus et alta pirus*). Στην πανηγυρική και στη χριστιανική ποίηση είθισται η παρουσία ενός αυτοκράτορα ή η εορτή κάποιου αγίου/αγίας να φέρνει την άνοιξη και καρποφορία (έστω κι αν είναι χειμώνας).⁸⁸ Στους τρεις εναρκτήριους στίχους εντοπίζονται ερωτικά ελεγειακά στοιχεία:

Unde mihi rediit radianti lumine vultus?
 Quae nimis absentem te tenuere morae?
 Abstuleras tecum, revocas mea gaudia tecum.

Carm. 8.10.1-3

Από πού επέστρεψε για μένα αυτό το πρόσωπο με το φως που λάμπει; Ποια αργοπορία σε κρατούσε τόσο καιρό μακριά από μένα; Μαζί σου πήρες τις χαρές, μαζί σου τώρα πίσω τις καλείς.

⁸⁶ Consolino (1977: 1353-1354).

⁸⁷ Consolino (1977: 1359) και Barcellona (2015: 36).

⁸⁸ Roberts (⁴2012: 289-290).

Στον πρώτο στίχο συναντάμε ξανά την αίσθηση της όρασης που παίζει σημαντικό ρόλο στην ερωτική ελεγεία. Επίσης, ένας άλλος όρος που απαντά σε αυτό το είδος είναι η *rosa*. Τέλος, το ουσιαστικό *gaudia* που αναφέρεται στη χαρά που απολαμβάνει ο Φορτουνάτος όταν ξανασυναντά τη φίλη μοναχή, έχει και σεξουαλική σημασία, καθώς ερμηνεύεται ως η ηδονή από τη σαρκική επαφή.⁸⁹ Στο δίστιχο 11-12 ο ποιητής αναφέρει ότι –χάρη στην επιστροφή της Ραδεγούνδης– μπορεί να απολαμβάνει ταυτόχρονα τις οσμές των ανθών των μήλων και των αγγουριών μαζί με τους καρπούς τους. Θεωρώ ότι στον στίχο 12 ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί ποιητική μεταγλώσσα, βλ. *sed cum flore non iam mihi rosa ferunt* («αλλά με μαζί με το φρέσκο λουλούδι, να, καρπούς μου φέρνουν»). Τα άνθη και οι καρποί λειτουργούν ως ποιητολογικές συνδηλώσεις, που ίσως αναφέρονται στο νέο ελεγειακό είδος που καλλιεργεί ο Φορτουνάτος (δηλ. την ελεγεία επαίνου) που του αποδίδει καρπούς, δηλ. ποιήματα και ίσως ακόμη την εύνοια της Ραδεγούνδης.⁹⁰

3. *Carmina*, βιβλίο 11

Όπως το ποίημα 8.9, έτσι και το 11.2 έχει ως θέμα του την ιδιότητα της Ραδεγούνδης στο κελί της για τη Σαρακοστή και την απώλεια της όρασης και του φωτός που προκαλεί αυτή η απουσία στον Φορτουνάτο.⁹¹ Εάν ο αναγνώστης δεν γνωρίζει την ταυτότητα του ποιητή και της μοναχής, εύκολα μπορεί να παρερμηνεύσει το ποίημα ως ερωτικό· στον στίχο 9 όμως αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για χριστιανική ποίηση, με την αναγραφή της φράσης *sanctisque sororibus* («των αδελφών μοναχών»). Όπως συμβαίνει και στο ποίημα 8.9 (αλλά και στην αυγούστεια ελεγεία), η αίσθηση της όρασης διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στο ποίημα (1: *mea lux, oculis errantibus*, 2: *visu*, 3: *conspicio*, 4: *te non video*, 6: *mihi stat sine sole dies*). Το *mea lux* του πρώτου στίχου αποτελεί τυπική φράση με την οποία ο ελεγειακός εραστής-ποιητής απευθύνεται στην *puella* του (ιδίως στον Οβίδιο).⁹² Η Consolino θεωρεί ότι επτακόσια χρόνια μετά τον θάνατο του τελευταίου κλασικού ελεγειακού αυτά τα λόγια δεν λέγονταν πια σε ερωτικά, αλλά σε πνευματικά συμφραζόμενα.⁹³ Ο Roberts επικαλούμενος τη μαρτυρία ρωμαϊκής επιγραφής, στην οποία ένας γιος απευθύνει τη φράση αυτή στη νεκρή

⁸⁹ Consolino (1977: 1359) και Adams (1982: 197-198).

⁹⁰ Για την ποιητολογική χρήση της λέξης *flos*, βλ. παραπάνω. Για τα *rosa*, βλ. Karakasis (2011: 73, 85, 224 και 235) και Karakasis (2016: 205 και 217). Για τη μεταποιητική χρήση των δένδρων, βλ. Henkel (2009) και Scanlon (2014).

⁹¹ Pucci (2010: 86) και Roberts (2012: 291).

⁹² Πρβλ. Prop. 2.14.29: *mea lux*, 2.28.59: *mea lux*, 2.29a.1: *mea lux*, Ov. Am. 1.4.25: *mea lux*, 1.8.23: *mea lux*, 2.17.23: *mea lux*. Επίσης, πρβλ. τη φράση του Κικέρωνα προς τη σύζυγό του, Τερεντία, στο *Fam.* 14.2.2.10: *mea lux, meum desiderium* («φως μου, λαχτάρα μου»).

⁹³ Consolino (1977: 1351-1352).

του μητέρα, πιστεύει ότι το *mea lux* χρησιμοποιούνταν για κάθε σχέση στοργής, όπως είναι αυτή των γονιών με τα παιδιά τους.⁹⁴ Στους στίχους 7-8 ο ποιητής πάλι υιοθετεί ένα γνώριμο χαρακτηριστικό, αυτό της βιασύνης του ελεγειακού εραστή (*Sed precor horarum ducat rota concita cursus, | et brevitate velint se celerare dies*, «αλλά παρακαλώ το άρμα των ωρών τις γρήγορες ρόδες να κινήσει και οι μέρες να θελήσουν με συντομία να τρέξουν»).

Στο ποίημα 11.4 ο Φορτουνάτος (και μαζί με αυτόν και η Αγνή) παρακαλά τη Ραδεγούνδη να πει κρασί, για να γίνει καλύτερα στην υγεία της. Εδώ παρατηρούμε ότι ο ποιητής σπεύδει στην αρχή να χαρακτηρίσει την αγάπη προς τη Ραδεγούνδη ως «άγια» (1: *sanctus amor*), αν και εκείνα τα χρόνια η λέξη *amor* από μόνη της σήμαινε και τη χριστιανική αγάπη.⁹⁵ Μιας και η Ραδεγούνδη είναι η *domina* του (βλ. παραπάνω, αλλά και 11.5.5: *dominae*, *App.* 22.7; *domina: App.* 20.1, 22.8, 24.11.), ο Φορτουνάτος προσδιορίζει τον εαυτό του ως *famulus* (2), όπως κάνει και αλλού (*App.* 20.1: *famulus*, 24.15: *famulo*, *App.* 12.12: *famulando*, *App.* 22.7: *famulans*), γεγονός που μας θυμίζει το ελεγειακό *servitium amoris*.⁹⁶ Αυτό φυσικά δε σηματοδοτεί κάτι ερωτικό· ο Φορτουνάτος και η Αγνή παρακαλούν να εισακουστούν (7: *suppliciter petimus*) από τη πνευματική τους μητέρα (8: *mater optima*). Στο ποίημα αυτό συναντάμε και ένα δείγμα αυτοαναφορικότητας του ποιητή· στον στίχο 3, όπου ο Φορτουνάτος κάνει ένα ωραίο λογοπαίγνιο με το όνομα της Αγνής,⁹⁷ αναφέρει ότι και οι δύο παρακαλούν την ιδρύτρια της μονής με στίχους (*Fortunatus agens, Agnes quoque versibus orant*). Προφανώς εδώ ο ποιητής αναφέρεται στο ίδιο του το ποίημα.

Το ποίημα 11.5, όπως και το 11.3, είναι αφιερωμένα στο *natalicium* της Αγνής, δηλ. όχι στα αληθινά της γενέθλια, αλλά στην επέτειο από την αναγόρευσή της ως ηγουμένης της μονής.⁹⁸ Όπως φαίνεται, η Αγνή έχει αποσυρθεί και βρίσκεται απομονωμένη μακριά από τον ποιητή, αλλά και από τη Ραδεγούνδη (5-6). Και εδώ εντοπίζουμε ένα χωρίο που θα μπορούσε κάλλιστα να βρίσκεται σε ένα ερωτικό ποίημα:

*Nubila cuncta tegunt, nec luna nec astra videntur;
si sis laeta animo, me nebulae fugiunt.*

Carm. 11. 13-14

Σύννεφα τα πάντα σκεπάζουν, ούτε η σελήνη ούτε τα άστρα φαίνονται· εάν είσαι χαρούμενη στην ψυχή σου, από μένα τα σύννεφα φεύγουν.

⁹⁴ Roberts (42012: 308-309).

⁹⁵ Νικήτας-Τρομάρας (2019), s.v. *amor*, σημασία 7 (123).

⁹⁶ Consolino (1977: 1354) και Barcellona (2015: 37).

⁹⁷ Pucci (2010: 88-89).

⁹⁸ Pucci (2010: 89-90).

Εδώ ο Φορτουνάτος ταυτίζει το φως και το σκοτάδι με τη διάθεση της Αγνής. Τα σύννεφα και η μη όραση της σελήνης και των αστεριών ισοδυναμούν με τη λύπη της. Η διάθεση του ποιητή είναι αλληλένδετη με αυτή της ηγουμένης. Εάν είναι εκείνη χαρούμενη, το φως επανέρχεται σε αυτόν και τα σύννεφα αποχωρούν.⁹⁹ Ένα δείγμα αυτοαναφορικότητας ενυπάρχει στον στίχο 15, όταν ο ποιητής ανακαλύπτει πως το παρόν ποίημα αποτελεί παραγγελία της Ραδεγούνδης: *Gaudia vera colat quae nos haec scribere iussit* («αληθινές χαρές να απολαμβάνει αυτή που μου παρήγγειλε να γράψω αυτούς τους στίχους»).

Στο ποίημα 11.6 ο ποιητής πράττει το εξής παράδοξο· αποσκοπώντας στο να αμυνθεί ο ίδιος και να αποδιώξει από πάνω του τα κουτσομπολιά της εποχής ότι είχε ερωτική σχέση με την Αγνή, χρησιμοποιεί ερωτικό λεξιλόγιο. Η George αναφέρει ότι αυτή ήταν συνήθης πρακτική των χριστιανών συγγραφέων όταν αναφέρονταν σε μία στενή φίλια και επικαλείται το παράδειγμα του Ιερώνυμου που χρησιμοποιούσε τέτοιο λεξιλόγιο για τη σχέση του με τη Μαρκέλλα και την Πάολα.¹⁰⁰ Στην αρχή του ποιήματος ο Φορτουνάτος σπεύδει να διακηρύξει την αγνή του αγάπη προς την ηγουμένη, την οποία τώρα την ονομάζει ως «μητέρα και αδελφή», γεγονός που συναντάται άπαξ εδώ (πάντα την αποκαλεί ως «αδελφή» του, με κοινή τους μητέρα τη Ραδεγούνδη):¹⁰¹

Mater honore mihi, soror autem dulcis amore,
quam pietate, fide, pectore, corde colo,
coelesti affect, non crimine corporis ullo.
Non caro, sed hoc quod spiritus optat amo.

Carm. 11.6.1-4

Μητέρα για μένα στην τιμή και αδελφή που γλυκά σε αγαπώ, εσένα που τιμώ με αφοσίωση, πίστη, καρδιά και ψυχή και με ουράνια στοργή, δίχως της σάρκας καμία αμαρτία. Αγαπώ όχι με τη σάρκα, αλλά αυτό που το πνεύμα επιθυμεί.

Το επίθετο *dulcis* απαντά πολύ συχνά στο είδος της ερωτικής ελεγείας,¹⁰² γεγονός που επιτείνεται με τη χρήση των «συμβολικών μετωνυμιών» *amore* και *amo* στον πρώτο και τέταρτο στίχο αντίστοιχα.¹⁰³ Επίσης, παρατηρούμε ότι στο ποίημα υπάρχει και κυκλική σύνθεση, πρβλ. 1: *dulcis amore* και 16: *dulci [...]* *amore*.

⁹⁹ Consolino (1977: 1356).

¹⁰⁰ George (1995: 103).

¹⁰¹ Pucci (2010: 91-92).

¹⁰² Πρβλ. Tib. 1.5.31-32: *huc veniet Messalla meus, cui dulcia poma | Delia selectis detrahat arboribus* 1.7.47: *dulcis tibia cantu*, Prop. 1.2.14: *et volucres nulla dulcius arte canunt*, 12.5-6: *nec mihi consuetos amplexus nutrit amores | Cynthia, nec nostra dulcis in aure sonat*, 2.30b.28: *et canere antiqui dulcia furta Jovis*.

¹⁰³ Harrison (2007: 31-33).

Στον δεύτερο στίχο συναντούμε δύο έννοιες που έως τον Κάτουλλο ήταν αποκλειστικά πολιτικές και χαρακτήριζαν τις πελατειακές σχέσεις (*clientelae*), τις *pietate* και *fide*. Από τον Κάτουλλο όμως και μετά, αυτοί οι όροι τίθενται και σε ερωτικά συμφραζόμενα, σηματοδοτώντας την αμοιβαία αφοσίωση και εμπιστοσύνη που πρέπει να διέπει μια ερωτική σχέση.¹⁰⁴ Η αγωνιώδης προσπάθεια του Φορτουνάτου να αποδιώξει από πάνω του κάθε υποψία υποδηλώνεται και με την έντονη παρήχηση του *c* στους στίχους 2-4 ([...] *corde solo | coelesti affectu, non crimine corporis ullo. | Non caro [...]*). Εδώ ο ποιητής λέει ρητώς πως η αγάπη του προς την Αγνή δεν είναι σαρκική (3-4: *corporis, caro*), αλλά μόνο πνευματική (*spiritus*). Αυτή η αγάπη χωρίς καμία αμαρτία του σώματος (3: *non crimine corporis ullo*) απηχεί τη παρόμοια φράση που ο Φορτουνάτος χρησιμοποίησε για την πνευματική του αδελφή Αγνή στο 11.3.4 (*non caro, sed Christus hanc in amore dedit*) και φέρνει στη μνήμη μας την περίφημη δήλωση του Οβιδίου, ότι τον πρόδωσαν δύο αδικήματά του, ένα ποίημα και ένα σφάλμα, *Tr. 2.1.207: perdidierint cum me duo crimina, carmen et error*.

Ο Φορτουνάτος απευθυνόμενος στην Αγνή ορκίζεται στον Χριστό, τον Πέτρο, τον Παύλο και την Παναγία (5-6), ότι:

*te mihi non aliis oculis animoque fuisse,
quam soror ex utero tu Titiana fores,
ac si uno partu mater Radegundis utrosque,
visceribus castis progenuisset, eram,
et tamquam partier nos uber acara beatae
pavissent uno lacte fluente duos.*

Carm. 11.6.7-12

ότι ποτέ δεν σε είδα εγώ με άλλα μάτια και άλλο πνεύμα, παρά σαν να ήσουν η Τιτιάνα, η αδελφή μου από την ίδια κοιλιά. Και ήταν σαν με μία γέννα η μητέρα Ραδεγούνδη και τους δύο από τα αγνά της σπλάχνα να μας γέννησε. Και σαν από κοινού μάς έθρεψαν εμάς τους δύο τα αγαπητά στήθη της ευλογημένης μάνας με το ίδιο γάλα που έρρεε.

Η αναφορά στο σώμα της Ραδεγούνδης προσδίδει στο χωρίο έναν ερωτισμό, που όμως, σύμφωνα με τη George και τον Roberts δεν έχει καμία σεξουαλική σημασία.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Consolino (1977: 1357) και Τρομάρας (²2001: 564). Για τη *fides*, πρβλ. Catull. 67.8: *in dominum veterem deseruisse fidem*, 76.3: *nec sanctam violasse fidem*, 87.3: *nulla fides ullo fuit umquam foedere tanta*. Για την *pietas*, πρβλ. Catull. 73.2: *aut aliquem fieri posse putare pium*, 76.2: *cum se cogitat esse pium*, 76.26: *o di, reddite mi hoc pro pietate mea*.

¹⁰⁵ George (1992: 173) και Roberts (⁴2012: 299-301).

Στους στίχους 13-14 ο Φορτουνάτος εκφράζει την ανησυχία του μήπως οι κακόβουλες φήμες τού κάνουν κακό:

Heu mea damna gemo, tenui ne forte susurro
impediant sensum noxia verba meum.

Carm. 11.6.13-14

Αλίμονο, αναστενάζω από τους κινδύνους, μήπως κατά τύχη, από κάποιον ψίθυρο λεπτό, λόγια επιζήμια τα αισθήματά μου εμποδίσουν.

Ο Φορτουνάτος φοβάται το «απαλό σούσουρο» (13: tenui susurro). Όπως σωστά επισημαίνει ο Pucci, αυτές οι δύο λέξεις έχουν ερωτικό φορτίο, καθώς μπορούν να ταυτιστούν με ρήματα α΄ προσώπου (tenui: αγκάλισα και susurro: ψιθυρίζω).¹⁰⁶ Αυτή η δήλωση του ποιητή έρχεται σε αντίθεση με την αδιαφορία του Κάτουλλου για τις φήμες που ακούγονταν για τη σχέση του με τη Λεσβία.¹⁰⁷ Όπως έχει ήδη επισημανθεί από τους μελετητές, η φράση tenui susurro παραπέμπει στην ίδια φράση που χρησιμοποιεί ο Ιουβενάλης στο *Sat.* 4.110, όπου ο ποιητής μιλά για τις επικίνδυνες φήμες που διέδιδε ένας πληροφοριοδότης στην αυλή του Δομιτιανού.¹⁰⁸

Και το τέλος του ποιήματος θα μπορούσε να εντάσσεται σε ένα ερωτικό ποίημα:

Sed tamen est animus simili me vivere voto,
si vos me dulci vultis amore coli.

Carm. 11.6.15-16

Αλλά όμως η διάθεσή μου είναι μαζί σας να ζω, με παρόμοια επιθυμία, εάν βέβαια θέλετε εσείς γλυκά να με αγαπάτε.

Μέσω της κυκλικής σύνθεσης του ποιήματος (1: dulcis amore και 16: dulci...amore) τονίζεται και ένα επίθετο που απαντά συχνά στο ελεγειακό είδος, το dulcis, αλλά και η βασική «συμβολική μετωνυμία» του είδους, ο amor.

¹⁰⁶ Pucci (2010: 92).

¹⁰⁷ Πρβλ. Catull. 5.1-3: Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, | rumoresque senum severiorum | omnes unius aestimemus assis! Επίσης, πρβλ. Hor. *Carm.* 1.9.17-19: nunc et campus et areae | lenesque sub noctem susurri | composita repetantur hora, *Sat.* 2.8.77-78: tum in lecto quoque videres | stridere secreta divisos aure susurros, Ov. *Her.* 19.19: aut ego cum cana de te nutrice susurro, 21.233: is quoque nescio quam, nunc ut vaga fama susurrat.

¹⁰⁸ Pucci (2010: 92) και Roberts (2012: 300).

Στο ποίημα 11.7 ο Φορτουνάτος βρίσκεται πάλι μακριά από τις αγαπημένες του μοναχές (2: in absenti...amore). Και εδώ ανακαλούμε τη φιγούρα του *exclusus amator*:

Quas locus excludit mens anxia voce requirit
et simul ut videat per pia vota rogat.

Carm. 11.7.3-4

Αυτές που ο τόπος αποκλείει, ο νους μου με ανήσυχη φωνή πίσω ζητάει και μαζί να τις δει παρακαλεί με ευσεβείς ευχές.

Η Ραδεγούνδη και η Αγνή παρουσιάζονται ως *puellae clausae*, που ένα μέρος τις κρατάει μακριά του (μάλλον το μοναστήρι).¹⁰⁹ Ο Φορτουνάτος, σαν ελεγειακός εραστής, παρακαλεί να τις δει ξανά εκστομίζοντας *pia vota*, μία φράση που ανακαλεί το είδος της ρωμαϊκής ερωτικής ελεγείας.¹¹⁰

Ο Roberts θεωρεί ότι το ποίημα 11.14 είναι το πιο διάσημο ποίημα του Φορτουνάτου που πραγματεύεται τον χωρισμό από αγαπημένα πρόσωπα και το παράδοξο της παρουσίας κάποιου απόντα.¹¹¹ Απευθύνεται στην Αγνή και αναφέρεται σε μία κρέμα από γάλα που του έστειλε ως δώρο. Ο ποιητής διακρίνει ίχνη από τα δάκτυλα της ηγουμένης. Από τους δέκα στίχους του ποιήματος, οι πρώτοι οκτώ διακρίνονται από έναν υφέρποντα ερωτισμό:

Aspexi digitos per lactea munera fixos
et stat picta manus hic ubi crama rapis.
Dic, rogo, quis teneros sic sculpere conpulit ungues?
Daedalus an vobis doctor in arte fuit?
O venerandus amor cuius, faciente rapina,
subtracta specie, venit imago mihi!
Spes fuit, haec quoniam tenui se tegmina rupit:
nam neque sic habuit pars mihi parva dari.

Carm. 11.14.1-8

Ίχνη από δάκτυλα καρφωμένα μέσα σε γαλατένια δώρα είδα και αποτύπωμα άφησαν τα χέρια σου από εκεί που άρπαξες την κρέμα. Πες μου, σε παρακαλώ, ποιος σε παρακίνησε έτσι να τα χαράξουν τα τρυφερά σου νύχια; Άραγε ο Δαίδαλος ήταν ο δάσκαλός σου σε αυτήν την τέχνη; Ω σεβάσμα αγάπη, η

¹⁰⁹ Βουτσίνου-Κικίλια (2001: 119).

¹¹⁰ Πρβλ. Prop. 3.3.9-10: pugnamque sinistram | Cannensem et versos ad pia vota deos, Ov. Am. 2.6.43: quid referam timidae pro te pia vota puellae και Rem. am. 813: postmodo reddetis sacro pia vota poetae.

¹¹¹ Roberts (⁴2012: 312).

αρπαγή που έκανες, αν και η μορφή σου μακριά είναι, την εικόνα σου στο μυαλό μου έφερε! Ελπίδα μού προκάλεσε που έσπασε κάτω από τη σαθρή κρούστα και έτσι ούτε ένα μικρό μέρος δεν έμεινε για μένα.

Οι λέξεις *gapis* (2) και *garina* (5) υπαινίσσονται ή ότι η Αγνή δάγκωσε ένα κομμάτι από το δώρο πριν το στείλει ή ότι σκοπίμως το σκάλισε με τα χέρια της.¹¹² και οι δύο αυτές πιθανές πράξεις δείχνουν ότι η ηγουμένη αποσκοπεί να αποτυπώσει τη σφραγίδα της στο δώρο προς τον Φορτουνάτο, συνεπώς η παρουσία της να είναι αισθητή, αν και απουσιάζει. Η ταύτιση ενός δώρου με το αγαπημένο πρόσωπο φέρνει ξανά στον νου μας το είδος της ερωτικής ελεγειας – αρκεί να θυμηθούμε το δαχτυλίδι που ο Οβίδιος προσφέρει στην αγαπημένη του στο *Am.* 2.15 και που θέλει ο ίδιος να μεταμορφωθεί σε αυτό, για να βρίσκεται πάντα μαζί της. Επίσης, τα δάχτυλα (1: *digitos*) απαντούν συχνά ως ένα ερωτογενές μέλος του ανθρώπινου σώματος στον ίδιο Ρωμαίο ελεγειακό.¹¹³ Τα δώρα που η Αγνή προσφέρει στον Φορτουνάτο είναι γαλατερά (1: *lactea munera*), μία φράση που δημιουργεί μία ενδοκειμενική σχέση με το *Carm.* 11.6.11-12, όπου γίνεται λόγος για τα στήθη της Ραδεγούνδης (βλ. παραπάνω). Ταυτόχρονα, μας θυμίζει δύο κατουλλικές φράσεις με ερωτικό περιεχόμενο, πρβλ. *Catull.* 55.17: *nunc te lacteolae tenent puellae?* και 64.65: *non terete strophio lactentis vincita papillas.* Η Αγνή έχει τρυφερά νύχια (3: *teneros* [...] *ungues*), ένα τυπικό επίθετο για τις ελεγειακές *puellae*.¹¹⁴ Βέβαια, η αγάπη του Φορτουνάτου προς αυτήν είναι σεβάσμια (5: *venerandus amor*), αλλά, όπως γράφει και ο Roberts, αυτή η περιγραφή των αποτυπωμάτων των δακτύλων της Αγνής πάνω στο γλύκισμα, «δίνει την εντύπωση μίας σχεδόν ερωτικής μανίας για τον αποστολέα του δώρου».¹¹⁵ Τέλος, οι όροι *tenui* (7) και *garina* (8) διαδραματίζουν και έναν ποιητολογικό ρόλο, καθώς σηματοδοτούν τα ίδια τα λεπτά και σύντομα ποιήματα του Φορτουνάτου (βλ. και παραπάνω).

Στο *Carm.* 11.16 ο ποιητής απολογείται στην Αγνή για το γεγονός ότι έχασε ένα δείπνο που του είχε ετοιμάσει, γιατί του το απαγόρευσε ο γιατρός του (11: *medicus*). Οι κριτικοί σχολιάζουν κυρίως τους στίχους 5-6:¹¹⁶

¹¹² Roberts (⁴2012: 313).

¹¹³ Πρβλ. *Ov. Am.* 1.4.37: *nec sinus admittat digitos habilesve papillae*, 1.11.23: *quid digitos opus est graphio lassare tenendo?*, *Her.* 21.27: *inde meos digitos iterum repetita fatigat*, *Ars am.* 1.622: *et teretes digitos exiguumque pedem*, *Rem. am.* 604: *et timet, et digitos ad sua colla refert*, *Met.* 1.500-501: *laudat digitosque manusque | brachiaque et nudos media plus parte lacertos.*

¹¹⁴ Πρβλ. *Tib.* 1.3.63-64: *ac iuvenum series teneris inmixta puellis | ludit*, *Ov. Am.* 2.1.33: *at facie tenerae laudata saepe puellae* και 2.14.37: *at tenerae faciunt, sed non impune, puellae.*

¹¹⁵ Roberts (⁴2012: 313).

¹¹⁶ Consolino (1977: 1356), Pucci (2010: 100-101), Roberts (⁴2012: 309).

Quis mihi det reliquas epulas, ubi voce fideli
delicias animae te loquor esse meae?

Carm. 11.16.5-6

Ποιος απομένει σε μένα γεύματα να δώσει, από τη στιγμή που με πιστή φωνή
λέω ότι γλύκα της ψυχής μου είσαι;

Η λέξη *delicias* συνδέει το χωρίο με τον Κάτουλλο, και κυρίως τη φράση *passer, deliciae meae puellae* που απαντά και στο *Catull. 2.1* και στο *3.4*.¹¹⁷ Ο Roberts υποστηρίζει πως μπορεί η λέξη *delicias* να έχει ερωτικές συνδηλώσεις στον Κάτουλλο και στην κλασική λατινική ποίηση γενικότερα, αλλά στον Φορτουνάτο όχι, καθώς –κυρίως στα ποιήματα για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή– χρησιμοποιεί τη λέξη αυτή για τα φαγητά που εκείνες του ετοιμάζουν.¹¹⁸ Εντούτοις, ο στίχος 6 κάλλιστα μπορεί να έχει έναν ερωτικό χρωματισμό, γεγονός που ενισχύεται από τις φράσεις *voce fideli* (5) και *pietate parata* (15), οι οποίες παραπέμπουν ξανά στον Κάτουλλο και πιο συγκεκριμένα στην ιδιαίτερη θέση της ερωτικής *fides* στην ποίησή του.¹¹⁹ Ο ποιητής διαβεβαιώνει την Αγνή ότι τα γλυκά της λόγια γεμίζουν την ψυχή του (10: *replissent animum dulcia verba meum*). Η φράση αυτή θα μπορούσε να έχει ερωτικό περιεχόμενο· επίσης, όπως προαναφέρθηκε, το επίθετο *dulcis* απαντά συχνά στην ελεγειακή ποίηση, όπως και η φράση *dulcia verba*.¹²⁰ Ο Φορτουνάτος επιθυμεί να συναντήσει την Αγνή, αλλά εμπόδιο της θέλησής του στέκεται ένας απατηλός γιατρός:

Nec poterant aliqui vultu me avellere vestro,
si non artificis fraus latuisset inops.

Carm. 11.16.3-4

Ούτε κανένας μπορούσε από την όψη σου να με απομακρύνει, εκτός κι αν μία
ακόρεστη απάτη τεχνίτη σε έκρυβε από μένα.
και

Ordine sed verso medicus fera vulnera gignit,
et fallax artem decipiendo probat.

Carm. 11.16.11-12

¹¹⁷ Η λέξη *deliciae* απαντά και αλλού στον Κάτουλλο, πρβλ. 6.1: *Flavi, delicias tuo Catullo*, 32.2: *meae deliciae, mei lepores*, 45.24: *facit delicias libidinisque*, 68.26: *haec studia atque omnes delicias animi*, 74.2: *si quis delicias diceret aut faceret*.

¹¹⁸ Roberts (42012: 309).

¹¹⁹ Henry (1950) και Consolino (1977: 1356).

¹²⁰ Πρβλ. Tib. [3.4.42]: *edidit haec tristi dulcia verba modo* και Ov. *Am. 2.9.17-18*: *quas mihi blanditias, quam dulcia verba parabat | oscula*.

Αλλά τη σειρά ανέτρεψε ο γιατρός και άγρια τραύματα προκάλεσε και ο πανούργος με την εξαπάτηση την τέχνη του επιδοκιμάζει.

και

Sed modo da veniam, quaeso, pietate parata,
alterius facinus ne mihi constet onus.

Carm. 11.16.15-16

Αλλά όμως συγχώρεσέ με, σε παρακαλώ, τον σεβασμό μου έχεις, να μη φορτωθώ εγώ το βάρος του εγκλήματος ενός άλλου.

Η φράση *da veniam* (15) είναι μία από τις αγαπημένες του Οβιδίου και απαντά κυρίως στις *Ηρωίδες* και στις *Epistolae ex Ponto*, δηλ. δύο ελεγειακά επιστολογραφικά έργα.¹²¹ Στο πρώτο, οι ηρωίδες ζητούν από τους εραστές τους συγχώρεση, ενώ στο δεύτερο ο ίδιος ο ποιητής από τον Αύγουστο. Συνεπώς, η φράση χρησιμοποιείται και σε ερωτικά και σε πολιτικά συμφραζόμενα και υπό αυτό το συνδυαστικό πρίσμα μάλλον χρησιμοποιείται από τον Φορτουνάτο εδώ· απηχεί έναν ερωτισμό, αλλά κατά βάση έχει πολιτική χρήση, καθώς με αυτή ο ποιητής ζητά συγχώρεση από την προστάτιδά του. Επίσης, ως γνωστόν, ο γιατρός (*medicus*) αποτελεί μία τυπική περσόνα (*stock character*) στο είδος της ρωμαϊκής κωμωδίας (πρβλ. τους *Μεναίχμους* του Πλάυτου). Η εμφάνισή του στην ελεγεία του Φορτουνάτου προσφέρει στοιχεία ειδολογικής διεπίδρασης στο ποίημα, καθώς ένα πρόσωπο της κωμωδίας «εισβάλλει» σε αυτό. Επιπλέον, ο Φορτουνάτος λίγο-πολύ χαρακτηρίζει τον γιατρό του ως ψεύτη, απατεώνα (4: *fraus*, 12: *fallax* [...] *decriendo*) που έκανε λάθος διάγνωση (16: *facinus*). Η εικόνα αυτή συνάδει με την εικόνα κομπογιαννιτών γιατρών που απαντούμε σε διάφορα λατινικά επιγράμματα (κυρίως στον Μαρτιάλη και τον Αυσόσιο).¹²² Παρατηρούμε, λοιπόν, και την επίδραση αυτού του είδους στο *Carm.* 11.16.

Το *Carm.* 11.17 ανήκει στην ομάδα των ποιημάτων στα οποία ο Φορτουνάτος αναφέρεται στα δώρα που προσφέρει στις δύο μοναχές. Εδώ το δώρο είναι το ίδιο το ποίημα, στο οποίο τονίζεται η σύντομη του έκταση. Εάν ο αναγνώστης αγνοεί την ταυτότητα του ποιητή αλλά και τα συμφραζόμενα του ποιήματος, η αλήθεια είναι ότι το σύντομο αυτό ποίημα φαντάζει ερωτικό:

¹²¹ Πρβλ. *Ον. Her.* 4.156: *da veniam fasse duraque corda doma!*, 7.105: *da veniam culpae!*, 17.225: *da veniam fassae – non sunt tua munera tanti*, 19.149: *da veniam servaque duos!*, *Tr.* 5.1.65: *da veniam potius, vel totos tolle libellos*, *Pont.* 2.7.7: *da veniam, quaeso, nimioque ignosce timori*, 3.9.55: *da veniam scriptis*, 4.15.32: *da veniam vitio κ.ά.*

¹²² Αθανασιάδου (2014) και Ράμμου (2017).

Composui propriis minibus munus amoris,
 sed tibi vel dominae sit rogo dulce meae,
 quamvis exiguo videantur inepta paratu:
 crescant affectu quae modo parva fero.
 Si bene perpendas, apud omnes semper amantes
 muneribus parvis gratia maior inest.

Carm. 11.17

Συνέθεσα με τα ίδια μου τα χέρια αυτό το δώρο αγάπης, μα παρακαλώ γλυκό να είναι για σένα ή για τη δέσποινά μου. Ακόμη κι αν τα δώρα μου σου φαίνονται ευτελή, με ασήμαντη προετοιμασία, αυξάνονται χάρη στο αίσθημα αυτά που πριν μικρά ήταν. Αν καλά το υπολογίσεις, μεγαλύτερη χάρη υπάρχει στα μικρά δώρα που προέρχονται από αυτούς που πάντα αγαπούν.

Στο ποίημα αφθονούν οι όροι που παραπέμπουν στο είδος της ερωτικής ελεγείας: *munus* (1), *dominae* (2), *dulce* (2), *muneribus parvis* (6), αλλά και αυτοί που λειτουργούν ως «συμβολικές μετωνυμίες» του: *amoris* (1) και *amantes* (5).¹²³ Η κυκλική σύνθεση (1: *munus* και 6: *muneribus*) του ποιήματος, αλλά και η συνεχής αναφορά στη μικρή του έκταση (3: *exiguo*, 4: *parva*: 6: *parvis*) τονίζουν την κεντρική ιδέα του ποιήματος, ότι τα μικρά δώρα (κατ' επέκταση τα μικρά ποιήματα) έχουν μεγαλύτερη χάρη (6: *gratia maior inest*). Συνεπώς, το *Carm.* 11.17, εκτός από ένα ποίημα με έντονη την ελεγειακή ερωτική επίδραση, είναι συνάμα και ένα ποίημα ποιητικής που μας θυμίζει την καλλιμαχική θεωρία περί ανώτερης ποιότητας των σύντομων ποιημάτων, πρβλ. Προλ. *Αιτ.* 16: *ἀ[ηδονίδες] δ' ὦδε μελιχρ[ό]τεραι*.

Στο *Carm.* 11.18 ο Φορτουνάτος προτρέπει την Αγνή και τη Ραδεγούνδη να γευτούν τα μαύρα δαμάσκηνα που τις δωρίζει. Στο ποίημα αφθονούν όροι που παραπέμπουν στη βουκολική ποίηση (2: *silva*, 3: *silvestria...roma*, 5: *ramo umbrante*, 6: *arbor*), οι οποίοι ταυτόχρονα λειτουργούν ως «συμβολικές μετωνυμίες» του είδους,¹²⁴ αλλά και ως όροι νεωτερικής ποιητικής.¹²⁵ Όπως αναφέρει ο Roberts, η φράση *ramo umbrante perpendit* (5) απηχεί τον βεργιλιανό στίχο *examen subitum ramo frondente perpendit* (*Aen.* 7.67), όπου εκεί περιγράφεται η εγκατάσταση μελισσών σε δένδρο μέσα στο παλάτι του Λατίνου, γεγονός που προμήνυε την έλευση των Τρώων και την επικράτησή τους. Ταυτόχρονα, αυτή η φράση έχει χρησιμοποιηθεί από την Πρόβα στον κέντρωνά της και αντιστοιχεί στο φίδι που κρέμεται από έναν δένδρο και παγιδεύει την

¹²³ Η φράση *munus amoris* του στ. 1 ισοδυναμεί με τα δώρα που οφείλει να προσφέρει ο ελεγειακός εραστής-ποιητής στην *puella* του. Για τη φράση *muneribus parvis* του στ. 6, πρβλ. παραπάνω (για το *Carm.* 8.6).

¹²⁴ Harrison (2007: 31-33).

¹²⁵ Karakasis (2011) και (2016), *passim*.

Εύα. Ο ίδιος μελετητής πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι το βεργιλιανό διακείμενο περνά μέσα από τη χριστιανική παράδοση (Πρόβα) στον Φορτουνάτο. Ο ποιητής, προτρέποντας την Αγνή να μη φοβηθεί και να δοκιμάσει τους καρπούς του δάσους (3: *si modo dignaris silvestria sumere roma*) παραπέμπει σε αυτό ακριβώς το χωρίο της Πρόβας, οδηγώντας τελικά στον βεργιλιανό στίχο.¹²⁶ Πιθανώς ο στίχος 6 (*non tellus fungos, sed dedit arbor opes*, «δεν είναιμανιτάρια που τα έδωσε η γη, αλλά φρούτα που έδωσε το δένδρο») ενισχύει την υπενθύμιση της Πτώσης των νεόπλαστων, καθώς τα μανιτάρια φέρνουν στον νου μας το φίδι που σέρνεται στη γη. Τέλος, η δήλωση του Φορτουνάτου ότι δεν είναι σκληρός (7: *non ego crudelis*) απηχεί τα λόγια της Ελληνίδας ιέρειας της Εκάτης προς τον Ορέστη και τον Πυλάδη, πρβλ. *Ον. Pont.* 3.2.77-78: *non ego crudelis, iuvenes, ignoscite, dixit, | sacra suo facio barbariora loco.*

Στο επόμενο ποίημα, το *Carm.* 11.19, ο Φορτουνάτος αναφέρεται ξανά σε κάποια φαγητά-δώρα που πρόσφερε η Αγνή σε εκείνον. Πάλι εδώ απαντά ο γνώριμος *medicus*, γνώριμη *persona* της ρωμαϊκής κωμωδίας, που υπάρχει και στο 11.16 (βλ. παραπάνω). Τα δώρα της Αγνής, αν και ταπεινά, είναι ανώτερα των βασιλικών δώρων (6: *muneribus vincis regia dona tuis*). Η δήλωση αυτή περιλαμβάνει και μεταποιητικές συνδηλώσεις, θυμίζοντάς μας την ταπεινότητα της καλλιμαχικής ποιητικής (βλ. παραπάνω). Σε αυτό το πλαίσιο, τα *λεπτά* δώρα της Αγνής νικούν τα επικά *regia dona*.

Ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί ερωτικό λεξιλόγιο και στο *Carm.* 11.21, το οποίο είναι γραμμένο για την Αγνή, αλλά μάλλον απευθύνεται και στη Ραδεγούνδη (βλ. 2: *dum nesciretis*).¹²⁷ Στο ποίημα αυτό ο Φορτουνάτος αυτοπαρουσιάζεται ως *exclusus amator*, τον οποίο ένα από τα κυρίαρχα *impedimenta amoris*, ο κακός καιρός, τον άφησε έξω από την πόρτα της αγαπημένης:¹²⁸

*Si me non nimium pluviatilis aura vetaret,
dum nesciretis, vos repetisset amans.
Nec volo nunc absens una delenter ut hora,
cum mea tunc lux est quando videtur amans.*

Carm. 11.21

Εάν σφοδρά δεν μου το απαγόρευε ο αγέρας που γεμάτος βροχή ήταν, όσο εσείς το αγνοούσατε, ο αγαπημένος σας σε σας θα επέστρεφε. Ούτε θέλω τώρα από εσάς να λείπω έστω και μια ώρα, από τη στιγμή που τότε το φως για μένα υπάρχει, κάθε φορά που εμφανίζομαι εγώ που σας αγαπάω.

¹²⁶ Roberts (⁴2012: 296).

¹²⁷ Pucci (2010: 103).

¹²⁸ Πρβλ. *Tib.* 1.2.31: *hibernae frigora noctis*, 32: *multa...imber aqua*. Επίσης, βλ. Copley (1956: 15) και Cairns (2020: 270).

Βασικοί όροι της λατινικής ερωτικής ποίησης απαντούν εδώ, όπως η φράση *mea lux* (βλ. παραπάνω), αλλά και η μετοχή *amans*.

Το *Carm.* 11.23, το οποίο αριθμεί δεκατέσσερις στίχους, σε κάποια χειρόγραφα απαντά ενωμένο με το επόμενο ποίημα, το 11.23a, το οποίο έχει κοινή θεματική (προσφορά δώρων-φαγητών στον ποιητή), αλλά το 23 απευθύνεται και στις δύο μοναχές (11: *matri pariterque sorori*), ενώ το 23a μόνο στην Αγνή (1: *magistra*). Στο πρώτο, εκτενέστερο ποίημα, ο Φορτουνάτος περιγράφει πως –ύστερα από κατανάλωση μπόλικου φαγητού και κρασιού– έχει χαλαρώσει υπερβολικά και δεν μπορεί να συνθέσει στίχους. Το ποίημα αυτό είναι αυτοαναφορικό, καθώς εδώ ο Φορτουνάτος μιλά και για τη διαδικασία συγγραφής ποίησης στους στίχους 7-8 και 11-14:

Non digitis poteram, calamo neque pingere versus,
fecerat incertas ebria Musa manus.

Carm. 11.23.7-8

Δεν μπορούσα με τα δάκτυλα, αλλά ούτε με το καλάμι στίχους να συνθέσω, αβέβαια έκανε τα χέρια μου η μεθυσμένη Μούσα.

Nunc tamen, ut potui, matri pariterque sorori
alloquio dulci carmina parva dedi.
Etsi me somnus multis inpugnat habenis,
haec dubitante manu scribere traxit amor.

Carm. 11.23.11-14

Τώρα όμως, όπως μόρεσα, στη μητέρα μαζί και στην αδελφή μου, μικρά ποιήματα έδωσα με γλυκά λόγια. Αν και ο ύπνος με πολεμά με πολλές αλυσίδες, η αγάπη μου με σέρνει αυτά να σας γράψω με το χέρι μου διστακτικό.

Ο Φορτουνάτος αναφέρεται στους ίδιους τους στίχους και τα ποιήματά του (7: *versus*, 12: *carmina*), στα σύνεργα του ποιητή (7: *calamo*), αλλά και στα ίδια του τα χέρια με τα οποία γράφει ποίηση (7: *digitis*, 8: *manus*, 14: *manu*). Το ουσιαστικό *digitis* έχει και μία μεταποιητική συνδήλωση, καθώς ταυτίζεται με τον δακτυλικό μετρικό πόδα. Φαίνεται πως το παρόν ποίημα γράφτηκε κατά παραγγελία των δύο γυναικών μοναχών (11: *ut potui, matri pariterque sorori*), οι οποίες αποκαλύπτονται τώρα ως οι λογοτεχνικές προστάτιδες του ποιητή. Εκείνος συνθέτει μικρά (ή αλλιώς ταπεινά) ποιήματα με γλυκά λόγια (12: *alloquio dulci carmina parva dedi*), με άλλα λόγια αναφέρεται στις ίδιες του τις ελεγείες, χρησιμοποιώντας το ελεγειακό επίθετο *dulcis* (βλ. παραπάνω), αλλά και το επίθετο *parva*, που παραπέμπει σε μικρές συνθέσεις ελληνιστικής ποιητικής (βλ. παραπάνω). Το παρόν ποίημα του Φορτουνάτου, είναι, όπως δηλώνει ο ίδιος,

προϊόν μέθης (8: ebria Musa)· ανήκει, λοιπόν, στην παράδοση των «ελαφρών» λογοτεχνικών ειδών, όπου το κρασί αποτελεί προϋπόθεση ποιητικής έμπνευσης ή τουλάχιστον συνοδεύει την ποιητική γραφή.¹²⁹ Τέλος, πρέπει να τονιστεί η τελευταία λέξη του ποιήματος (amor), η οποία σηματοδοτεί ξανά την επίδραση του ερωτικού λεξιλογίου στην ποίηση του Φορτουνάτου.

Στο επόμενο ποίημα, το *Carm.* 11.23a (ή οι 2 τελευταίοι στίχοι του προηγούμενου) ο Φορτουνάτος αναφέρεται στην Αγνή που τον χόρτασε με λόγια και φαγητά:

Blanda magistra suum verbis recreavit et escis,
et satiat vario deliciante ioco.

Carm. 11.23a

Γλυκιά η κυρά μου τον φίλο της αναζωογόνησε με λόγια και φαγητά και τον χορταίνει με ποικίλα αστεία που χαριτωμένα είναι.

Στο παραπάνω δίστιχο συναντούμε δύο ποιητολογικούς όρους που είναι ταυτισμένοι με το είδος της ελεγείας, το blanda (1) και το ioco (2). Το επίθετο blandus προσδιορίζει το ίδιο το λογοτεχνικό είδος,¹³⁰ ενώ το ουσιαστικό iocus χρησιμοποιούνταν ως ταυτόσημο των «ελαφρών», ερωτικών ποιημάτων (πρβλ. και την οβιδιανή *Musa iocosa*, πρβλ. *Ov. Rem. am.* 387: *si mea materiae respondet Musa iocosae*, *Tr.* 2.354: *Musa iocosa mea*).¹³¹ Εδώ ο iocus είναι varius (2)· μέσω αυτού του επιθέτου θυμόμαστε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιητικής της Ύστερης Αρχαιότητας, την ειδολογική μείξη και τη variatio.¹³² Τέλος, το παρόν ποίημα βρήκει από ερωτικές συνδηλώσεις. Η αντωνυμία *suus*, *sua* μπορεί να ερμηνευτεί ως «σύζυγος, αρραβωνιαστικός, εραστής».¹³³ Με αυτό το νόημα, ο πρώτος στίχος μπορεί να ερμηνευτεί ως «η γλυκιά δέσποινα αναζωογονεί τον εραστή της με λόγια και φαγητά». Επίσης, και ο δεύτερος στίχος ενδεχομένως κρύβει ερωτικό νόημα, καθώς και το iocus, αλλά και το *delicio* μπορούν κάλλιστα να ανήκουν στο ερωτικό λεξιλόγιο.¹³⁴ Έτσι, και ο

¹²⁹ Πρβλ. *Hor. Carm.* 1.37, 2.19, 3.25, *Tib.* 1.2.1: *adde merum vinoque novos conpesce dolores*. Για το κρασί και την ποιητική έμπνευση στον Οράτιο, βλ. Parker (1991).

¹³⁰ Για το blanda, πρβλ. *Prop.* 1.8.40: *blandum carmen*, *Ov. Am.* 1.11.14: *blanda...manu*, *Ars am.* 2.477: *blanda...voluptas*, *Rem. am.* 379: *blanda Elegia*.

¹³¹ Bower (1974) και Fitzgerald (1992).

¹³² Fontaine (1977); Charlet (1988: 77–78 και 81–82) και (2008: 162); Schneider (2001: 460–461), Formisano (2007: 282–283), Roberts (2007) και (2018: 10); Wasyl (2011: 119), Fuhrer (2013) και Pollmann (2017: 19–36).

¹³³ Νικήτας – Τρομάρας (2019), s.v. *suus* (-os), -a, -um, σημασία 7α (1594).

¹³⁴ Για το iocus, βλ. Adams (1982), s.v. *iocus* (161–162). Για το *delicio*, βλ. Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *delicio*¹, σημασίες 1 και 2 (493).

δεύτερος στίχος μπορεί να σημαίνει ότι ο εραστής «χορταίνει με ποικίλα ερωτικά παιχνίδια που του φέρνουν ευχαρίστηση».

Στο *Carm.* 11.24 επίσης διαφαίνεται ένας ερωτικός λόγος συνδυασμένος με ποιητολογικές συνδηλώσεις. Ο Φορτουνάτος, απευθυνόμενος στην Αγνή, την προτρέπει να δεχτεί τα δώρα του, εάν βέβαια αυτά έφτασαν στα χέρια της πριν το *ἀπόδειπνον* (λατινιστί: *completorium*), δηλαδή την τελευταία προσευχή της μέρας μετά το δείπνο, το οποίο σηματοδοτούσε το κλείσιμο της μονής για τη νύχτα (άρα και τη μη διαθεσιμότητα των μοναχών, οι οποίες θα έβγαιναν από τα κελιά τους πάλι περίπου στις έξι το πρωί για την πρωινή προσευχή, τους *laudes* (*αἶνοι*), που ήταν μέρος του ὄρθρου):¹³⁵

Si non complestis quod hic completa vocatur,
haec, rogo suppliciter, suscipe, sume libens.
Nec parva spernas: nam si mea vota requiras,
munus in angustum cernitur amptus amor.

Carm. 11.24

Αν δεν αποδειπνήσατε, όπως έτσι λέτε την τελευταία προσευχή σας, αυτά, ικετευτικά στο ζητώ, δέξου, λάβε με ευχαρίστηση. Τα μικρά μην περιφρονείς· γιατί, αν τη γνώμη μου ρωτούσες, η μεγάλη αγάπη σε μικρό δώρο φαίνεται.

Όπως σημειώνει ο Pucci, στον πρώτο στίχο ο ποιητής κάνει ένα λογοπαίγνιο με τις λέξεις *complestis* και *completa*, για να δηλώσει την τελευταία προσευχή, το *completorium*.¹³⁶ Ο Φορτουνάτος εύχεται να προλάβει εύκαιρη την Αγνή, προτού αυτή κλειστεί στο κελί της για τη νύχτα. Την ικετεύει (2: *rogo suppliciter*) να δεχτεί τα δώρα του (2: *haec...suscipe, sume*), όπως θα έκανε κάθε ελεγεϊακός εραστής. Στο τελευταίο δίστιχο υποκρύπτεται ξανά ένας λόγος ποιητικής. Το δώρο που ο Φορτουνάτος προσφέρει στην Αγνή είναι το παρόν ποίημα, που είναι μικρό σε έκταση, αλλά συνάμα και ταπεινό· η ολιγοστιχία του, αλλά και το στενό, *λεπτόν* δώρο (4: *munus in angustum*) ανακαλούν τα διδάγματα του Απόλλωνα προς τον Καλλίμαχο στον Πρόλογο των *Αιτίων* του, πρβλ. 5: *ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω, 9:].. ρεην [ὀλ]ιγόστιχος και 27-18: ἀλλὰ κελεύθους | ἀρίπτο]υς, εἰ καὶ στε[ι]γοτέρην ἐλάσεις. Τέλος, η τελευταία λέξη του ποιήματος, ο *amor*, δημιουργεί μία ενδοκειμενική σχέση με το *Carm.* 11.23 (βλ. παραπάνω) θυμίζοντας στον αναγνώστη τη χρήση του ερωτικού λεξιλογίου από τον ποιητή.*

¹³⁵ Pucci (2010: 106). Για τον ὄρο *completorium*, βλ. Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *completorium* (385). Για τον ὄρο *laus*, βλ. Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *laus*¹, σημασία 5 (965).

¹³⁶ Pucci (2010: 106).

4. *Appendix*

Οι πρώτοι έξι στίχοι του *App.* 12 είναι κατεξοχήν ποιητολογικοί, καθώς σε αυτούς ο Φορτουνάτος αναφέρεται στην ποιητική του τέχνη:

Dum volo carminibus notum percurrere plectrum,
incipio solito pigrius ire pede,
nec mihi doctilouqua consensit harundine Musa,
quae desueta suum pandere nescit opus.
Sed quamvis dubio trepidet mea chorda relatu,
audacter solo promptus amore loquor.

App. 12.1-6

Όσο κι αν θέλω το γνωστό πλήκτρο της λύρας από τα τραγούδια να αντηχήσει, αρχίζω να προχωρώ πιο νωθρά από τον συνηθισμένο πόδα και ούτε η Μούσα με την επιδέξια πένα με μένα συναινεί, αυτή που, έχοντας ξεμάθει, αγνοεί το έργο της να απλώσει. Αλλά αν και οι χορδές μου ταράζονται από απαγγελία αμφίβολη, από αγάπη μόνο παρακινημένος μιλώ με τόλμη.

Εδώ ο αυτοαναφορικός ποιητής συγκεντρώνει ποικίλους όρους που αναφέρονται στην ποίηση και ιδίως στη λυρική ποίηση: *carminibus* (1), *plectrum* (1),¹³⁷ *pede* (2, με τη σημασία του μετρικού πόδα),¹³⁸ *harundine* (3, το καλάμι ως όργανο γραφής ποίησης),¹³⁹ *doctilouqua Musa* (3, όπου εδώ ο ποιητής επικαλούμενος τη Μούσα της ποίησης θυμάται κλασικά πρότυπα και πιο συγκεκριμένα τα προοίμια της *Οδύσσειας* του Ομήρου και της *Αινειάδας* του Βεργιλίου, πρβλ. Ομ. *Οδ.* 1.1: *Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον* και Verg. *Aen.* 1.8: *Musa, mihi causas memora*),¹⁴⁰ *opus* (4, με τη σημασία του ποιήματος),¹⁴¹ *chorda* (5) και *relatu* (5, με τη σημασία της απαγγελίας).¹⁴² Ο στίχος 6 θα ταίριαζε άνετα σε ένα ερωτικό ποίημα, καθώς ο Φορτουνάτος αυτοπαρουσιάζεται να μιλά με τόλμη παρακινημένος μόνο από την αγάπη. Ένας υφέρπων ερωτισμός υπάρχει και στο δίστιχο 11-12:

¹³⁷ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *plectrum*, σημασία 1β: η λύρα, ως το κατ' εξοχήν όργανο της λυρικής ποίησης (1278).

¹³⁸ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *pes*, σημασία 6 (1259).

¹³⁹ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *harundo*, σημασία 1δ (761).

¹⁴⁰ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *doctilouquus* (-locus), -a, -um, σημασία 2 (για ποίημα): «καλογραμμένο» και το εκεί παράθεμα, *CIL* 6.7946: *CARMINE DOCTILOQUO*.

¹⁴¹ Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *opus*, σημασία 7β (1179).

¹⁴² Νικήτας–Τρομάρας (2019), s.v. *relatus*, σημασία 3 (1402).

Suppliciter humilis verbo trepidante saluto,
commendans animam sed famulando mean.

App. 12.11-12

Ικετευτικά εγώ ο ταπεινός σε χαιρετώ με λόγο ταραγμένο, αλλά την ψυχή μου σου εμπιστεύομαι, δούλος σου για να γίνω.

Ο Φορτουνάτος αυτοπροσδιορίζεται ως ταπεινός δούλος της Ραδεγούνδης που απευθύνεται σε αυτή με τρεμάμενα λόγια. Αυτή η απεικόνιση μας θυμίζει τον ελεγειακό εραστή που είναι *supplex* (11: *suppliciter*) στην πόρτα της αγαπημένης του.¹⁴³ Τέλος, το γερούνδιο *famulando* παραπέμπει στο ελεγειακό μοτίβο του *servitium amoris*.¹⁴⁴

Στους στίχους 5-6 του *App.* 15 διαβλέπουμε πάλι από κοινού ποιητολογία συνδυασμένη με την ερωτική ελεγεία:

Tempora noctis agunt, ut hac brevitate salutem:
sex modo versiculis vel duo ferte, precor.

App. 15.5-6

Οι ώρες της νύχτας με εξωθούν να σας χαιρετήσω με αυτή τη συντομία. Σας παρακαλώ, έξι μόνο στιχάκια οι δύο σας να ανεχτείτε.

Η φράση *tempora noctis* απαντά σωρηδόν στους αυγούστειους ελεγειακούς και ιδίως στο παρακλαυσίθυρο του Οβιδίου, το *Am.* 1.6, όπου ο εραστής-ποιητής το επαναλαμβάνει στο ρεφρέν του, προκειμένου να αποδώσει παραστατικά τις ώρες που περνά έξω από τη θύρα της αγαπημένης του.¹⁴⁵ Επίσης, το ρήμα *salutem* μάς θυμίζει τη *salutatio*, δηλ. τον επίσημο χαιρετισμό του *cliens* στον πάτρωνά του.¹⁴⁶ Η Ραδεγούνδη και η Αγνή ήταν οι προστάτιδες του ποιητή, συνεπώς ο συνειρμός είναι εύλογος. Σύμφωνα με την *Oliensis*, το *pervigilium* του εραστή-ποιητή έξω από την πόρτα της αγαπημένης ταυτίζεται με τη *salutatio* του πελάτη προς τον

¹⁴³ Πρβλ. *Tib.* 1.2. 13-14: *Te meminisse decet, quae plurima voce peregi | supplice, cum posti florida sarta darem, 87-88: Non ego tellurem genibus perrepere supplex | et miserum sancto tundere poste caput, Prop.* 1.16.3-4: *cuius inaurati celebrarunt limina currus, | captorum lacrimis umida supplicibus.*

¹⁴⁴ *Consolino* (1977: 1354).

¹⁴⁵ Πρβλ. *Prop.* 1.3.37: *namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis* και κυρίως *On. Am.* 1.6.24, 32, 40, 48 και 56: *tempora noctis eunt; excute poste seram, 2.10.27: saepe ego lascive consumpsi tempora noctis, 2.11.51-52: dumque ad me properas, neque iniquae tempora noctis | nec te praecipites extimuisse Notos, Rem. am.* 400: *et prope promissae tempora noctis erunt.*

¹⁴⁶ Νικήτας-Τρομάρας (2019), s.v. *salutatio*, σημασία 2 (1451).

πάτρωνά του – συνεπώς ο ερωτικός κόσμος ταυτίζεται με τον πολιτικό.¹⁴⁷ Και η ποιητολογία είναι για ακόμη μία φορά παρούσα εδώ, καθώς ο Φορτουνάτος τονίζει ένα βασικό χαρακτηριστικό της ποιήσής του, την ολιγοστιχία (5: *brevitate*, 6: *sex modo versiculis*).¹⁴⁸

Οι Pucci και Roberts αναφέρουν τη δήλωση του Dronke ότι οι στίχοι 1-4 του *App.* 16 μπορούν άνετα να θεωρηθούν ως προερχόμενοι από ένα ερωτικό ποίημα:¹⁴⁹

Quamvis quod cuperem fugit me, vespere facto,
te mihi non totam nox tulit ista tamen:
etsi non oculis, animo cernuntur amantes;
nam quo forma nequit mens ibi nostra fuit.

App. 16.1-4

Αν και αυτό που επιθυμούσα με εγκατέλειψε, σαν βράδιασε, κι όμως αυτή η νύχτα δεν σε κράτησε ολόκληρη μακριά από μένα. Αν και όχι με τα μάτια τους, αλλά με την ψυχή τους βλέπονται οι αγαπημένοι. Γιατί εκεί όπου δεν μπόρεσε η μορφή, ο νους μου εκεί ήταν.

Ο Φορτουνάτος περιγράφει πως το αντικείμενο του πόθου του έφυγε σαν νύχτωσε, αλλά βρίσκει παρηγοριά χρησιμοποιώντας έναν κοινό τόπο της επιστολογραφίας, ότι αν και η αγαπημένη βρίσκεται μακριά, τουλάχιστον έχει πρόσβαση σε εκείνη μέσα από τα μάτια του μυαλού του.¹⁵⁰ Ωστόσο στους στίχους 5-8 αυτό το ερωτικό υπόστρωμα διαλύεται, καθώς ο ποιητής μιλά για τον Παράδεισο που ενώνει όλους αυτούς που αγαπιούνται μεταξύ τους. Δεν είναι ξεκάθαρο σε ποια από τις δύο μοναχές ο Φορτουνάτος αφιερώνει το ποίημα, αλλά μάλλον η αποδέκτριά του είναι η Ραδεγούνδη, αφού αυτή του παρήγγειλε να συνθέσει ποίηση (9: *carmina iussa*). Στο τέλος του ποιήματος, ο Φορτουνάτος γίνεται γι' άλλη μία φορά αυτοαναφορικός:

Hic quoque sed plures [ago] carmina iussa per annos
hinc rapias tecum, quo tibi digna loquar.

App. 16.9-10

¹⁴⁷ Oliensis (1997: 151-152).

¹⁴⁸ Για το *versiculus*, πρβλ. Catull. 16.3: *qui me ex versiculis meis putastis*, 16.6: *versiculos nihil necessest*, 50.4: *scribens versiculos uterque nostrum* και 95.3-4: *in uno | versiculorum anno putidus evomuit*.

¹⁴⁹ Pucci (2010: 108) και Roberts (⁴2012: 310).

¹⁵⁰ Roberts (⁴2012: 311).

Αλλά άσε ακόμη για περισσότερα χρόνια τα ποιήματα που μου παραγγέλνεις να συνθέτω. Πάρε τα μαζί σου μακριά από εδώ, εκεί όπου εγκώμια για σένα θα λέω.

Συμφωνώντας με τον Pucci, ο οποίος προτιμά να αναγνωρίζει το *Ioquar* ως οριστική μέλλοντα και όχι ως υποτακτική ενεστώτα,¹⁵¹ ο τελευταίος στίχος ερμηνεύεται ως προτροπή του Φορτουνάτου προς τη Ραδεγούνδη να πάρει τα ποιήματά του μαζί της, έτσι ώστε να ακούει τη φωνή του ακόμη κι αν αυτός είναι απών. Έτσι, δημιουργείται και μία κυκλική σύνθεση στο ποίημα και ενισχύεται η αίσθηση της απουσίας των δύο αγαπημένων ανθρώπων.

Με το *App.* 17 ο Φορτουνάτος απευθύνεται σε όλες τις μοναχές της μονής του Τίμιου Σταυρού (1: *sorores*). Μάλλον η αντωνυμία *hanc* (3) και η φράση *haec longaeva* (5) αναφέρονται στη Ραδεγούνδη, την οποία οι μοναχές περιβάλλουν με αγάπη (3: *amantes*) και ο ποιητής εύχεται να ζήσει πολλά χρόνια (5: *longaeva*).¹⁵² Στους στίχους 3-4 ο Φορτουνάτος αναφέρει πως εκείνος είναι αποκλεισμένος από αυτή τη γυναίκα:

Me foris excluso, vos hanc retinetis amantes:
quod commune placet, non simul esse licet.

App. 17.3-4

Τον εαυτό μου από έξω αποκλείω, αυτήν κρατείστε μέσα εσείς που την αγαπάτε· αυτό που σε όλες σας αρέσει, ταυτόχρονα σε μένα δεν επιτρέπεται.

Το παραπάνω δίστιχο μας θυμίζει ξανά το είδος της ερωτικής ελεγείας. Η γυναίκα, αντικείμενο αγάπης του ποιητή, μοιάζει με μία *puella clausa* (*vos hanc retinetis*), η οποία κρατείται έγκλειστη από αυτές που την αγαπούν (*amantes*) και που μόνο αυτές μπορούν να τη χαρούν (*quod commune placet*). Από την άλλη μεριά, ο ποιητής ταυτίζεται με τον *exclusus amator* (*me foris excluso*) που δεν του επιτρέπεται να την προσεγγίσει (*non simul esse licet*).

Ο Φορτουνάτος συνθέτει το *App.* 18 με αφορμή το *natalicium* της Αγνής (όπως και το *Carm.* 11.3 και ίσως και το 11.5),¹⁵³ δηλ. την επέτειο της μέρας διορισμού της ως ηγουμένης στη μονή του Τίμιου Σταυρού.¹⁵⁴ Εδώ ο ποιητής παραπονιέται ότι σε μία τόσο σημαντική μέρα για την πνευματική του αδελφή αυτός είναι απών, ενώ άλλοι μπορούν να της προσφέρουν από κοντά τα δώρα τους. Στους στίχους 9-10 εκφράζει ένα παράπονο για τις δύο μοναχές, οι οποίες θα μπορούσαν να τον κρατήσουν κοντά τους, αλλά δεν έκαναν τίποτα γι' αυτό.

¹⁵¹ Pucci (2010: 108-109).

¹⁵² Pucci (2010: 109-110).

¹⁵³ Pucci (2010: 110) και Roberts (⁴2012: 306).

¹⁵⁴ Pucci (2010: 110-111) και Roberts (⁴2012: 306-307).

Στους στίχους 1-8 ο Φορτουνάτος μεταμορφώνεται ξανά σε έναν αποκλεισμένο ελεγειακό εραστή:

Cuncti hodie festiva colunt: ego solus in orbe
absens natali conqueror esse tuo;
qui si forte latens alia regione fuisset,
ad vos debueram concitus ire magis.
Nunc alii tibi dant, ego munera nulla sorori,
vel dare qui potui pomula, mora dedi.
Sed quamvis absens specie, sum pectore praesens,
et, rogo, quae misi dona libenter habe.

App. 18.1-8

Όλοι σήμερα γιορτάζουν και μόνο εγώ στον κόσμο από τη γενέθλια μέρα σου απών παραπονιέμαι. Και αν ίσως σε άλλη χώρα κρυμμένος ήμουν, θα έπρεπε ακόμη πιο γρήγορα σε σας να έρθω. Τώρα άλλοι δώρα σου δίνουνε, εγώ στην αδελφή μου τίποτα δεν προσφέρω, εγώ που ακόμη και μήλα μπορούσα να προσφέρω, αλλά μούρα σου έδωσα. Αλλά αν και στην όψη απών είμαι, στην καρδιά μαζί σου είμαι, και, σε παρακαλώ, με προθυμία κράτα αυτά τα δώρα που σου έστειλα.

Στους στίχους 1 και 5 υπάρχει μία έντονη αντίθεση μεταξύ του «εγώ» του λυρικού ποιητή και των άλλων (1: cuncti [...] ego, 5: alii [...] ego).¹⁵⁵ Στον στίχο 2 απαντά το ρήμα conqueror (= θρηνώ, παραπονιέμαι) που αποκαλύπτει την ειδολογική ταυτότητα του ελεγειακού ποιήματος. Στο ποίημα αυτό ο Φορτουνάτος εκμεταλλεύεται την πρακτική της προσφοράς δώρων (5: munera, 8: dona) στα γενέθλια της αγαπημένης, όπως την αναφέρει στα ποιήματά του ο Οβίδιος.¹⁵⁶ Ταυτόχρονα, όπως προαναφέρθηκε, ο εραστής-ποιητής είναι υποχρεωμένος να προσφέρει δώρα στην puella του. Στο δίστιχο 5-6 ο Φορτουνάτος εκφράζει ένα είδος ζήλιας, που εκείνος δεν μπορεί να προσφέρει τίποτα στην πνευματική του αδελφή ή μόνο ευτελή φρούτα σαν τα μούρα, ενώ άλλοι της προσφέρουν δώρα. Η φράση nunc alii tibi dant και η αντίθεση με το ego nulla στον στίχο 5 φέρνουν στον νου μας το παράπονο του Τίβουλλου πως, ενώ αυτός έκανε το παν για τη Δηλία του, άλλος απολαμβάνει τον έρωτά της (Tib. 1.5.17: omnia persolvi: fruitur nunc alter amore). Τέλος, στον στίχο 7 (quamvis absens specie, sum pectore praesens) ο ποιητής χρησιμοποιεί ξανά το μοτίβο της φυσικής απουσίας και ταυτόχρονα της πνευματικής συνύπαρξης δύο ανθρώπων (βλ. παραπάνω).

¹⁵⁵ Roberts (⁴2012: 307).

¹⁵⁶ Πρβλ. Ον. *Am.* 3.1.57: quid, cum me munus natali mittis και *Ars am.* 1.429-430: Quid, quasi natali cum poscit munera libo, | et, quotiens opus est, nascitur illa, sibi?

Με το *App.* 20 ο Φορτουνάτος απευθύνεται στη Ραδεγούνδη και τη ρωτά πώς είναι, ενώ δηλώνει ρητώς πως, όταν αυτή είναι καλά, τότε χαίρεται και είναι καλά και ο ίδιος. Στον πρώτο στίχο ο ποιητής αντανακλά το μοτίβο του ελεγειακού *servitium amoris*, καθώς αυτοαποκαλείται ως δούλος της κυράς του (1: *famulum dominae*).

Και στο *App.* 21 ο ποιητής εκφράζει τον πόνο του, γιατί βρίσκεται μακριά από την πνευματική του μητέρα, τη Ραδεγούνδη. Μάλιστα, παρομοιάζει τον εαυτό του με αρνάκι που ψάχνει έντρομο τη μητέρα του, θυμίζοντάς μας το *Carm.* 1.23 του Ορατίου, όπου η νεαρή αγαπημένη του Ρωμαίου ποιητή παρομοιάζεται με ελαφάκι που ψάχνει έντρομο τη μητέρα του. Και εδώ ο Φορτουνάτος είναι απών (7: *absentem*), αλλά αυτή τη φορά δεν παρουσιάζεται ως αποκλεισμένος. Αντιθέτως, είναι ο ίδιος έγκλειστος μακριά από τη μοναχή:

Sic me de vestris absentem suggero verbis;
vix tenet incluso nunc domus una loco.

App. 21.7-8

Έτσι εγώ υποφέρω όταν τα λόγια σας στερούμαι και με δυσκολία τώρα ένα σπίτι με κρατά σε τόπο εγκλωβισμένο.

Ο Φορτουνάτος αφιερώνει το *App.* 22 στη Ραδεγούνδη. Ο ποιητής πάλι βρίσκεται μακριά από εκείνη. Όμως, αν ήταν κοντά της, θα ακολουθούσε όλες τις προσταγές της και θα τη βοηθούσε σε όλες τις χειρωνακτικές εργασίες της μονής. Εκείνος της έστειλε το έργο του *Vita Marcelli*, ένα βιογραφικό έργο στο οποίο εξυμνεί τον Μάρκελλο, παλιό επίσκοπο του Παρισιού.¹⁵⁷ Όπως έχουν επισημάνει η Consolino και η Epp, εδώ ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί το ελεγειακό μοτίβο του *servitium amoris*, τοποθετώντας το όμως σε χριστιανικό πλαίσιο, προκειμένου να εκφράσει την προθυμία του να υπηρετήσει τη Ραδεγούνδη.¹⁵⁸ Αν και ο Roberts δέχεται ότι το μοτίβο αυτό φαίνεται να παίζει κάποιο ρόλο στο συγκεκριμένο ποίημα, θεωρεί ότι πίσω από τη λέξη *domina* (8), με την οποία ο Φορτουνάτος αναφέρεται στη μοναχή, δεν υπάρχει καμία νύξη στην ελεγειακή *puella*.¹⁵⁹ Συμφωνώντας με τους Consolino και Epp, πιστεύω ότι η παρουσία της ερωτικής ελεγειάς είναι ισχυρή στο ποίημα. Για παράδειγμα, πρβλ. τους πρώτους οκτώ στίχους:

Si nequeo praesens, absens tibi solvo tributum,
ut probet affectum, mater amata, meum.
Si non essem [absens], facerem quodcumque iuberet:

¹⁵⁷ Pucci (2010: 113).

¹⁵⁸ Consolino (1977: 1354-1355) και Epp (1995: 25).

¹⁵⁹ Roberts (2012: 310).

obsequiis parvis forte placeret iners;
 pectore devoto sed rustica lingua dedisset
 pastoris calamo matris in aure sonum;
 imperiis famulans tererem mea membra diurnis,
 servirent dominae subdita colla suae.

App. 22.1-8

Αν και παρών δεν μπορώ να είμαι, απών μία προσφορά μπορώ να σου κάνω, την αγάπη μου για να σου αποδείξω, μητέρα μου αγαπημένη. Αν παρών ήμουν, θα έκανα οτιδήποτε με διάταξες. Νωθρός εγώ, ίσως ευχάριστος σου ήμουν με μικρές υπηρεσίες. Από το αφοσιωμένο στήθος μου, τραγούδια για τα αυτιά της μητέρας μου θα έφελνα σε βάρβαρη γλώσσα για του βοσκού τον αυλό. Τα μέλη μου θα καταπονούσα, εγώ ο δούλος σου, σε καθημερινές εντολές σου και ο τράχηλός μου υποταγμένος τη δέσποινά του θα υπηρετούσε.

Πάλι εδώ ο Φορτουνάτος βρίσκεται μακριά από την αγαπημένη του μοναχή και της στέλνει δώρα, αν και είναι απών (1: *praesens, absens tibi solvo tributum*). Παρουσιάζεται ως πιστός δούλος της Ραδεγούνδης· θα έκανε ό,τι τον διάταζε (3: *facerem quodcumque iuberet*) και θα την υπηρετούσε (7: *famulans* και 8: *servirent*). Την αποκαλεί *domina* του, όπως κάνει και σε άλλα ποιήματά του για εκείνη (βλ. παραπάνω). Βρίσκεται κάτω από τον ζυγό της (8: *dominae subdita colla suae*), μία απεικόνιση για τον εραστή που απαντά συχνά στο είδος της ερωτικής ελεγείας.¹⁶⁰ Ο όρος *obsequium* (4: *obsequiis*) είναι κατεξοχήν ελεγεϊακός και συνδέεται με το *servitium amoris*, καθώς σηματοδοτεί την υπηρεσία-καθήκον του εραστή-ποιητή προς την αγαπημένη του.¹⁶¹ Ο στίχος 7 μπορεί να υποκρύπτει μία σεξουαλική ανάγνωση. Η λέξη *membra* έχει και σεξουαλική συνδήλωση, καθώς σημαίνει και το ανδρικό μόριο.¹⁶² Υπό αυτή την έννοια, ο στίχος μπορεί να ερμηνευτεί και ως «υπηρετώντας σε καταπονούσα το μέλος μου στις καθημερινές σου εντολές». Η φράση *mea membra* επαναλαμβάνεται και στον στίχο 13: *splendor erat tecum mea membra ardere coquina* («ανακάλυψη ήταν για μένα να καίω τα μέλη μου μαζί σου στην κουζίνα»). Ενώ ο ποιητής μάλλον εννοεί τη σωματική κόπωση από τη ζέστη της κουζίνας, το χωρίο είναι πάλι αμφίσημο και ευκόλως παρεξηγήσιμο (ο ποιητής που συννευρισκόταν με την αγαπημένη του στην κουζίνα). Στους στίχους 9-14 αφηγείται τις καθημερινές δουλειές που θα έκανε για εκείνη, αν ήταν κοντά της: θα μάζευε νερό, θα φύτευε και θα σκάλιζε στον κήπο, θα φρόντιζε τα αμπέλια, θα βοηθούσε στην κουζίνα. Οι εργασίες αυτές μάς θυμίζουν ένα μέρος από τα

¹⁶⁰ Πρβλ. Prop. 2.5.14: *iniusto subtrahe colla iugo*, [Tib.] 3.7.170: *hinc et colla iugo didicit submittere taurus*, Ov. *Rem. am.* 90: *subtrahe colla iugo*.

¹⁶¹ James (2003: 148-149).

¹⁶² Adams (1982: 185-186).

καθήκοντα της Δηλίας στο 1.5.21-30 του Τίβουλλου, όταν εκείνη μεταμορφώνεται σε μία Ρωμαία *matrona*, σε μία κατωνική *vilica*.¹⁶³ Τέλος, όπως και αλλού, ο Φορτουνάτος προσφέρει δώρα στη Ραδεγούνδη (1: *solvo tributum* και 2: 15: *munera*), όπως κάθε εραστής στο είδος της ερωτικής ελεγγείας. Εδώ τα δώρα είναι δύο· η *Vita Marcelli* του, αλλά και το ίδιο το *App.* 22, που συνοδεύει το πρώτο έργο (10: *quae manus hoc scripsit*).

Όπως συμβαίνει και με άλλα ποιήματα του Φορτουνάτου, έτσι και σε αυτό ενυπάρχουν χωρία ποιητικής. Έτσι, στον στίχο 4 ο ποιητής αναφέρει ότι οι υπηρεσίες του προς τη Ραδεγούνδη είναι μικρές (*obsequiis parvis*) υπαιτισσόμενος την ολιγοστιχία του παρόντος ποιήματος, αλλά και την ταπεινότητα που τον διακρίνει. Στους στίχους 5-6 ισχυρίζεται ότι θα μπορούσε να της γράψει ένα ποίημα σε βάρβαρη γλώσσα (*rustica lingua*) για τον αυλό ενός βοσκού (*pastoris calamo*). Το επίθετο *rusticus* είναι ένας *terminus technicus* για τα λογοτεχνικά είδη της ρητορικής και της βουκολικής ποίησης σηματοδοτώντας το ακαλλιέργητο, μη αστικό ύφος ομιλίας για την πρώτη και τον τρόπο ζωής στην ύπαιθρο για το δεύτερο.¹⁶⁴ Ο αυλός του βοσκού που αναφέρεται εδώ φυσικά και παραπέμπει στη βουκολική ποίηση, είδος που υπαινίσσεται ξανά ο ποιητής παραθέτοντας τις αγροτικές εργασίες που θα μπορούσε να αναλάβει ως βοηθός της μοναχής (9-12). Ίσως όμως, με τη φράση *rustica lingua* ο Φορτουνάτος να εννοεί τη μητρική γλώσσα της Ραδεγούνδης, τα Γερμανικά, που θα ήταν προσφιλής στα αυτιά της (6: *matris in aure sonum*).¹⁶⁵ Επίσης, η διπλή αναφορά στα μέλη του (7 και 13: *mea membra*) ενδεχομένως αποτελεί μία μεταποιητική συνδήλωση, καθώς η λέξη *membrum* μπορεί να ερμηνευτεί και ως «μικρό τμήμα λόγου ή λογοτεχνικού έργου».¹⁶⁶ Ο Φορτουνάτος αναφέρεται ακόμη και στα χέρια του που έγραψαν αυτό το ποίημα, πρβλ. 9-10: *nulla recusarent digiti [...]* | *quae manus hoc scripsit* («τα δάκτυλά μου ποτέ δεν θα συγχωρούσαν τον εαυτό τους [...] το χέρι που έγραψε αυτό»). Παρατηρούμε ότι και εδώ χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *digitus* που παραπέμπει στον δακτυλικό μετρικό πόδα. Προσφέροντάς της το έργο του, *Vita Marcelli*, ο Φορτουνάτος προτρέπει τη μοναχή να ασκήσει τη λογοτεχνική της κριτική σε αυτό, πρβλ. 17: *et si displiceant indigno verba relatu* («και αν ο τρόπος που αφηγούμαι την ιστορία δεν σου αρέσει»), χρησιμοποιώντας έναν τεχνικό όρο για την αφήγηση ή ακόμη και την απαγγελία, τον *relatus*.¹⁶⁷ Τέλος, ο Φορτουνάτος ολοκληρώνει το *App.* 22 απευθυνόμενος στη Ραδεγούνδη, αλλά με μία δήλωση έντονα μεταποιητική:

¹⁶³ Musurillo (1970: 390) και Gaisser (1983: 68).

¹⁶⁴ Miller (2002: 18). Για τη *rusticitas* του Τίβουλλου, βλ. Tzounakas (2006). Επίσης, βλ. Karakasis (2016: 55 και υποσημείωση 35).

¹⁶⁵ Pucci (2010: 113).

¹⁶⁶ Νικήτας-Τρομάρας (2019), s.v. *membrum*, σημασία 2γ (1044).

¹⁶⁷ Νικήτας-Τρομάρας (2019), s.v. *relatus*, σημασίες 2 και 3 (1402).

Si tu verba dares, essent plus dulcia quam si
floribus electis mella dedisset apes.

App. 22.21-22

Αν εσύ μου μιλούσες, πιο γλυκά θα ήταν τα λόγια σου από το μέλι που θα πρόσφερε η μέλισσα από εκλεκτά λουλούδια.

Όπως είναι γνωστό, στην αρχαία ελληνική και τη λατινική ποίηση ο ποιητής συχνά ταυτίζεται με τη μέλισσα.¹⁶⁸ Είδαμε παραπάνω ότι στην ποίηση του Φορτουνάτου αφθονούν τα άνθη, τα οποία εν πολλοίς ταυτίζονται με τα ίδια του τα ποιήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Φορτουνάτος υπαινίσσεται ότι τα λόγια της Ραδεγούνδης είναι πιο γλυκά και από τα πιο εκλεκτά του ποιήματα.

Με το *App.* 24 ο Φορτουνάτος απευθύνεται στην Αγνή και της ζητά να μεσολαβήσει στη Ραδεγούνδη, προκειμένου να τον συγχωρήσει για ένα σφάλμα του (12: culpram). Διαβάζοντας τους πρώτους οκτώ στίχους, σχηματίζουμε την εντύπωση ότι πρόκειται για ένα ερωτικό ποίημα:

Anxius, afflictus curarum pondere curvor,
pectore confuso nec dare verba queo;
murmure sub dubio laceror neque carmina laxo,
nescio certa loqui mente vagante mihi.
Heu, tristem si vota velint audire fatentem,
me subito terrent nubile missa tibi;
Daedalico lapsu si pinnas sumere nossem,
ad vos quantocius iam revolasset amans.

App. 24.1-8

Ανήσυχος, εξοντωμένος, κυρτώνω από το βάρος της έγνοιας μου και με την καρδιά μου σε σύγχυση, λόγια δεν μπορώ να γράψω. Κάτω από μουρμουρητά αμφίβολα καταστρέφομαι και ελευθερία δεν έχω, ποιήματα για να γράψω. Με το μυαλό μου να περιπλανιέται, βέβαια λόγια δεν μπορώ να πω. Αλίμινο, εάν ήσουν πρόθυμη να ακούσεις· ξαφνικά, μέσα σε σύννεφα θα έστελνα τη θλιβερή μου εξομολόγηση σε σένα. Μακάρι να ήξερα να πάρω τα ολισθηρά του Δαίδαλου φτερά και ήδη όσο πιο γρήγορα ο αγαπημένος σας σε σας θα πετούσε πίσω.

Ο ποιητής, αυτός που αγαπά τις δύο γυναίκες (8: amans), είναι ανήσυχος και δεν μπορεί να ησυχάσει από τις έγνοιες, μία αντίδραση που μας θυμίζει τα *ερωτικά παθήματα* που παρουσιάζει ο ελεγειακός εραστής.¹⁶⁹ Τα κουτσομπολιά που αναφέρει εδώ ο ποιητής (3: murmure dubio) είναι προφανώς αυτά που υπονοεί

¹⁶⁸ Crane (1987), Hardie (2020) και Toomey (2021).

¹⁶⁹ Wasyl (2011: 124-125).

και στο *Carm.* 11.6 και έχουν να κάνουν με μία πιθανή σαρκική σχέση του με την Αγνή.¹⁷⁰ Αυτοπροσδιορίζεται ως *tristis* (5), ένα τυπικό ελεγειακό επίθετο.¹⁷¹ Ο Φορτουνάτος ισχυρίζεται ότι αυτή του η ταραχή τού στερεί τη δυνατότητα γραφής ποίησης (2: *nec dare verba queo* και 3: *neque carmina laxo*), κάτι που είναι αρκετά ειρωνικό, αν σκεφτεί κανείς ότι αυτή τη στιγμή συνθέτει ένα ποίημα.

Δεν γνωρίζουμε σε ποιο σφάλμα ακριβώς αναφέρεται εδώ ο ποιητής. Αυτό όμως που δηλώνει είναι ότι δεν ήταν δικό του φταίξιμο και ότι γρήγορα θα εμφανιστεί μπροστά στη Ραδεγούνδη, η οποία μπορεί τότε να τον επιπλήξει με τον τρόπο που επιθυμεί:

Reddite, cum nequeo, dominae promissa benignae:
 nec tamen hic culpam crede fuisse meam:
 excusa, si forte potes, per sidera testor,
 me neque velle moras matris in aure feras.
 Oret pro famulo: citius remeare parabo,
 et cum praesentor, verbere, voce domet.

App. 22.11-16

Επιστρέψτε τις υποσχέσεις μου στην ευγενική μου την κυρά, μιας και εγώ δεν μπορώ. Και ας μην πιστέψει βέβαια ότι το σφάλμα ήταν δικό μου. Δικαιολόγησέ με, εάν βέβαια μπορείς, μάρτυρές μου τα αστέρια είναι, και μετάφερε στα αυτιά της μητέρας πως τις καθυστερήσεις δεν τις θέλω. Για το καλό του δούλου της ας προσεύχεται. Κατευθείαν θα ετοιμαστώ και θα επιστρέψω και όταν μπροστά της θα είμαι, ας με επιπλήξει με μαστίγιο ή με φωνή.

Παρατηρούμε ξανά ότι και εδώ ο Φορτουνάτος αποκαλεί τη Ραδεγούνδη *domina* (11), ενώ ο ίδιος αυτοαποκαλείται ως δούλος της (15: *famulo*). Επίσης, καθυστερεί να πάει κοντά της (14: *moras*, ένας ακόμη ελεγειακός όρος, βλ. παραπάνω). Ο ποιητής χρησιμοποιώντας μία βεργιλιανή φράση (13: *per sidera testor*),¹⁷² προστακτική (13: *excusa*) και προτρεπτική υποτακτική (14: *feras*), βάζει την Αγνή να παίζει τον ρόλο της διαμεσολαβήτριας ανάμεσα σε εκείνον και τη Ραδεγούνδη, θυμίζοντάς μας τον ρόλο της *ancilla* στη ρωμαϊκή κωμωδία και στην ελεγία. Τέλος, μία πιθανή βίαια τιμωρία του Φορτουνάτου από τη μοναχή (16: *verbere [...] domet*) –αν και το μαστίγωμα ήταν συνήθης πρακτική

¹⁷⁰ Pucci (2010: 116).

¹⁷¹ Πρβλ. Tib. 1.13.19: *tristia dixi*, 2.3.33: *tristi fronte*, 2.4.3: *servitium...triste*, Prop. 1.16.14: *supplicis a longis tristior excubiis* και τον τίτλο του έργου του Οβιδίου, *Tristia*.

¹⁷² Πρβλ. Verg. *Aen.* 3.599-600: *cum fletu precibusque tuli*: “*per sidera testor | per superos atque hoc cali spirabile lumen [...]*”.

σωφρονισμού στα μοναστήρια—¹⁷³ ανακαλεί μνήμες βίας από τον εραστή-ποιητή εις βάρος της ελεγειακής puella.¹⁷⁴

Στο *App.* 25 ο Φορτουνάτος πάλι πραγματεύεται τη φυσική απόσταση μεταξύ των ανθρώπων, που όμως δεν είναι αρκετή να τους χωρίσει, εάν αυτοί αγαπιούνται:

Supplicibus votis referat mandata salutis
matribus ac dominis pagina missa loquens,
dumque recusat iter nostrum tibi reddere vultus,
affectum saltim sollicitudo probet;
nec sumus absentes, si nos oratio dulcis
praesentes semper cordis amore tenet.

App. 25

Με ικετευτικές ευχές τα νέα της ασφαλούς μου επιστροφής ξαναφέρει η σελίδα που μιλά στις μητέρες και τις δέσποινές μου, όσο ο δρόμος μου αρνείται την όψη μου να σου δώσω πάλι, η έγνοια μου τουλάχιστον ας δείξει την αγάπη. Απόντες δεν είμαστε, αν ο γλυκός λόγος παρόντες πάντα μας κρατά με την αγάπη της καρδιάς μας.

Όπως υποστηρίζει ο Pucci, ίσως η χρήση του πληθυντικού αριθμού (2: *matribus ac dominis*) δείχνει ότι ο Φορτουνάτος απευθύνεται συνολικά στις μοναχές του Τίμιου Σταυρού.¹⁷⁵ Μάλλον όμως εννοεί τη Ραδεγούνδη και την Αγνή. Πρόκειται, ίσως, για πληθυντικό μεγαλοπρέπειας που εξυπηρετεί και μετρικές ανάγκες. Ξανά εδώ συναντάμε το ουσιαστικό *domina*, αλλά και το επίθετο *supplex*, που κι αυτό απαντά συχνά σε ελεγειακά περιβάλλοντα.¹⁷⁶ Με το *pagina missa loquens* (2) ο Φορτουνάτος κάνει ένα μεταποιητικό σχόλιο, εννοώντας το ίδιο το ποίημα που στέλνει στις δύο μοναχές. Στον στίχο 3 ο ποιητής γράφει ότι η απόσταση τον κρατάει μακριά από μία από τις δύο μοναχές (δεν γνωρίζουμε το *tibi* σε ποια από τις δύο αναφέρεται). Το μοτίβο της απουσίας (που δεσπόζει στα ποιήματα του Φορτουνάτου για την Αγνή και τη Ραδεγούνδη) τονίζεται στο τελευταίο δίστιχο (5: *absentes*, 6: *praesentes*). Συναντάμε για άλλη μία φορά το ελεγειακό επίθετο *dulcis*, που αυτή τη φορά έχει ποιητολογική σημασία (5: *oratio dulcis*), καθώς προσδιορίζει το ύφος του ποιήματος που ο Φορτουνάτος στέλνει

¹⁷³ Hillner (2015) και Van Nuffelen (2020).

¹⁷⁴ Πρβλ. *Ov. Am.* 1.7. Βλ. Fredrick (1997).

¹⁷⁵ Pucci (2010: 118).

¹⁷⁶ Πρβλ. *Tib.* 1.4.72: *supplicibus, miseris fletibus illa favet*, *Prop.* 1.16.4: *captorum lacrimis umida supplicibus*, 2.20.33: *ne tu supplicibus me sis venerata tabellis*, *Ov. Epist.* 2.9.22: *supplicibus vestris ferre soletis opem*, 3.3.107: *at tua supplicibus domus est adsueta iuvandis*.

στις δύο μοναχές. Τέλος, πάλι ο ποιητής τονίζει την εγκάρδια αγάπη (6: *cordis amore*) που αισθάνεται για εκείνες.

Στο τελευταίο ποίημα, το *App.* 31, ο Φορτουνάτος μιλά για τους στίχους που του έστειλε η Ραδεγούνδη, την οποία έχει παρουσιάσει ήδη ως ποιήτρια στο *App.* 1, ουσιαστικά μία ποιητική επιστολή την οποία η πρώην βασίλισσα απευθύνει στον εξάδελφό της, Αμαλφρέδο (βλ. παραπάνω). Σε εκείνο το ποίημα διαφαίνεται πλήρως η έντονη επίδραση των *Ηρωίδων* του Οβιδίου στον ποιητή της Ύστερης Αρχαιότητας.¹⁷⁷ Σε διάφορα χωρία του *App.* 31 ο Φορτουνάτος σχολιάζει την ποίηση της Ραδεγούνδης:

In brevibus tabulis mihi carmina magna dedisti,
 quae vacuis ceris reddere mella potes;
 multiplices epulas per gaudia festa ministras,
 sed mihi plus avido sunt tua verba cibus:
 versiculos mittis placido sermone refectos,
 in quorum dictis pectora nostra ligas.
 Omnia sufficient aliis quae dulcia tractas,
 at mihi sinceros det una lingua favos.

App. 31.1-8

Μεγάλα άσματα μου έδωσες σε πίνακες μικρούς, εσύ που μπορείς μέλι να βάζεις πάνω σε άδειες κέρινες πλάκες. Πολλά είναι τα φαγητά που στις χαρούμενες γιορτές προστάξεις, αλλά για μένα τον αχόρταγο τα λόγια σου περισσότερο τροφή είναι. Στιχάκια στέλνεις με γλυκό λόγο καμωμένα και με τα λόγια σου δένεις την καρδιά μας. Όσα γλυκά εσύ πραγματεύεσαι, όλα αρκούν σε άλλους, αλλά σε μένα η γλώσσα σου ως δώσεις τις αληθινές κηρύθρες.

Φαίνεται ότι ο Φορτουνάτος αντιφάσκει, καθώς στον πρώτο στίχο μιλά για τα μεγάλα ποιήματα της Ραδεγούνδης (1: *carmina magna*), ενώ στον πέμπτο τα χαρακτηρίζει ως στιχάκια (5: *versiculos*). Ίσως με το *magna* ο ποιητής δεν αναφέρεται στην έκτασή τους, αλλά κάνει μία κριτική αποτίμηση της λογοτεχνικής τους αξίας, χαρακτηρίζοντάς τα ως σπουδαία. Από την άλλη, το *App.* 1, που παρουσιάζεται από τον Φορτουνάτο ως ποίημα της ίδιας της Ραδεγούνδης, είναι μία αρκετά εκτεταμένη ελεγεία που αριθμεί 86 ελεγειακά δίστιχα. Ίσως, λοιπόν, με αυτό τον τρόπο ο ποιητής δημιουργεί μία κυκλική σύνθεση στην *Appendix* (το πρώτο ποίημα υποτίθεται ότι είναι γραμμένο από την μοναχή, ενώ το τελευταίο αναφέρεται σε αυτό). Όπως και παραπάνω, χρησιμοποιεί την καθιερωμένη από τη λογοτεχνική παράδοση σύγκριση της ποίησης με το μέλι (2: *mella*, 8: *favos*), ενώ τονίζεται η έννοια του λόγου (4: *tua verba*, 5: *sermone*, 6: *dictis: lingua*). Ο Φορτουνάτος ισχυρίζεται ότι τα γλυκά

¹⁷⁷ Fielding (2017: 182-207).

λόγια-ποιήματα (5: placido sermone, 7: dulcia tractas) της Ραδεγούνδης αποτελούν πραγματική έμπνευση για εκείνον (4: mihi plus avido sunt tua verba cibus, 6: pectora nostra ligas, 8: mihi sinceros det tua lingua favos), προφανώς έμπνευση για συγγραφική ποίηση. Ιδιαίτερος ενδιαφέρον είναι ότι η φράση pectora nostra απαντά συχνά στον Οβίδιο και κυρίως στις *Ηρωίδες*, έργο που, όπως προαναφέρθηκε, επηρέασε τον Φορτουνάτο στη συγγραφή της *Appr.* 1.¹⁷⁸

5. Συμπεράσματα

Μελετώντας τα ποιήματα που ο Φορτουνάτος συνέθεσε προς τιμήν της Ραδεγούνδης και της Αγνής στα *Carm.* 8 και 11 και στην *Appendix*, διαπιστώνουμε ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί μοτίβα της ερωτικής ελεγειακής ποίησης (π.χ. το *servitium amoris*, το *παρακλαυσίθυρον* και την απόσταση ανάμεσα στους δύο εραστές) και τα τοποθετεί σε ένα νέο πλαίσιο, αυτό της εγκωμιαστικής ελεγειακής ποίησης. Αυτά τα ερωτικά ελεγειακά χαρακτηριστικά μπορούν εύκολα να φέρουν τον αναγνώστη σε σύγχυση και να τον/την κάνουν να θεωρήσει ότι διαβάζει ένα ερωτικό ποίημα. Ωστόσο, εάν κανείς μελετήσει ολόκληρο το *corpus* των ποιημάτων για τις δύο μοναχές, αντιλαμβάνεται ότι η αγάπη του ποιητή προς εκείνες είναι κυρίως πνευματική αλλά και σχέση εξάρτησης και όχι σαρκική (όπως και ο Φορτουνάτος σπεύδει να μας διαβεβαιώσει). Η πρακτική της εκμετάλλευσης όρων και φράσεων (διακείμενα) του είδους της ερωτικής ελεγείας σε ένα άλλο είδος, την εγκωμιαστική ποίηση του Φορτουνάτου (που συγγενεύει με την αυγούστεια ελεγεία και ως προς το μέτρο και ως προς την κοινή χρήση μοτίβων) δεν πρέπει να μας ξενίζει, καθώς υπαγορεύεται από την ίδια την ποιητική της Ύστερης Αρχαιότητας, που πρόσβευε την κατάργηση των ευδιάκριτων ορίων των λογοτεχνικών ειδών και τη λογοτεχνική μείξη. Θα λέγαμε πως ο Φορτουνάτος λειτουργεί σαν τον Κάτουλλο· όπως εκείνος αλλάζει το πολιτικό-θρησκευτικό νόημα όρων όπως η *fides* και η *pietas* τοποθετώντας τους σε ερωτικά συμφραζόμενα, έτσι και ο Φορτουνάτος χρησιμοποιεί τον ερωτικό ελεγειακό λόγο για να εκφράσει την ειλικρινή και αθώα του αγάπη προς τη Ραδεγούνδη και την Αγνή.

Ταυτόχρονα, σε αρκετά χωρία ο Φορτουνάτος επιδεικνύει τη μεταποιητική του αυτοσυνειδησία, καθώς υπαινίσσεται βασικά χαρακτηριστικά της ποιητικής του, όπως η ολιγοστιχία (θυμίζοντάς μας την καλλιμαχική ποιητική). Ενίοτε μιλά για τα στιχάκια (*versiculos*) του με τάσεις αυτοϋποτίμησης, φέρνοντάς μας πάλι στον νου την αντίστοιχη πρακτική των *poetae novi* και των αυγούστειων ελεγειακών. Τέλος, κάποτε παραθέτει πληροφορίες για τις συνθήκες σύνθεσης των ποιημάτων του (κατάσταση μέθης, ποιήματα ως δώρα προς τις δύο μοναχές),

¹⁷⁸ Πρβλ. Ον. *Her.* 11.58: *refovisti pectora nostra tuis*, 15.212: *quid laceras pectora nostra mora?*, 17.178: *in dubio pectora nostra labant*, 20.198: *anxia sunt causa pectora nostra tua*.

ενώ αναφέρει και λίγες πληροφορίες για τη συγγραφή ποίησης από τη Ραδεγούνδη.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αθανασιάδου Γαρυφαλλιά (2014), «Ρωμαϊκό μετα-χιούμορ στα ex Graeco traducta του Αυσονίου», στο: Μαρία Βουτσίνου-Κικίλια-Ανδρέας Ν. Μιχαλόπουλος –Σοφία Παπαϊωάννου (επιμ.), *Rideamus igitur: το χιούμορ στη λατινική γραμματεία. Πρακτικά του Θ' Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών, Αθήνα, 19-22 Μαΐου 2011*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Φιλολογίας, σ. 259-266.

Αντωνιάδης Θεόδωρος (2015), *Ανθολόγιο ρωμαϊκής ελεγείας. Από τον Κάτουλλο στον Οβίδιο*, Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα.

Βουτσίνου-Κικίλια Μαρία (2001), *Fortunatus. Βενάντιος Ονώριος Κλημεντιανός Φορτουνάτος. Ποιήματα αφιερωμένα στη Ραδεγούνδη και την Αγνή*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

Μιχαλόπουλος Χαρίλαος-Μιχαλόπουλος, Ανδρέας, (2015) *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία*, Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα.

Νικίτας Δημήτριος-Τρομάρας Λεωνίδα (2019), *Σύγχρονο λατινοελληνικό λεξικό*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Παππάς Βασίλειος (2016), *Ρωμαϊκή ερωτική ποίηση: το παρακλαυσίθυρο στην ελεγεία*, Θεσσαλονίκη: Γράφημα.

— (2021), «*De concubitu Martis et Veneris*: πρωτοτυπία και ποιητική», στο: Δημήτριος Ράιος και Ελένη Χουλιαρά (επιμ.), *Πρακτικά 10ου Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών, Ιωάννινα, 2-4 Σεπτεμβρίου 2020*, Αθήνα – Ιωάννινα: Καρδαμίτσα, σ. 443-475.

Παππάς Βασίλειος-Καρακάσης Ευάγγελος-Παπαδοπούλου Θάλεια (2022), *Ανθολόγιο λατινικής ποίησης της Ύστερης Αρχαιότητας. Εισαγωγή-κείμενα-μεταφράσεις-σχόλια*, Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα.

Ράμμου Μαρία-Δέσποινα (2017), *Σατιρικά επιγράμματα εναντίον γιατρών στη λατινική γραμματεία: κοινωνικο-μοτιβιστική έρευνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τρομάρας Λεωνίδα (2001), *Κάτουλλος. Ο νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*. Εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ξενόγλωσση

Adams James N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London: Duckworth.

Barcellona Rossana (2015), “Parole d’amore tra terra e cielo: Venanzio Fortunato e la ricezione cristiana del linguaggio erotico classico”, into: V. Escudero-N. Gómez LLauger-Á. Narro (edd.), *Omnia vincit amor: Amor i Erotisme a les Literatures clàssiques i la seua recepció*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, p. 2-47.

Barton William M. (2018), *The Pervigilium Veneris. A New Critical Text, Translation and Commentary*, London, New York, Oxford, New Delhi, and Sydney: Bloomsbury Publishing.

Bezzola Reto R. (1958), *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500–1200): Première partie. La tradition impériale de la fin de l’antiquité au XIe siècle*, Paris: Champion.

Bisanti Armando, “‘For absent friends’. Il motive dell’assenza in alcuni carmini di Venanzio Fortunato”, *Maia*, 61 (2009) 626-658.

Bower R. W., “Ineptiae and Ioci”, *Latomus*, 33.3, (1974) 523–528.

Brennan Brian, “Deathless marriage and spiritual fecundity in Venantius Fortunatus’s *De virginitate*”, *Traditio*, 51, (1996) 73-97.

Cairns Francis, “The Terms komos and paraclausithyron”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 60.2, (2020) 262-271.

Charlet Jean-Luis, “Aesthetic trends in late Latin poetry (325-410)”, *Philologus*, 132, (1988)74-85.

—, “Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325–470)”, *Antiquité Tardive*, 16, (2008)159–167.

Consolino Franca Ela, “Amor spiritualis e linguaggio elegiaco nei Carmina de Venanzio Fortunato”, *Annali della Scuola normale superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*, 7, (1977) 1351–1368.

Copley Francis O. (1956), *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*, Baltimore: American Philological Association.

Crane Gregory, “Bees without Honey, and Callimachean Taste”, *The American Journal of Philology*, 108.2, (1987) 399-403.

D’Amanti Emanuele Riccardo (ed., transl. and commentary) (2020), *Massimiano Elegie*, Milan: Mondadori.

D’Evelyn Stephen, “Gift and the personal poetry of Venantius Fortunatus”, *Literature & Theology*, 21.1, (2007) 1-10.

Dronke Peter (1968), *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, 2 vols, Oxford: Oxford University Press.

Elsner Jas (2007), *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton: Princeton University Press.

Epp Verena, “Männerfreundschaft und Frauendienst bei Venantius Fortunatus”, into: Thomas Kornbichler and Wolfgang Maaz (eds), *Variationen der Liebe: Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung*, *Forum Psychohistorie*, 4, (1995) 9–26.

Fielding Ian (2017), *Transformations of Ovid in Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fitzgerald William, “Catullus and the reader: the erotics of poetry”, *Arethusa*, 25.3, (1974) 419-443.

Fontaine Jacques (1977), “Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du Ive siècle. Ausone, Ambroise, Ammien”, into: Manfred Fuhrmann (ed.), *Christianisme et rese littéraires de l’antiquité tardive*, Geneva: Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, p. 425–472.

—, “Comment doit-on appliquer la notion de genre littéraire à la littérature latine chrétienne du Ive siècle?”, *Philologus*, 132, (1988) 53–73.

Formisano Marco, “Towards an Aesthetic Paradigm of Late Antiquity”, *Antiquité Tardive*, 15, (2007) 277–284.

Formisano Marco (2012), “Late Antiquity, New Departures”, into: Ralph J. Hexter and David Townsend (eds), *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, p. 509–534.

Fredrick David (1997), “Reading Broken Skin: Violence in Roman Elegy”, into: Judith P. Jallett and Marilyn B. Skinner (eds), *Roman Sexualities*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 172-193.

— (2012), “The Gaze and the Elegiac Imaginary”, into: Barbara K. Gold (ed.), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden: Wiley Blackwell, p. 426-439.

Fuhrer Therese (2013), “Hypertexts and Auxiliary Texts. New Genres in Late Antiquity?”, into: Theodore D. Papangelis, Stephen J. Harrison and Stavros Frangoulidis (eds), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin and Boston: De Gruyter, p. 79-89.

Gaisser Julia H., “Amor, rura and militia in Three Elegies of Tibullus: 1.1, 1.5 and 1.10”, *Latomus*, 42.1, (1983) 58-72.

George Judith (1992), *Venantius Fortunatus: A Latin Poet in Merovingian Gaul*, Oxford: Clarendon Press.

— (1995), *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems. Translated with notes and introduction*, Liverpool: Liverpool University Press.

Gold Barbara (ed.) (2012), *A Companion to Roman Love Elegy*, Malden: WileyBlackwell.

Green Roger P. H. (2013), “Latin love elegy in Late Antiquity: Maximianus”, into: Thea S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 257–270.

Hardie Alex, “The epilogue to the Georgics and Vergil’s nurturing bees”, *Vergilius*, 66, (2020) 35-67.

Harrison Stephen (2007), *Generic Enrichment in Vergil & Horace*, Oxford: Oxford University Press.

— (2017), “Metapoetics in the Prefaces of Claudian’s *De raptu Proserpinae*”, into: Jaś Elsner and Jesús Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, p. 236-251.

Henkel John H. (2009), *Writing Poems on Trees: Genre and Metapoetics in Vergil’s Eclogues and Georgics*, PhD Dissertation: University of North Carolina.

Henry R. M., “Pietas and Fides in Catullus”, *Hermathena* ,75, (1950) 63-68.

Hillner Julia (2015), *Prison, Punishment and Penance in Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.

James Sharon L. (2003), *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Juster A. M. (ed. and transl.), *The Elegies of Maximianus. Introduction by Michael Roberts*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Karakasis Evangelos (2011), *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin–New York: De Gruyter.

— (2016), *T. Calpurnius Siculus. A Pastoral Poet in Neronian Rome*, Berlin–Boston: De Gruyter.

Konstan David (1997), *Friendship in the Classical World*, Cambridge: Cambridge University Press.

Leclercq Jean (1988), “Relations entre Venance Fortunat et Sainte Radegonde”, into: Joseph Rozier (ed.), *La riche personnalité de Sainte Radegonde, Conférences et homélies prononcées à Poitiers à l’occasion du XIVE Centenaire de sa mort (587–1987)*, Poitiers, p. 61–76.

Levine Robert (2008), “Patronage and erotic rhetoric in the sixth century: the case of Venantius Fortunatus”, into: Albrecht Classen (ed.), *Love of Words and Words of Love in the Middle Ages and the Renaissance*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, p. 76-93.

Livorsi Lorenzo, “Laudantes Elegi: Ovid’s Exile and the Metamorphoses of Praise, Friendship, and Love in Late Latin Poetry”, *Interfaces: A Journal of Medieval European Literatures*, 2, (2016) 12–33.

Luck George (1979), *The Latin Love Elegy*, London: Methuen.

McGill Scott (2017), “Rewriting Ausonius”, into: Jaś Elsner and Jesús Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press, p. 252-77.

Miller Paul Allen (2004), *Subjective Verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton: Princeton University Press.

Musurillo Herbert, “Furtivus Amor: The Structure of Tibullus 1.5”, *Transactions of the American Philological Association*, 101, (1970) 387-399.

Myers Sara K., “The Poet and the Procuress: the Lena in Latin Love Elegy”, *The Journal of Roman Studies*, 86, (1996) 1–21.

Neger Margot (2020), “Lascivire vetat mascula dictio: Metaliterary Reflections on Poems in Late Antique Prose Letters”, into: Hernández Lobato, Jesús and Óscar Prieto Domínguez (eds), *Literature Squared. Self-Reflexivity in Late Antique Literature*, Turnhout: Brepols, p. 83-109.

Oliensis Ellen (1997), “The Erotics of amicitia: Readings in Tibullus, Propertius, and Horace”, into: Judith P. Hallett and Marilyn B. Skinner (eds), *Roman Sexualities*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 151-171.

Pappas Vasileios, “Leno poeta: Tibullus’s poem 1.5”, *Mediterranean Studies*, 24.1, (2016) 77–98.

— (2023), *Maximianus’ Elegies. Love Elegy Grew Old*, Berlin – Boston: De Gruyter.

Parker Grant, “Horace on wine and poetic inspiration”, *S.A. J. Folklore Studies*, 2, (1991) 1-13.

Pelttari Aaron (2014), *The Space that Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Pinotti Paola (2002), *L’ elegia latina: storia di una forma poetica*, Roma: Carocci.

Piredda Anna Maria, “La figura femminile nella poesia di Venanzio Fortunato”, *Sandalion*, 20, (1997) 141-153.

Pollmann Karla (2017), *The Baptized Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford: Oxford University Press.

Pucci Joseph (2010), *Venantius Fortunatus. Poems to Friends. Translated, with Introduction and Commentary*, Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company.

Raucci Stacie (2011), *Elegiac Eyes. Vision in Roman Love Elegy*, Bristol: Peter Lang.

Reydellet Marc (1981), *La Royauté dans la littérature latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Rome: École française de Rome.

Roberts Michael (2007), “Bringing Up the Rear: Continuity and Change in the Latin Poetry of Late Antiquity”, into: Wim Verbaal, Yanick Maes and Jan Papy (eds), *Latinitas Perennis*, vol. 1: *The Continuity of Latin Literature*, Leiden and Boston: Brill, p. 141–167.

— (2010), “Late Roman Elegy”, into: Karen Weisman (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, p. 85–100.

— (2012), *The Humblest Sparrow. The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

— (ed. and transl.) (2017), *Venantius Fortunatus: Poems*, Dumbarton Oaks medieval library 46, Cambridge, MA, London: Harvard University Press.

— (2018), “Introduction”, into: A. M. Juster (ed. and transl.), *The Elegies of Maximianus. Introduction by Michael Roberts*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 1-18.

Scanlon John J. (2014), *Generic Enrichment, Reader Expectation, and Metapoetic Trees in Horace’s Odes*, PhD Dissertation: University of Pittsburg.

Schneider Wolfgang C. (2001), “Definition of Genre by Falsification. The False Attribution of the Maximianus Verses to Cornelius Gallus by Pomponius Gauricus and the ‘Definition’ of their Genre and Structure”, *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 129.4, p. 445–464.

Thorsen Thea S. (ed.) (2013), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Toomey Melissa E. (2021), *The Poet and the Bee in Classical Literature*, PhD Dissertation, Johns Hopkins University.

Tsartsidis Thomas, “Prudentius’ Agnes and the Elegiac puella: Generic Interactions in Late Antique Christian Poetry”, *Mnemosyne*, 74, (2021) 1034–1054.

Tzounakas Spyridon, “*Rusticitas* versus *urbanitas* in the Literary Programmes of Tibullus and Persius”, *Mnemosyne*, 59.1, (2006) 111–128.

Uden James, “The Elegiac Puella as Virgin Martyr”, *Transactions of the American Philological Association*, 139, (2009) 205–219.

Van Nuffelen Peter (2020), “Religious violence in Late Antiquity”, into: Garrett Fagan, Linda Fibiger, Mark Hudson and Matthew Trundle (eds), *The Cambridge World History of Violence*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 512-529.

Veyne Paul (1988), *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry, and the West*, transl. David Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.

Wasył Anna Maria (2011), *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków: Jagiellonian University Press.

Whitby Mary and Michael Roberts (2018), “Epic Poetry”, into: Scott McGill and Edward J. Watts (eds), *A Companion to Late Antique Literature*, Malden: Wilden Blackwell, p. 221–240.

Williard Hope Deejune (2016), *Friendship in the Works of Venantius Fortunatus*, PhD Dissertation, University of Leeds.

Η ΠΡΩΙΜΟΤΕΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ, Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΗΣ ΣΕ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΛΕΓΕΙΕΣ ΤΟΥ ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΔΙΑΚΟΝΟΥ

Αλέξανδρος Αλεξιάκης – Ελένη Καλτσογιάννη

Abstract

The article presents a brief overview of the topics which early and hellenistic elegies cover and examines the development of the term *ελεγεία* from the 2nd century BC through the Byzantine period, during which its meaning narrows down to that of a funerary, sorrowful poem. The three extant elegies by Ignatios the Deacon (late 8th – first half of the 9th cent.), the only ones known to have survived from the Byzantine period, are analyzed in detail. Finally, we present two epigrams of Agathias (a funerary and an erotic one) in order to suggest that the total decline of elegy in Byzantium is the result of its overlap both in subject-matter and meter with the epigram, which prevails throughout the Byzantine period.

Η προσέγγιση στο θέμα της ελεγείας έτσι όπως εκφράζεται στο εισαγωγικό σημείωμα του προγράμματος της Επιστημονικής Συνάντησης για *Το Είδος της Ελεγείας από την Αρχαιότητα ως Σήμερα*, δίνει ιδιαίτερη έμφαση «στο πένθος και τη θλίψη», καθώς «η σύγχρονη ιδέα της “ελεγείας” και του “ελεγειακού” οφείλεται στη μεταγενέστερη αντίληψη της ελεγείας ως εγγενώς θρηνητικής».¹ Εν τούτοις, δεν παραλείπεται να τονιστεί «το εύρος του περιεχομένου της ελεγειακής ποίησης», το οποίο «εκτείνεται από ποιήματα για το πένθος και τον ερωτικό πόθο έως τη μυθολογική αφήγηση και την πολιτική ή στρατιωτική προτροπή» και ότι «η ποικιλία της πρώιμης ελεγείας συσκοτίζεται λόγω της συσχέτισής της με τον θρήνο και τη θρηνωδία».²

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η ελεγεία στους αρχαϊκούς και στους κλασσικούς χρόνους ήταν ένα δημιουργήμα που παρουσιαζόταν τόσο σε δημόσια, όσο και σε ιδιωτικά περιβάλλοντα. Κατ' εξοχήν χώρος της, ιδίως με τη μορφή σύντομων ελεγειακών ποιημάτων-τραγουδιών, ήταν το συμπόσιο (και πιθανόν, ακόμη και ο *κῶμος* που ακολουθούσε σε δημόσιους χώρους μετά από ένα συμπόσιο). Στο περιβάλλον αυτό οι αρχαίες ελεγείες κάλλιστα μπορούσαν να εκφράζουν τον απαγγέλλοντα ή άδοντα και να καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, όπως π.χ. στρατιωτικά συμβάντα, ηθικές παραινέσεις, πολιτικές συμβουλές ή σχόλια, και σε γενικές γραμμές να κινούνται ανάμεσα στο σοβαρό ακόμη και πένθιμο (όταν κάποιος αναφερόταν σε προσωπική απώλεια), αλλά και

¹ Γκαστή, Παππάς, Παπαστάθη (2023: 2).

² *Ibid.*

στο ελαφρό και ανόητο. Η ερωτική θεματολογία που αν μη τί άλλο συνδυάζει στην αισιόδοξη εκδοχή της την αισθηματική ανύψωση, τον ενθουσιασμό και την ικανοποίηση, και στην απαισιόδοξη τη στέρηση, τον πόνο, την κατάθλιψη και το ανικανοποίητο αποτελεί ένα από τα πλουσιότερα πεδία εκμετάλλευσης της ελεγείας.³ Αυτές οι διαστάσεις της ελεγείας, ή τουλάχιστον μέρος αυτών, τόσο στον αρχαιοελληνικό, όσο και στον Λατινικό κόσμο αποτυπώνονται με άκρως διαφωτιστικά παραδείγματα στην πρώτη Συνεδρία της Επιστημονικής Συνάντησης από τους συναδέλφους Β. Λεντάκη, Α. Μιχαλόπουλο, Β. Βαϊόπουλο και Β. Παππά.⁴

Παρά τον πλούτο και τις δυνατότητες που ανοίγονται μπροστά σε έναν επίδοξο ελεγειακό ποιητή, όσον αφορά την επιλογή του θέματος, το είδος της ελεγείας δεν ανθεί στο Βυζάντιο. Ο Μαξιμιανός, που θεωρείται ο τελευταίος Λατίνος ελεγειακός ποιητής, ακμάζει την περίοδο του Ιουστινιανού και πρέπει να πέρασε μέρος της ζωής του στην Κωνσταντινούπολη. Τα θέματα με τα οποία ασχολείται στις ελεγείες του είναι κυρίως ερωτικής φύσεως και κατά δεύτερο λόγο προβλήματα γεροντικής ηλικίας.⁵ Ενώ ο Μαξιμιανός σηματοδοτεί το τέλος της ελεγείας, την περιόδο του (μέσα 6^{ου} αιώνα) το επίγραμμα κερδίζει το έδαφος που αφήνεται κενό και αντικαθιστά την ελεγεία. Σε αυτό φαίνεται να συντείνει το ότι από πλευράς μέτρου τα περισσότερα επιγράμματα είναι και αυτά γραμμένα σε ελεγειακό δίστιχο.⁶

Παρά τη μεγάλη θεματική ποικιλία της Ελληνικής και της Λατινικής ελεγείας για τους Βυζαντινούς, ο όρος «ελεγεία» αρχίζει από νωρίς να συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με τον θρήνο και το πένθος, και ήδη ο Διονύσιος ο Θράξ από τον 2^ο αιώνα π.Χ. συνιστά η ανάγνωση των «ελεγείων» να γίνεται «λιγυρῶς», δηλαδή με οξεία θρηνητική (αλλά και γλυκιά) φωνή, διότι, όπως γράφει ένας μεταγενέστερος σχολιαστής του Διονυσίου, *ή...λύπη τῆ παρατροπῆ (παραμόρφωση) τῆς φωνῆς ἐκ τοῦ κλαυθμοῦ ὀξύτερα ἢ παραεισάγει*.⁷ Πέντε αιώνες αργότερα ο Συνέσιος Κυρήνης (περ. 373–περ. 414), στο *Φαλάκρας ἐγκώμιον* 2.3 δηλώνει ότι: *πάλιν οὖν ἐκλαθόμενος ἔμμαντοῦ τε καὶ τῶν λογισμῶν, ἐλεγεία ποιῶ θρήνον ἐπὶ τῆ κόμῃ*.⁸ Η φράση (αλλά και ολόκληρο το έργο) είναι μεν σατυρικά, αλλά εδώ ο όρος χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του θρήνου.

³ Bartol (2022: 222–223). Ενδιαφέρον από πλευράς θεματικής των πρώιμων ελεγείων είναι το γεγονός ότι σε ολόκληρο τον τόμο των ελεγειακών ποιητών του Ernestus Diehl δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε καμία ελεγεία που να έχει επιτάφιο χαρακτήρα, αν και αρκετές μιλούν για ένδοξο θάνατο (Diehl, 1949).

⁴ Γκαστή, Παππάς, Παπαστάθη (2023: 4, βλ. και σ. 13-97 του παρόντος τόμου).

⁵ Για τον συγκεκριμένο ποιητή βλ. Pappas (2023) και για την περίοδο που έζησε (το πιθανότερο το πρώτο μισό του 6^{ου} αιώνα) βλ. *ibid.*, σ. 7-8.

⁶ Hunger (1997: 588).

⁷ Uhlig (1883/1965: 5). και για τον σχολιαστή: Hilgard (1901/1965: 21).

⁸ Aujoulat and Lamoureux (2004: 50).

Ο Ησύχιος (5^{ος} αι. μ.Χ.), στο *Λεξικό* Ε 1946 δίνει τον εξής ορισμό: *έλεγεια· τὰ ἐπιτάφια ποιήματα*.⁹ Και τον ορισμό αυτόν ακολουθεί ο Θεόδωρος Στουδίτης (759–726), στην Επιστολή 6 (στίχοι 12-14), στην οποία δηλώνει:

*ἄρα ἀπόκειται τοῦτο τῇ δυστήνῳ μου ζωῇ, ἵνα καὶ τὸν σὸν θάνατον ἀκούσω; ἵνα ἐπιψάλω σοι θρηνηδῶς; ἵνα ὁρῶν σου τὸν τάφον ἐπιγράψω ἐλεγεία;*¹⁰

Αἰῶνες αργότερα, λίγο μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1204, στη μονωδία που συνέθεσε και εκφώνησε για τον θάνατο του μητροπολίτη Νέων Πατρών (και γνωστού λογίου της εποχής) Ευθυμίου Μαλάκη, ο κρατικός αξιωματούχος και λόγιος Ευθύμιος Τορνίκης διατυπώνει το ρητορικό ερώτημα:

*τίς ἐπὶ τῶ κειμένῳ λογογραφεῖν καὶ θρήνους ἐπάδειν τῶ μνήματι καὶ λόγους μονωδεῖν ἐλεγείους δυνήσεται;*¹¹

Η φράση «έλεγειοί λόγοι» που εντοπίζεται στο απόσπασμα που παραθέσαμε απαντά δύο ακόμη φορές, σε παρόμοια συμφραζόμενα, στο ρητορικό έργο του Τορνίκη. Όπως προκύπτει από τα συμφραζόμενα, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη φράση ως συνώνυμη του θρηνητικού λόγου και, επομένως, φαίνεται να ταυτίζει γενικότερα την ελεγεία με τη θρηνητική λογοτεχνία.

Τα παραπάνω παραδείγματα φαινομενικά επιβεβαιώνουν κάτι δεδομένο, μια καθιερωμένη ήδη από την αρχαιότητα αντίληψη ως προς τη σύνδεση της ελεγείας με τον θρήνο, η οποία στο Βυζάντιο φαίνεται να γίνεται και η μοναδική. Πώς εξηγείται όμως, από την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι οι όροι «έλεγεία» και «έλεγειακός» –με εξαίρεση τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω και μερικά ακόμη (ελάχιστα σε αριθμό)– απουσιάζουν σχεδόν παντελώς από τη Βυζαντινή γραμματεία ως προσδιοριστικοί κάποιου συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους, παρόλο που η θρηνητική λογοτεχνία καλλιεργήθηκε ανελλιπώς κατά τη Βυζαντινή περίοδο, τόσο στην έμμετρη όσο και στην πεζή εκδοχή της;¹² Ποιες είναι οι «γέφυρες» που συνδέουν την αρχαία με τη νεότερη λογοτεχνική παράδοση ως προς το είδος της ελεγείας;

Από πλευράς μορφής και περιεχομένου το «σχεδόν» της έκφρασης «σχεδόν παντελώς» της προηγούμενης παραγράφου υλοποιείται σε τρία σύντομα

⁹ Latte (1966).

¹⁰ Fatouros (1992: 22).

¹¹ Darrouzès (1968: 78)

¹² Για τη θρηνητική λογοτεχνική παραγωγή στο Βυζάντιο βλ. Sideras (1994), για την πεζή θρηνητική λογοτεχνία βλ. Lauxtermann (2003: 213–240) και για την ποιητική βλ. Lauxtermann (2019: 89–100). Για κάποια επιπλέον παραδείγματα βλ. Hunger (1997: 585–587).

ελεγειακά ποιήματα από τη Βυζαντινή περίοδο, που αποτελούν μέρος της «γέφυρας» (αν όχι «τη γέφυρα») που συνδέει την αρχαία με τη νεότερη ελεγεία. Συγκεκριμένα, ο πρώτος ποιητής που συνθέτει αμιγώς ελεγειακά ποιήματα και μάλιστα με θρηνητικό χαρακτήρα, τα οποία παράλληλα αναβιώνουν το ελεγειακό μέτρο είναι ο Ιγνάτιος Διάκονος, ένας πολύ μορφωμένος μαθητής και βιογράφος του Πατριάρχη Ταρασίου, που έζησε στα τέλη του 8^{ου} με αρχές του 9^{ου} αιώνα.¹³ Οι τρεις ελεγείες του, που σώζονται στο 15^ο βιβλίο της *Ελληνικής Ανθολογίας*, είναι το πρώτο δείγμα (αν και χωρίς συνέχεια) του είδους μετά από επτά ή οκτώ αιώνες σιωπής της ελεγείας και κυριαρχίας του επιγράμματος.¹⁴ Σύμφωνα με τον Thomas Pratsch θα πρέπει να γράφτηκαν την εποχή που ο Ιγνάτιος ασχολήθηκε με τη διδασκαλία και τη συγγραφή κοσμικών ποιημάτων, δηλαδή μετά την άνοιξη του 844.¹⁵ Τις παραθέτουμε, τις μεταφράζουμε, και τις σχολιάζουμε εδώ:¹⁶

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΒΙΒΛΙΟ ΙΕ΄

29. ΙΓΝΑΤΙΟΥ <ΔΙΑΚΟΝΟΥ>¹⁷

Ιγνάτιος πολλῆσιν ἐν ἀμπλακίησι βιώσας

ἔλλιπον ἠδυφασῶς ἠελίοιο σέλας:

καὶ νῦν ἐς δνοφερὸν κατακεύθομαι ἐνθάδε τύμβον,

οἴμοι, ψυχῆ μου μακρὰ κολαζόμενος·

ἀλλὰ, κριτὰ (βροτὸς εἶμι, σὺ δ' ἄφθιτος ἢ δ' ἐλεήμων), 5

ἴλαθι, ἴλαθί μοι ὄμματι εὐμένει.

Εγώ ο Ιγνάτιος που έζησα μέσα σε πολλές αμαρτίες

άφησα τη γλυκόφωτη λάμψη του ηλίου

¹³ Βιογραφικά και εργογραφικά για τον Ιγνάτιο Διάκονο βλ. Efthymiadis (1998: 38–46) και PmbZ #2665 (Ignatios Diakonos, vol. II, p. 166–172). Οι ελεγείες γίνονται αποδεκτές ως έργα του από τους Mango–Efthymiadis (1997: 20) και επιπλέον και στην καταχώριση μιας σύντομης βιογραφίας του στη *Σούδα* ο Ιγνάτιος, ανάμεσα σε άλλα, αναφέρεται ως δημιουργός «ἐπιτυμβίων ἐλέγων»: Adler (1994: 608).

¹⁴ Για μια πρώτη προσέγγιση βλ. Cameron (1993: 331–333).

¹⁵ Pratsch (2000: 98).

¹⁶ Υπάρχουν αρκετές εκδόσεις της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Στην παρούσα ανακοίνωση χρησιμοποιήθηκαν οι εκδόσεις των Bouffière (1970: 142–143) και Beckby (1951: 282–284).

¹⁷ Το δεύτερο τμήμα του χειρογράφου της *Ελληνικής (Παλατινής) Ανθολογίας* (*codex Palatinus gr.* 23, fol. 615–662) σώζει τις τρεις ελεγείες και τώρα βρίσκεται στην Bibliothèque nationale de France στο Παρίσι ως *codex Paris. Supplem. gr.* 384. Στην όα (περιθώριο) του φύλλου αυτού του χειρογράφου, όπου είναι γραμμένα τα ποιήματα (fol. 693r ως *cod. Palat. gr.* ή fol. 40r ως *cod. Paris. Supplem. gr.*), κάποιος μεταγενέστερος γραφέας (ο Β.2) έχει προσθέσει τον τίτλο ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΕΙΣ ΄ΕΑΥΤΟΝ.

και τώρα είμαι κρυμμένος εδώ σε ζοφερό τάφο,
 με την ψυχή μου, αλλοίμονο, σε μακρά τιμωρία·
 Όμως, δικαστά, είμαι θνητός και εσύ αθάνατος και ελεήμων
 λυπήσου με, λυπήσου με, και δεξ με με φιλόνητροπο βλέμμα.

Όπως φαίνεται η ελεγεία αυτή είναι το προσωπικό του επιτύμβιο ποίημα, στο οποίο απευθύνει ταπεινή παράκληση στον Θεό για άφεση αμαρτιών.¹⁸ Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του έγκειται στην επιλογή του λεξιλογίου, το οποίο είναι αξιοσημείωτο, διότι την περίοδο ακριβώς που το Βυζάντιο φαίνεται να βγαίνει από τη λιγότερο φωτεινή φάση του, μόλις μετά την εικονομαχία, ο Ιγνάτιος Διάκονος δείχνει να έχει οπωσδήποτε αρκετές γνώσεις της Αρχαίας Γραμματείας (π.χ. Ομηρικού λεξιλογίου και λεκτικών τύπων), καθώς και μεταγενέστερων έργων, όπως τα *Διονυσιακά* ή η *Παράφρασις του κατά Ιωάννην εὐαγγελίου* του Νόννου.¹⁹ Οι ιδιαίτερα πρωτότυποι συνδυασμοί λέξεων (κατά βάση κλασσικών) δείχνουν ότι προσπαθεί να απαγκιστρωθεί από ένα κλασσικό φραστικό παρελθόν με το να τις συνδυάζει με τρόπους που δεν παραπέμπουν σε αρχαίους συγγραφείς. Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι στο παρόν ποίημα το ρήμα «κεύθω» (κρύβω/-ομαι, κλπ.) ενώ είναι αρκετά γνωστό και χρησιμοποιείται και στα άλλα δυο ποιήματα, στην επιτακτική μορφή «κατακεύθομαι» είναι *ἄπαξ λεγόμενο*, όπως αποδεικνύει μία έρευνα στο TLG. Απήχηση πρωίμων πατέρων, όπως ο Κύριλλος Αλεξανδρείας και ο Αστέριος Αμασειάς, μπορεί να ανιχνευθεί στις λέξεις «μακρά κολαζόμενος».²⁰ Τέλος, η έκφραση «ἠδυφαοῦς ἠελίοιο» ανακαλεί το επίγραμμα 399 του ενάτου βιβλίου της *Ελληνικής Ανθολογίας*.²¹ Πάντως ο έκτος στίχος από πλευράς μέτρου είναι ελαττωματικός.²² Επίσης, είναι πιθανόν αυτή η ελεγεία να έδωσε την έμπνευση σε φράση της πέμπτης ωδής του τρίτου *Παρακλητικού κανόνος* του Ιωάννου Μαυρόποδος.²³

30. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ²⁴

*Σῶμα μέν, οὐκ ἀρετὴν ὄδε τύμβος νέρθε κέκευθε
 κεδνοῦ Παύλοιο· ὥστε γὰρ ἠελίου*

¹⁸ Bouffière (1970: 218).

¹⁹ Mango – Efthymiadis (1997: 18), όπου δηλώνεται ότι [...] he [Ignatios] had, among the men of his generation, the widest knowledge of ancient authors.

²⁰ Βλ. ενδεικτικά, Κυρίλλου Αλεξανδρείας, *Expositio in Psalmos*, PG 69, 976.5–6.

²¹ Beckby (1958: 248): *Ἡέλιον ἐνίκησε τεὸς νόος ἠδὺ φαείνων, / αἰὲν ἀπαστράπτων βροτοφεγγέα πάνσοφον αἴγλην, / ἠδυφαῖ, χαρίεσσαν, ἀπαστράπτουσαν ἀλύπως.*

²² Cameron (1993: 332). Το ίδιο ισχύει και για τους στίχους 2 της δεύτερης και 3 της τρίτης ελεγείας.

²³ Follieri (1967: 90): *Ἰλέφ ὄμματί σου / καὶ εὐμενεῖ προσχὼν τῇ ταπεινῇ μου ψυχῇ / ἐν ἡμέρα δίκης, εὐσπλαγγνε, φέισαι μου [...]*

²⁴ Στο περιθώριο του χειρογράφου υπάρχει ο τίτλος ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΙΣ ΠΑΥΛΟΝ ΜΟΝΑΧΟΝ. Για τον Παύλο βλ. PmbZ # 5856.

τοῦδὲ γ' ἀπαστράπτουσιν ἀριπρεπέες λόγοι αἴγλη,
 ἢ δ' ἀρετῆς κάματοι εὐχος ἔχουσι μέγα.
 εἴκοσιν ἔς λυκάβαντας ἰδὲ τρισὶν ἤρκεσε γαίη, 5
 ζήσας δ' αὖ λογικῶς ἔσθλὸν ἔδεκτο τέλος.

*Το σώμα και όχι την αρετή κρύβει από κάτω του αυτός ο τάφος
 του αγαπητού Παύλου· διότι οι λαμπροί του λόγοι
 αστράφτουν σαν τη λάμψη του ήλιου
 και οι ενάρετοι κόποι του είναι μεγάλο καύχημα.
 Εικοσιτρία χρόνια κράτησε η ζωή του στη γη, 5
 και έχοντας ζήσει σύμφωνα με τον Λόγο βρήκε καλό θάνατο.*

Εκτός από το ότι αρκετές λέξεις της είναι δανεισμένες από τον Όμηρο («κεδνοῦ, ἀριπρεπέες, εὐχος, λυκάβαντας») η ελεγεία αυτή φαίνεται να επανέρχεται σε κάποια λεκτικά δάνεια από το επίγραμμα 399 του ενάτου βιβλίου της *Ελληνικής Ανθολογίας*.²⁵ Προφανώς αυτή η ελεγεία ήταν αφιερωμένη σε κάποιον μαθητή²⁶ του Ιγνατίου, ονόματι Παύλο, ο οποίος πέθανε στην ηλικία των εικοσιτριών ετών. Ο Mango, επίσης, παραθέτει την πληροφορία ότι «υπάρχει στον κώδικα Barb. gr. 310 (10^{ου} αι.) ένα μακρύτερο “ανακρεόντειο” ποίημα με αλφαβητική ακροστιχίδα (το οποίο για τον λόγο αυτό δεν είναι ελεγεία), και το οποίο είναι γραμμένο για τον ίδιο Παύλο και έχει τίτλο *Ἰγνατίου διακόνου γραμματικοῦ εἰς Παῦλον τὸν ἴδιον μαθητὴν*». Ο τίτλος αυτός αποδεικνύει ότι ο Ιγνάτιος ήταν πράγματι δάσκαλος. Το ίδιο ποίημα προσφέρει την πληροφορία ότι ο Παύλος θάφτηκε σε μία εκκλησία του Αγ. Στεφάνου.²⁷

31. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

*Ἰερὸς ἐν λαγόνεσσι Σαμουήλ κεύθεται γαίης
 πάντα λιπὼν βιότου, ὅσσα περ εἶχε, θεῶ·
 καὶ νῦν εὐσεβέων εἰσέδραμε φαιδιμον αὐλήν
 δόξαν ὑπὲρ μεγάλων ληψόμενος καμάτων.*

*Ο ιερὸς Σαμουήλ είναι κρυμμένος στους κόλπους της γης
 έχοντας αφήσει στον Θεό όλα τα γήινα υπάρχοντά του*

²⁵ Να αντιπαραβληθεί το κείμενο αυτής της ελεγείας με το κείμενο της σημ. 21 παραπάνω.

²⁶ Στη *Σοῦδα* (Adler 1994: 607) ο Ιγνάτιος αναφέρεται και ως «γραμματικός», ὅρος για τον οποίο βλ. Efthymiadis (1997: 40–41) και ακόμη πιο εμπειριστατωμένα Mango–Efthymiadis (1997: 7 και σημ. 32. επίσης σελ. 15 για τον ὄρο «οικουμενικός διδάσκαλος» που αποδίδεται στον Ιγνάτιο). Βλ. επίσης Pratsch (2000: 97–98).

²⁷ Mango–Efthymiadis (1997: 12). Το ποίημα έχει εκδοθεί στο ἄρθρο του Mercati (1907: 392–396).

*και τώρα έχει περάσει στη λαμπρή αυλή των ευσεβών
για να απολαύσει τη δόξα για τους μεγάλους κόπους του.*

Ο πλήρης τίτλος από τον γραφέα Β.2 είναι: *τοῦ αὐτοῦ εἰς Σαμουήλ διάκονον της Μεγάλης Εκκλησίας* (δηλαδή της Αγίας Σοφίας). Αυτό σημαίνει ότι πιθανότατα ο Σαμουήλ ήταν συνάδελφος και ίσως μαθητής του Ιγνατίου.²⁸

Σε αυτήν την τελευταία ελεγεία οι υπογραμμισμένες λέξεις απηχούν τον πρώτο *Νεμεόνικο* του Πινδάρου, κάτι το οποίο πάλι δείχνει την εξαιρετική παιδεία του Ιγνατίου. Το Πινδάρειο χωρίο είναι μέρος προφητείας του μάντη Τειρεσία για το μέλλον του νεογέννητου Ηρακλή και έχει ως εξής:

*καὶ γὰρ ὅταν θεοὶ ἐν πεδίῳ Φλέγρας Γιγάντεσσιν μάχαν
ἀντιάζωσιν, βελέων ὑπὸ ρίπαϊσι κείνου φαιδίμην γαῖα πεφύρσεσθαι κόμαν
ἔνεπεν: αὐτὸν μὰν ἐν εἰράνα καμάτων μεγάλων ἐν σχερῶ
ἀσυχίαν τὸν ἅπαντα χρόνον ποινὰν λαχόντ' ἐξαιρέτων*

70

*ὀλβίοις ἐν δώμασι, δεζάμενον θαλερὰν Ἦβαν ἄκοιτιν καὶ γάμον
[110] δαΐσαντα, πὰρ Δι Κρονίδα σεμνὸν αἰνήσειν νόμον.*²⁹

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να διαγνωστεί η πρόθεση του Ιγνατίου πίσω από αυτή την έμμεση-συνεπαγόμενη μεταθανάτια σύγκριση του Σαμουήλ με τον Ηρακλή. Για έναν διάκονο (και πρώην επίσκοπο) που δήλωσε μετανοιωμένος εικονοκλάστης³⁰ μπορεί να είναι μία μορφή ιδεολογικής αντίστασης, η οποία είτε

²⁸ *Ibid.* στην ίδια σελίδα. Η εικόνα γίνεται πιο καθαρή σύμφωνα με την πρόταση του Pratsch, ότι ο Ιγνατίος μετά την καθαίρεσή του από τον επισκοπικό θρόνο παρέμεινε διάκονος (πιθανόν στον ναό της Αγίας Σοφίας), Pratsch (2000: 99–100). Για τον Σαμουήλ βλ. PmbZ # 6502.

²⁹ Maehler (2008: 106). Μετάφραση: «...διότι», *είπε ο Τειρεσίας, «όταν οι θεοί έρθουν σε μάχη αντιμετώπι με τους γίγαντες στο πεδίο της Φλέγρας, τα λαμπερά μαλλιά των γιγάντων θα κυλίσουν στο χώμα από τις ριπές των βελών εκείνου (Ηρακλή). Αλλά αυτός ο ίδιος θα απολαύσει στην ειρήνη, ως εξαιρετική ανταμοιβή για τους μεγάλους του κόπους, αδιάκοπη παντοτινή ησυχία στην κατοικία των μακάρων. Θα έχει και τη θαλερή Ἦβη ως σύζυγο, θα γιορτάσει τον γάμο και μπροστά στον Δία τον γιό του Κρόνου θα επαινέσει τον ιερό νόμο».*

³⁰ Για τον Ιγνάτιο και τις για κάποια περίοδο εικονοκλαστικές πεποιθήσεις του για τις οποίες αργότερα μετάνιωσε βλ. Efthymiadis (1998: 39, 41–46). Ο Pratsch φαίνεται να έχει συνθέσει ένα πιο ακριβές περίγραμμα της βιογραφίας του Ιγνατίου και θεωρεί ότι οι εικονοκλαστικές του τάσεις που τον οδήγησαν και στον επισκοπικό θρόνο της Νικαίας μετά το 830 διήρκεσαν όσο και η δεύτερη εικονομαχία. Μετά το 843 ο Ιγνατίος καθαιρείται και υποβιβάζεται σε διάκονο, βαθμό ιεροσύνης στον οποίο είχε χειροτονηθεί μεταξύ των ετών 810–815 και στον οποίο παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του το 847 ή λίγο αργότερα, Pratsch (2000: 100–101).

δεν μπορεί να διαγνωσθεί εναντίον ποιών στρέφεται, είτε, (αν ισχύει ή υπόθεση του Pratsch ότι ο Ιγνάτιος μετά την καθαίρεσή του “used his works as a means to justify and touch up his former life in order to blur his memory as an iconoclast”³¹), είναι πιθανόν να υπαινίσσεται κάποιες πράξεις εικονόφιλης αντίστασης εκ μέρους του Σαμουήλ πριν το 843. Πιθανόν, όμως, και ιδίως για όσους αναγνωρίσουν την Πινδάρεια παραπομπή, να έχουμε εδώ μία ένδειξη του εξαιρετικού θαυμασμού τον οποίο έτρεφε ο Ιγνάτιος για τον άγνωστο σε εμάς Σαμουήλ.

Το ότι στην πράξη ελεγεία δεν υπήρξε στο Βυζάντιο είναι προφανές και οι τρεις πένθιμες/επιτάφιες ελεγείες του Ιγνατίου Διακόνου που παρουσιάστηκαν παραπάνω αποτελούν την εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Όπως αναφέρθηκε, όμως, τόσο από πλευράς μέτρου, όσο και από πλευράς θεματικής, τα επιγράμματα έχουν πολλά κοινά με την ελεγεία και ακόμη και όταν μιλάμε για θέματα πένθιμα και θλιβερά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ολόκληρο το έβδομο βιβλίο της *Ελληνικής Ανθολογίας* περιέχει 748 επιτάφια επιγράμματα, τα οποία σίγουρα καλύπτουν τη θρηνητική διάσταση της ελεγείας.³²

Χαρακτηριστικό είναι, για παράδειγμα, το παρακάτω επιτάφιο επίγραμμα που προέρχεται από την πέννα του Αγαθία (532-582), ενός συγχρόνου του Μαξιμιανού του τελευταίου Λατίνου ελεγειακού ποιητή, ο οποίος μπορεί στην Κωνσταντινούπολη να είχε συναντήσει τον νεαρό Αγαθία. Βρίσκεται στο 7^ο Βιβλίο της *Ελληνικής Ανθολογίας*.

552. ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

- “Ὡ ξένε, τί κλαίεις”; - “Διὰ σὸν μόρον.” - “Οἶσθα, τίς εἰμι”;
- “Οὐ μὰ τόν, ἀλλ’ ἔμψης οἰκτρὸν ὀρῶ τὸ τέλος,
ἔσοι δὲ τίς”; - “Περίκλεια”. - “Γυνὴ τίνος;” - “Ἄνδρὸς ἀρίστου,
ρήτορος, ἐξ Ἀσίας, οὖνομα Μεμνονίου”.
- “Πῶς δέ σε Βοσπορίη κατέχει κόνις;” - “Εἶρεο Μοῖραν,
ἦ μοι τῆλε πάτρης ξεῖνον ἔδωκε τάφον. -
- “Παῖδα λίπες”; - “Τριέτηρον, ὃς ἐν μεγάροισιν ἄλδων
ἐκδέχεται μαζῶν ἡμετέρων σταγόνα”.
- “Αἶθε καλῶς ζῶσι”. - “Ναί, ναί, φίλος, εὔχεο κείνῳ,
ὄφρα μοι ἠβήσας δάκρυ φίλον σταλάοι”.³³
- “Ξένε, γιατί κλαις;” - “Για τον θάνατό σου” - “Γνωρίζεις ποιά
εἰμαι;”
- “Ὅχι μα τον Θεό, όμως βλέπω ότι ο θάνατος ήταν σκληρός,

³¹ Pratsch (2000: 97).

³² Beckby (1957b).

³³ Beckby (1957b: 326).

- αλλά ποιά είσαι*; – “*Η Περικλεία*”. – “*Τίνος σύζυγος*;” – “*Ενός εξαιρετικού άνδρα που είναι ρήτορας από την Ασία με το όνομα Μεμνόνιος*”.
- “*Και πως είσαι θαμμένη στη γη του Βοσπόρου*;” – “*Ρώτα την Μοίρα που μου έδωσε ξένο τάφο μακριά από την πατρίδα*”.
- “*Άφησες πίσω σου κάποιο παιδί*;” – “*Είναι τριών χρονών και τριγυρνά στο σπίτι περιμένοντας γάλα από τα στήθη μου*”.
- “*Μακάρι να έχει καλή ζωή*”. – “*Ναι, φίλε ευχήσου για εκείνον ώστε όταν θθάσει την ήβη να δακρύζει με αγάπη για μένα*”.

Αν και το λεξιλόγιο του επιγράμματος αυτού αρχαίζει σε υπερβολικό βαθμό (ακόμη και τα μόρια, όπως π.χ. «έμπης», «όφρα» ή ο ρηματικός τύπο «εἶρεο» είναι Ομηρικά) στην πράξη η έμπνευση όσον αφορά τη δομή, το περιεχόμενο και ακόμη και την υπογραμμισμένη φράση, αντλείται από το παρακάτω Ελληνιστικό επίγραμμα του Αμύντα:

ΑΜΥΝΤΑ (2^{ος} αι. π.Χ.?)

*φράζε, γύναι, τίς έοῦσα καὶ ἐκ τίνος, εἰπέ τε πάτρην,
καὶ ποιάς ἔθανες νούσου ὑπ' ἀργαλέης.
οὔνομα μὲν Πραξῶ Σαμίη, ξένη, ἐκ δὲ γονῆος
Καλλιτέλεος γενόμεαν, ἀλλ' ἔθανον τοκετῶι.
τίς δὲ τάφον στάλωσε; Θεόκριτος, ὧι με σύνευνον
ἀνδρὶ δόσαν. ποίην δ' ἤλθες ἐς ἡλικίην;
ἐπταέτις τρίς ἐνός γενόμεαν ἔτι. ἦ ρά γ' ἄτεκνος;
οὐκ, ἀλλὰ τριετῆ παῖδα δόμῳ λιπόμαν.³⁴*

Στο τελευταίο δείγμα θα επικεντρωθούμε σε ένα επίγραμμα της *Ελληνικής Ανθολογίας* πάλι γραμμένο από τον Αγαθία, του οποίου, όμως, οι πηγές τον πηγαίνουν πίσω όχι μόνο στην αρχαία Ελληνική γραμματεία, αλλά και στα *Διονυσιακά* του Νόννου, καθώς και στη Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία.

294-ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

*Ἦ γραῶς ἢ φθοερῆ παρεκέκλιτο γείτοني κούρη,
δόχμιον ἐν λέκτρῳ νῶτον ἐρεισαμένη
προβλής ὡς τις ἔπαλξις ἀνέμβατος· οἶα δὲ πύργος*

³⁴ Lloyd-Jones and Parsons (1983: 16). Μετάφραση: «*πες μου κυρία, ποιά είσαι και τίνος κόρη, πες επίσης και την πατρίδα και από ποιά βασανιστική αρρώστια πέθανες*»; «*Ξένη, το όνομά μου είναι Πραξῶ ή Σάμια και γεννήθηκα από τον Καλλιτελέα, αλλά πέθανα πάνω σε γέννα*». «*Και ποιός σου έστησε τον τάφο*»; «*Ο Θεόκριτος στον οποίο με έδωσαν σύζυγο*». «*Και σε ποιά ηλικία έφθασες*»; «*Είχα γίνει εικοσιενός χρονών*»; «*Ήσουν άρα άτεκνη*»; «*Όχι, αλλά άφησα στο σπίτι ένα παιδί τριών χρονών*».

ἔσκεπε τὴν κούρην ἀπλοῖς ἑκταδίη.
 καὶ σοβαρὴ θεράπαινα πύλας σφίγγασα μελάθρου
 κεῖτο χαλικρήτω νόματι βριθομένη.
 ἔμπης οὐ μ' ἐφόβησαν· ἐπεὶ στρεπτήρα θυρέτρου
 χερσὶν ἄδουπήτοις βαιὸν ἀειράμενος
 φρυκτοὺς αἰθαλόεντας ἐμῆς ῥιπίσμασι λώπης
 ἔσβεσα, καὶ διαδὺς λέχριος ἐν θαλάμῳ
 τὴν φύλακα κνώσσουσαν ὑπέκφυγον· ἦκα δὲ λέκτρον
 νέρθεν ὑπὸ σχοίνοις γαστέρι συρόμενος,
 ὠρθούμην κατὰ βαιὸν, ὅπῃ βατὸν ἔπλετο τεῖχος·
 ἄγχι δὲ τῆς κούρης στέρνον ἐρεισάμενος
 μαζοὺς μὲν κρατέεσκον, ὑπεθρύφθην δὲ προσώπῳ
 μάστακα παιῶνων χεῖλος εὐαφίη.
 ἦν δ' ἄρα μοι τὰ λάφυρα καλὸν στόμα, καὶ τὸ φίλημα
 σύμβολον ἐννυχίης εἶχον ἀεθλοσύνης.
 οὐπω δ' ἐξάλαπαζα φίλης πύργωμα κορείης,
 ἀλλ' ἔτ' ἀδηρίτω σφίγγεται ἀμβολίη.
 ἔμπης ἦν ἑτέροιο μόθου στήσωμεν ἀγῶνα,
 ναὶ τάχα πορθήσω τείχεα παρθενίης,
 οὐδ' ἔτι με σήσουσιν ἐπάλξιες· ἦν δὲ τυχῆσω,
 στέμματα σοὶ πλέξω, Κύπρι τροπαιοφόρε.³⁵

Η γριά η φθονερή ήταν ξαπλωμένη δίπλα
 στη γειτονοπούλα έχοντας στηρίζει πλάγια
 την πλάτη της στο κρεβάτι, προβάλλοντας
 σαν ἐπαλξη ἀπόρθητη, ενώ σαν πύργος
 κάλυπτε την κοπέλα, ένα απλωμένο σκέπασμα.
 Και η αυστηρή υπηρέτρια είχε σφραγίσει
 την πόρτα του δωματίου και κοιμόταν
 βαριά από το ανέρωτο κρασί.
 Όμως εγώ δεν τις φοβήθηκα. Σήκωσα
 ελαφρά με αθόρυβα χέρια το μάνταλο της πορτούλας,
 έσβησα τα αναμμένα δαδιά κουνώντας τον
 μανδύα μου και εισχώρησα με πλάγια βήματα στο δωμάτιο.
 Ξέφυγα από την κοιμισμένη φρουρά.
 Έφτασα έρποντας με την κοιλιά μου κάτω
 από τα σχοινιά του κρεβατιού και
 ανασηκώθηκα λίγο-λίγο εκεί που το τείχος απλωνόταν βατό.
 Στηρίζοντας το στέρνο μου κοντά στην
 κόρη, της έπιασα το στήθος και απόλαυσα

³⁵ Beckby (1957: 426).

*το πρόσωπό της χορταίνοντας τα χείλη μου
 με την ευχάριστη αφή των χειλιών της
 Τα λάφυρά μου, λοιπόν, ήταν το
 ωραίο στόμα, και το φιλί το κράτησα ως
 σύμβολο της νυχτερινής ανδραγαθίας
 Όμως ακόμη δεν λεηλάτησα τον πύργο της
 αγαπημένης κόρης, αλλά τον πιέζει ακόμη
 μια αναπόδραστη αναβολή.
 Όμως αν το βάλω ως στόχο μιας άλλης
 πολεμικής επιχείρησης, σίγουρα θα εκπορθήσω τα
 τείχη της παρθενίας και δεν θα με
 συγκρατήσουν πια οι επάλξεις. Αν δε πετύχω
 θα σου πλέξω στεφάνι Αφροδίτη τροπαιοφόρε*

Έχει δημοσιευθεί μια εκτεταμένη μελέτη του ποιήματος στο Alexakis 2021 (με Ελληνική μετάφραση στο Αλεξάκης 2022), στην οποία καταδεικνύεται ότι το επίγραμμα αυτό, πέρα από τις Ομηρικές και Νοννιανές (*Διονυσιακά*)³⁶ απηχίσεις, ανατρέχει πίσω σε ελεγειακά ποιήματα Λατίνων ποιητών, όπως είναι ο Κάτουλλος και ο Οβίδιος.³⁷ Στο επίγραμμα αυτό το θέμα είναι καθαρά ερωτικό και το επίγραμμα πηγαιίνει πίσω σε μία από τις σημαντικότερες διαστάσεις κυρίως της Λατινικής ελεγείας, που είναι η ερωτική θεματολογία.

Συνδυάζοντας τις περιπτώσεις των ελεγείων του Ιγνατίου Διακόνου με τη θεματική που αναπτύσσεται στα Βυζαντινά επιγράμματα ένα ασφαλές συμπέρασμα είναι ότι η ελεγεία εξαφανίζεται σχεδόν κυριολεκτικά από το Βυζάντιο, διότι τα παραδοσιακά της ζητήματα (όπως απαριθμούνται παραπάνω) «υφαρπάζονται» από το επίγραμμα, το οποίο αν μη τι άλλο γράφεται στις περισσότερες περιπτώσεις με το ίδιο μέτρο στο οποίο γραφόταν η ελεγεία.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αλεξάκης Αλέξανδρος, «Ένας Δικηγόρος–Ποιητής και ο Κύκλος των Ομοτέχνων του στην Κωνσταντινούπολη του 6^{ου} Αιώνα», *ΔΩΔΩΝΗ: Φιλολογία*, 45-48 (2016-2019), (2022) 7-32.

Γκαστή Ελένη, Παππάς Βασίλειος, Παπαστάθη Δέσποινα (2023), “νεκρόκηποι, νεκρόκηποι, νεκρόκηποι”, *Το Είδος της Ελεγείας από την*

³⁶ Alexakis (2021: 1304–1311) = Αλεξάκης (2022: 12–21).

³⁷ Alexakis (2021: 1308–1310) = Αλεξάκης (2022: 16–20) για τον Κάτουλλο και Alexakis (2021: 1315–1318) = Αλεξάκης (2022: 26–28) για τον Οβίδιο.

Αρχαιότητα ως Σήμερα. Πρόγραμμα Επιστημονικής Συνάντησης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.

Hunger Herbert (1997), *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Ἡ λόγια κοσμική γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν*. τομ. Β' Ιστοριογραφία, Φιλολογία, Ποίηση, μετάφραση Τ. Κόλιας, Κ. Συνέλλη, Γ. Χ. Μακρής, Ι. Βάσσης, Ἀθήνα: Μορφωτικό Ἴδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης.

Ξενόγλωσση

Adler Ada (ed.) (1994), *Svidae Lexicon*, Pars. II Δ-Θ, Stuttgart: B. G. Teubner.

Alexakis Alexander (2021), "Lawyers Having Fun in Justinianic Constantinople. Agathias' poem on a case of *coitus non initiatus* (AP 5.294)", in I. Tzamtzes – Ch. Stavrakos – P. Antonopoulos (eds.), *ΑΡΕΤΗΝ ΤΗΝ ΚΑΛΙΣΤΗΝ. ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΚΑΛΙΟΠΗΣ (ΚΕΛΛΥΣ) Α. ΜΠΟΥΡΔΑΡΑ*, Athens: Kardamitsa, p. 1299-1319.

Aujoulat Noël and Lamoureux Jacques (2004), *Synésios de Cyrène*, Tome IV: *Opuscules I*, Paris: Les Belles Lettres, p. 48-90.

Bartol Krystyna (2022) "Elegy" in: Laura Swift (ed.), *A Companion to Greek Lyric*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Inc., p. 221–233.

Beckby Herman (ed.) (1957), *Anthologia Graeca*, vol. I, Buch I–VI, München: Ernst Heimeran Verlag.

— (1957b), *Anthologia Graeca*, vol. II, Buch VII–VIII, München: Ernst Heimeran Verlag.

— (1958), *Anthologia Graeca*, vol. III, Buch IX–XI, München: Ernst Heimeran Verlag.

— (1951), *Anthologia Graeca*, vol. IV, Buch XII–XVI, München: Ernst Heimeran Verlag.

Bouffière Felix (1970), *Anthologie Grecque, première partie Antologie Palatine*, vol XII (livres XIII–XV), Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres".

Cameron Alan (1993), *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford: Clarendon Press.

Darrouzès Jean, "Les Discours d'Euthyme Tornikès (1200-1205)", *Revue des études byzantines* 26 (1968) 56-72, 76-89, 94-117.

Diehl Ernestus (1949), *Anthologia Lyrica Graeca, Fasc. I Poetae Elegiaci*, Leipzig: Teubner.

Efthymiadis Stephanos (1998), *The Life of the Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon* (BHG 1698), Aldershot, Brookfield, Singapore, Sydney: Ashgate.

Fatouros Georgios (1992) *Theodori Studitae Epistulae, vol. 1-2 [Corpus Fontium Historiae Byzantinae. Series Berolinensis 31]*, Berlin: De Gruyter.

Follieri Enrica (1967), *Giovanni Mauropode metropolita di Eucaita: Otto canoni paracletici a N.S. Gesù Cristo* [Archivio italiano per la storia della piet  5], Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.

Hilgard Alfred, (1901/1965), *Grammatici Graeci*, vol. 1.3, Leipzig: Teubner, repr. Hildesheim: Olms, p. 10-67.

Latte Kurt (1966), *Hesychii Alexandrini lexicon*, vol. 2, Copenhagen: Munksgaard.

Lauxtermann Mark (2003), *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, vol. I [Wiener Byzantinistische Studien 24/1], Wien: Verlag der  sterreichischen Akademie der Wissenschaften.

— (2019), *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, vol. II [Wiener Byzantinistische Studien 24/2], Wien: Verlag der  sterreichischen Akademie der Wissenschaften.

Lloyd-Jones Hugh and Parsons Peter (1983), *Supplementum Hellenisticum*, Berlin: De Gruyter, p. 16-17.

Maehler Herwig (post B. Snell), (2008) *Pindari carmina cum fragmentis*, pt. 1, 8th edn., Berlin – New York: Teubner, Walter de Gruyter.

Mango Cyril, Efthymiadis Stephanos (1997), *The Correspondence of Ignatios the Deacon*, [Corpus Fontium Historiarum Byzantinae 39], Washington, D.C.: Dumbarton Oaks

Mercati Giuseppe Silvio (1907), “Di un carne anacreontico spurio e mutilo di Gregorio Nazianzeno”, *Byzantinische Zeitschrift*, 17, (1907) 389 – 396.

Pappas Vasileios (2023), *Maximianus’ ‘Elegies’*, Berlin, Boston: De Gruyter.

Pratsch Thomas, “Ignatios the Deacon – cleric of the Constantinopolitan patriarchate, metropolitan bishop of Nicaea, private scholar, teacher and writer (a Life reconsidered)”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 24, (2000) 82–101.

Sideras Alexander (1994), *Die byzantinischen Grabreden. Prosopographie, Datierung, Überlieferung 142 Epitaphien und Monodien aus dem byzantinischen Jahrtausend* [Wiener Byzantinistische Studien 19], Wien: Verlag der  sterreichischen Akademie der Wissenschaften.

Uhlig Gustav (1883/1965), *Grammatici Graeci*, vol. 1.1, Leipzig: Teubner, (repr. Hildesheim: Olms), p. 5-100

Συνομογραφίες

PG: Migne Jean–Paul, *Patrologiae cursus completus, series Graeca*, Parisii 1857–1866.

PmbZ: Lilie Ralf–Johannes, Ludwig Claudia, et. al. (2000), *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit, erste Abteilung (641–867)* vol. 2., Berlin, New York: Walter de Gruyter.

TLG: Thesaurus Linguae Graecae, προσβάσιμο στο διαδίκτυο στη διεύθυνση TLG - Home (uci.edu).

Η ΕΛΕΓΕΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Δημήτριος Σ. Γεωργακόπουλος

Στη μνήμη του Καθηγητή Γ.Π. Σαββαντίδη

Abstract

The ancient poetic genre of elegiac poetry was not cultivated in Byzantine literature. The work of the ancient elegiac poets, apart from the moral-edified elegies of Theognis, had already been lost since Late Antiquity and did not survive until Byzantine era. So elegy did not become an object of imitation by Byzantine scholars. Only fragments of the poems of the ancient elegiacs survived, which came from indirect tradition. During the post-Byzantine period (15th-18th century) the elegiac couplet is used to a comparatively greater extent in poetry and some poems titled as elegies were written. We therefore conclude that the elegiac tradition is being revived as a result of classicist imitation, due to the remarkable circulation of Theognis' work during the last decades of the 15th century and in the edition princeps of the *Greek Anthology*, by Janos Laskaris (1494), but also in the Latin literacy of many post-Byzantine scholars.

Στὸ Βυζάντιο δὲν καλλιεργεῖται τὸ ποιητικὸ εἶδος τῆς ἐλεγειακῆς ποίησης. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα λογοτεχνικὰ καὶ ποιητικὰ εἶδη, τὰ ὁποῖα δὲν γνώρισαν συνέχεια στὴ βυζαντινὴ λογοτεχνία.¹ Ἡ ἀσυνέχεια αὐτὴ ἔχει τὴν ἀφετηρία της στὴν ἀπώλεια τοῦ ἔργου τῶν ἀρχαίων ἐλεγειακῶν ἤδη ἀπὸ τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα. Μόνο μικρὰ ἀπόσπασματα ἀπὸ τὸ ἔργο τους ἦταν ἔκτοτε γνωστὰ ἀπὸ τὴν ἔμμεση παράδοση.² Στὸ Βυζάντιο ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἐλεγειακοὺς διακινεῖται καὶ διαβάζεται, σὲ περιορισμένη συγκριτικὰ ἔκταση, ὅπως δείχνει ἡ περιορισμένη χειρόγραφη παράδοσή του, μόνο ὁ ἠθικοδιδασκαλικὸς Θεόγνις.³ Τὸ ἐλεγειακὸ δίστιχο, ὅμως, βασικὸ μορφικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀρχαίας ἐλεγειακῆς ποίησης, παρότι σὲ περιορισμένη, συγκριτικὰ, ἔκταση, χρησιμοποιεῖται στὴ βυζαντινὴ ποίηση. Σὲ ἐλεγειακὸ δίστιχο γράφεται ἱερὸν ἐπίγραμμα.⁴ Πρόκειται γιὰ μιὰ μετρικὴ ἐπιλογή ποὺ ὀφείλεται στὴ δημιουργικὴ

*Γιὰ τὴν τιμητικὴ πρόσκληση νὰ λάβω μέρος στὴν ἐπιστημονικὴ συνάντηση γιὰ τὸ εἶδος τῆς ἐλεγείας ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς σήμερα, καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτή, θερμὲς εὐχαριστίες ἐκφράζω στὴν ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ καὶ ιδιαίτερα στὴν κ. Δ. Παπαστάθη.

¹ Hunger (1992: 509-598), Höradner (2017).

² Κονομῆς (2018: 219-228).

³ Selle (2008: 111-119), Κονομῆς (2018: 223-224).

⁴ Κομίνης (1966: 97-100), Höradner (2017: 74, 78).

μίμηση από τους Βυζαντινούς⁵ του αρχαίου αττικού επιγράμματος, στο οποίο από τον 6^ο π. Χ. αιώνα άρχισε να κυριαρχεί το έλεγειακό δίστιχο.⁶

Τα πράγματα, όμως, αλλάζουν μετά την Άλωση. Τότε, ύστερα από μια μακρά βυζαντινή σιγή, η αρχαία έλεγειακή παράδοση επανεμφανίζεται και αναβιώνει, περισσότερο ως μετρική μορφή, χωρίς να λείπουν και οι περιπτώσεις ειδολογικής συνάφειας. Χαρακτηριστική ως προς αυτό, είναι η εξέλιξη που γνωρίζει η χειρόγραφη παράδοση του έργου του Θεόγνιδος. Μόλις έξι είναι τα βυζαντινά χειρόγραφα στα οποία παραδίδεται το κείμενο του αρχαίου έλεγειακού.⁷ Σε ένα από αυτά, τον κώδικα London Additional gr.16.409, ο οποίος γύρω στο 1300 αντιγράφηκε από τον διάσημο βυζαντινό λόγιο Μάξιμο Πλανούδη ή από κάποιον από τους μαθητές του,⁸ φαίνεται ότι απέκτησε πρόσβαση ο κωνσταντινουπολίτης λόγιος Μιχαήλ Αποστόλης, ο οποίος μετά την Άλωση κατέφυγε πρόσφυγας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου έζησε διδάσκοντας και αντιγράφοντας κώδικες.⁹ Από τον κώδικα αυτό, τον οποίο ο Αποστόλης απέκτησε είτε στην Κρήτη, είτε στην Κωνσταντινούπολη, την οποία είναι γνωστό ότι επισκέφθηκε το 1461,¹⁰ αντέγραψε το κείμενο στον κώδικα Par. gr. 2739.¹¹ Από τον κώδικα αυτόν του Μιχαήλ Αποστόλη απέρρευσε το σύνολο της πλούσιας χειρόγραφης παράδοσης του Θεόγνιδος κατά το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα, η οποία περιλαμβάνει τουλάχιστον 30 χειρόγραφα.¹² Ο ίδιος ο Μιχαήλ Αποστόλης, εκτός από τον παρισινό κώδικα, αντέγραψε άλλα δύο χειρόγραφα (Leeuwarden gr. 33, Vat. Urb. gr.160)¹³ Ο Θεόγνις φαίνεται ότι τον συγκινούσε ιδιαίτερα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ στα κωδικογραφικά σημειώματα των κωδίκων που αντέγραφε συνήθιζε να διατρανώνει στερεότυπα την πενία του,¹⁴ σε ένα από τα χειρόγραφα που αντέγραψε το κείμενο του Θεόγνιδος, (Leeuwarden gr. 33), σημείωσε ότι *έρωτι ού πενία εξέγραμην*.¹⁵ Παραθέματα από το έργο του Θεόγνιδος εντοπίζονται και στο συγγραφικό έργο του λογίου κωδικογράφου.¹⁶ Άρκετά, επίσης, από τα χειρόγραφα που αντιγράφηκαν κατά το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα, πρώτα στην Κρήτη και στη συνέχεια στην Ίταλία, προήλθαν από τη γραφίδα γνωστών μαθητών και συνεργατών κωδικογράφων στο βιβλιογραφικό εργαστήριο του Μιχαήλ

⁵ Hunger (1970).

⁶ Λυπουρλής (1975: 43- 46), Χουρμουζιάδης (2009: 63-65).

⁷ Young (1953), Selle (2008: 111-119).

⁸ Young (1953: 8-9).

⁹ Γεωργακόπουλος (2022: 184-210).

¹⁰ Γεωργακόπουλος (2022: 191-192).

¹¹ Young (1953: 10).

¹² Young (1953: 10-14), Γεωργακόπουλος (2022: 245).

¹³ Young (1953: 17, 18).

¹⁴ Γεωργακόπουλος (2022: 204-205).

¹⁵ Young (1953: 17, 36), Γεωργακόπουλος (2022: 186, 279).

¹⁶ Stefec (2013: 168).

Αποστόλη, ὅπως ὁ μαθητής του, Ἐμμανουήλ Ἀτραμυττινός (Par. gr.2008, Vat. Barb. gr. 128, Vat. Pal. gr. 102, Laur. gr. XXXII. 48), ὁ συνεργάτης του στὴν ἀντιγραφή ἀρκετῶν κωδίκων, Ἀντώνιος Δαμιλάς (Par. gr.2866), καὶ ὁ γιός του, Ἀριστόβουλος-Ἀρσένιος Ἀποστόλης (Salmatic.gr 243, Par. gr.2866, Per. gr. I 106, Brux.gr. 11377- 80).¹⁷ Σὲ ἓνα, τέλος, ἀπόγραφο τοῦ παρισινοῦ κώδικα τοῦ Μιχαήλ Ἀποστόλη (Lond. Harl. gr. 6301), βασίστηκε καὶ ἡ editio princeps τοῦ κειμένου στὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ἄλδου Μανουτίου στὴ Βενετία μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Ἰανοῦ Λάσκαρη τὸ 1495/96.¹⁸ Ἡ ἔκδοση αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ ἀφετηρία ὥστε ὁ Θεόγνις νὰ γίνεи εὐρύτερα γνωστὸς στὴ Ἰταλία καὶ τὴ Δύση γενικότερα.

Κατὰ παρόμοιο τρόπο, τεράστια ὄθηση στὴ χρήση τοῦ ἐλεγειακοῦ διστίχου, στὴ λόγια ποίηση τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, ἔδωσε ἡ πρώτη ἔντυπη ἔκδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Ἀνθολογίας Ἐπιγραμμάτων*. Ὅπως σημειώνει ὁ Νικόλαος Παναγιωτάκης:

ἡ σύνθεση ἐπιγραμμάτων ἢ ἐκτενέστερων στιχουργημάτων σὲ ἀρχαία ἑλληνικὴ γλῶσσα ἔχει πίσω της μακρόχρονη βυζαντινὴ παράδοση. Ἡ παράδοση αὐτὴ ἀνανεώθηκε καὶ ἐνισχύθηκε τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης, ἰδιαίτερα μετὰ τὴν πρώτη ἔκδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Ἀνθολογίας Ἐπιγραμμάτων* ἀπὸ τὸ Ἰανὸ Λάσκαρη τὸ 1494 καὶ τὴν τεράστια ἐπιτυχία της σὲ ὁλόκληρη τὴν Εὐρώπη μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταστεῖ τὸ χρυσοῦ βιβλίον τῆς Ἀναγέννησης.¹⁹

Λόγοι λοιπὸν θαυμασμοῦ καὶ κλασικιστικῆς μίμησης θὰ ὀδηγήσουν στὴ χρήση τοῦ ἐλεγειακοῦ διστίχου στὴ λόγια ποίηση ποὺ γράφεται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15^{οῦ} ἕως καὶ τὸν 18^{οῦ} αἰῶνα στὸν χῶρο τοῦ βενετοκρατούμενου, ἀλλὰ καὶ τοῦ ὀθωμανοκρατούμενου ἑλληνισμοῦ, σὲ μεγαλύτερη ἔκταση σὲ σύγκριση μὲ τὴ βυζαντινὴ ποίηση. Χαρακτηριστικὴ ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι ἡ χρήση σὲ τίτλους ἀρχαιογλωσσῶν στιχουργημάτων τῶν ὄρων: *στίχοι ἠρωελεγεῖοι, ἠρωελεγεῖον, καὶ ἔλεγεῖον*.

Στὴ διάδοση, ἐπίσης, τῆς χρήσης τοῦ ἐλεγειακοῦ διστίχου στὴ μεταβυζαντινὴ ποίηση συνέβαλαν ἀποφασιστικὰ οἱ σπουδὲς στὴν Ἰταλία πολλῶν μεταβυζαντινῶν λογίων καὶ ἡ λατινικὴ τους παιδεία,²⁰ ἡ ὁποία εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐξοικείωσή τους μὲ τὴ λατινικὴ λογοτεχνία.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ρεθυμνιώτη Εὐσταθίου Πατελάρου,²¹ ὁ ὁποῖος στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 17^{ου} αἰῶνα σπούδασε στὸ Ἑλληνικὸ Κολλέγιο τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς Ρώμης, ποὺ εἶχε ἰδρυθεῖ τὸ 1577

¹⁷ Young (1953: 18-26).

¹⁸ Young (1953: 27-30).

¹⁹ Παναγιωτάκης (1995: 95).

²⁰ Στεργέλλης (1970: 11-139), Μαυρομάτης (1997: 47-52).

²¹ Σαββαντίδης (1974: 6-18), Τσιρπανλῆς (1980: 364-365).

ἀπὸ τὸν πάπα Γρηγόριο ΙΓ' μὲ στόχο τὴ μὀρφωση ἑλληνηκῆς καταγωγῆς μαθητῶν καὶ τὸν προσηλιτισμὸ τους στὴ Ρωμαιοκαθολικὴ Ἐκκλησία.²² Οἱ ἀπόφοιτοὶ του, οἱ ὁποῖοι δὲν φαίνεται ὅτι ἀκολούθησαν μετὰ τὴν ἀποφοίτησή τους τὸ ρωμαιοκαθολικὸ δόγμα, ἀποκοτοῦσαν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου μὀρφωση καὶ φιλολογικὴ παιδεία καὶ συνέβαλαν μὲ τὴ σειρά τους στὴν παιδεία τοῦ μεταβυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ. Ἡ λατινομάθεια πὸ ἀπέκτησε ὁ Εὐστάθιος στὸ Κολλέγιο ἦταν τέτοια πὸ τὸν ὀδήγησε στὴ μετάφραση σὲ 840 λατινικοὺς ἑλεγειακοὺς στίχους τὶς ὀδὲς τοῦ πρώτου Ἦχου τῆς Ὀκτωῆχου καὶ σὲ 340, λατινικοὺς ἑξαμέτρους τὸν *Ἀκάθιστο Ὑμνο*.²³

Ἡ χρῆση, λοιπὸν, τοῦ ἑλεγειακοῦ διστίχου στὴ λόγια ποίηση ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15^{ου} ἕως τὸν 18^ο αἰῶνα, εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς ἑλεγειακῆς παράδοσης, τόσο σὲ ἐπίπεδο μετρικῆς μορφῆς, ὅσο, σὲ λιγότερες συγκριτικὰ περιπτώσεις, καὶ σὲ ἐπίπεδο περιεχομένου.²⁴

Μιὰ πρωτότυπη χρῆση τοῦ ἑλεγειακοῦ διστίχου ἐπεχείρησε ὁ Μιχαὴλ Ἀποστόλης, στὸ βιβλιογραφικὸ ἐργαστήριο τοῦ ὁποῖου ἔχει τὴν ἀφετηρία τῆς ἡ ἀξιοσημειωτῆ διακίνηση κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} αἰῶνα τὸ ἔργο τοῦ Θεόγνιδος. Τὰ 133 ἱερὰ ἐπιγράμματα του²⁵ ἀποτελοῦνται, ὅπως σημειῶνει ὁ ἴδιος σὲ ἐπιστολὴ του:

στίχῳ δύο ἰαμβικῶ καὶ ἕναν μετὰ τούτω ἠρωϊκόν, εἴτ' αὔθις ἠρωελεγεῖον
ἄλλων προστιθεῖσιν ἀφ' ἑαυτῶν, ὡς ἂν φανεῖμεν πλέον τι πεποικότες τῶν
πρὸ ἡμῶν,²⁶

ὅπως στὸ ἐπίγραμμα εἰς τὴν γέννησιν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας:

*Γέννησιν ὑμῶν τῆς ἀμάμου κόρης
Δι' ἧς ἀνεπλάσθημεν τὸ βροτῶν γένος.
Ὀγδοάτη Μαρῖην θεομήτορα γείνατο Ἄννα,
φῶλον ἀτιμότατον θ' ὁ γυναικῶν ἔπλετο πρόσθεν
κόσμησεν Μαρῖη, παρθενικὴ θεόπαις.²⁷*

²² Τσιρπανλῆς (1980).

²³ Σαββαντίδης (1974).

²⁴ Ἐνδεικτικὴ καὶ ὄχι ἐξαντλητικὴ εἶναι καὶ ἡ μνεία ἑλεγειακῶν στιχουργημάτων τῆς περιόδου ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15^{ου} ἕως τὸν 18^ο αἰῶνα, γιὰ τὴν ἔκταση τῆς χρῆσης τοῦ ἑλεγειακοῦ διστίχου καὶ τῶν ὄρων *Στίχοι ἠρωελεγεῖοι, ἠρωελεγεῖον, καὶ ἑλεγεῖον*. Ἀναλυτικὴ, ἀλλὰ πεπαλαιωμένη, εἶναι ἡ καταγραφὴ τοῦ Βουτιεριδῆ (1924: 229-454).

²⁵ Λαοῦρδας (1950), Κομίνης (1966: 191-192).

²⁶ Stefec (2013: 124), Γεωργακόπουλος (2022: 178).

²⁷ Λαοῦρδας (1950: 174-175).

Τὸ ἐλεγειακὸ δίστιχο, γύρω στὰ 1500, χρησιμοποίησε γιὰ τὴ σύνθεση ἐνὸς τεράστιου ἐγκωμιαστικοῦ ἐπιγράμματος στὸν Guidubaldo da Montefeltro ἡγεμόνα τοῦ Urbino (1472-1508), ὁ κρητικὸς Ἰωάννης Γρηγορόπουλος, διορθωτὴς τῶν ἐκδόσεων τοῦ Ἄλδου Μανουτίου στὴ Βενετία,²⁸ ἡ οἰκογένεια τοῦ ὁποίου συνδεόταν μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Μιχαὴλ Ἀποστόλη.²⁹

*Αἰετὸς οἰωνῶν πανευπίροχος ὄσσον ἀπάντων,
Λέων δ' ὡς ἠγορέη φέρτατος οὐρεβότων,
Τόσσον, ἡγεμόνων, Βίδε. ἄριστε, προύχεις πάντων
ἦθει σεμνοτάτω, κάλλει λαμπροτάτω
ἦθει καὶ συνέσει, κάλλει καὶ σοφίη.³⁰*

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ 45 ἐπιγράμματα τοῦ λατινομαθοῦς κρητικοῦ λόγιου τοῦ 16^{ου} αἰῶνα Θωμᾶ Τριβιζάνου, ὁ ὁποῖος εἶχε σπουδάσει στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Πάδοβας εἶναι γραμμένα σὲ ἐλεγειακὸ δίστιχο.³¹

Ὁ λόγιος Δαμασκηνὸς Στουδίτης, ὁ ὁποῖος στὰ μέσα τοῦ 16^{ου} αἰῶνα πραγματοποίησε ἀνώτερες σπουδὲς στὴν Πατριαρχικὴ Ἀκαδημία τῆς Κωνσταντινουπόλης καὶ ἀργότερα διετέλεσε ἐπίσκοπος Λιτῆς καὶ Ρενδίνης καὶ Μητροπολίτης Ναυπάκτου καὶ Ἄρτης,³² συνέγραψε μὲ λογοτεχνικὲς ἀξιώσεις, σὲ ἀρχαία γλῶσσα 124 ἐλεγειακοὺς στίχους μὲ τίτλο: *Στίχοι ἠρωελεγεῖοι εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς ὑπερευλογημένης Θεοτόκου Μαρίας ἐν εἴδει διηγήσεως.*³³ Τὸ στιχοῦργημα ἔχει ὡς θέμα τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου, τὴν ὁποία προτοῦ ἐγκαταλείπει τὰ ἐγκόσμια, ἐπισκέπτονται οἱ μαθητὲς τοῦ Χριστοῦ ἐπιθυμώντας νὰ τὴν δοῦν γιὰ τελευταία φορά. Στὸ ἀφηγηματικὸ αὐτὸ στιχοῦργημα προσδίδουν ζωηρότητα οἱ διάλογοι καὶ οἱ θρήνοι τῶν Ἀποστόλων.³⁴

Τὴ μετάφραση τοῦ Εὐαγγελίου στὴ νέα ἑλληνικὴ ἀπὸ τὸν Μάξιμο Καλλιουπολίτη, ἡ ὁποία τυπώθηκε στὴ Γενεύη τὸ 1638, χαιρέτισε μὲ τρία ἐπιγράμματα σὲ ἐλεγειακοὺς στίχους ποὺ προτάσσονται στὴν ἔκδοσι,³⁵ ὁ

²⁸ Μανούσακας (1997: 345-466).

²⁹ Γεωργακόπουλος (2022: 89).

³⁰ Τὸ ἐπίγραμμα, τὸ ὁποῖο παράδίδεται μὲ μιὰ ἐναλλακτικὴ διατύπωση τοῦ τέταρτου στίχου ἐξέδωσε, σχολίασε καὶ μετέφρασε ὁ Μανούσακας (1997:341-342):

*Ὅσον ὁ αἰτὸς μέσ' στὰ πουλιὰ ὁ πιὸ τρανὸς φαντάζει
καὶ ὡς τὸ λιοντάρη κυριαρχεῖ στ' ἄλλα θεριὰ τοῦ δάσου,
Τόσο καὶ ἐσὺ τοὺς ξεπερνᾷς, Βίδε, τοὺς ἡγεμόνες
ὄλους μὲ τὸ ἦθος τὸ σεμνὸ καὶ τὴ λαμπρὴ ὁμορφιά σου.
μὲ τὸ ἦθος καὶ τὴ σύνεση, τὸ κάλλος καὶ τὴ γνώση.*

³¹ Canart (1971), Καλλέργης (1980: 249-321).

³² Μάνου (1999).

³³ Μάνου (1999: 95-97).

³⁴ Τωμαδάκης (1962: 31).

³⁵ Μανούσακας (1986: 53).

κρητικός ιερομόναχος Νεόφυτος Πατελάρος, άνιψιός του Εϋσταθίου Πατελάρου, ό όποιος τó 1646 εκλέχθηκε πρώτος όρθόδοξος μητροπολίτης Κρήτης μετά την όθωμανική κατάκτησή της.³⁶ Η χρήση του έλεγειακού δίστιχου φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα έλκυστική στον κύκλο των λατινομαθών μελών τής οικογένειας των Πατελάρων. Ό Γεώργιος Πατελάρος, γιός του Εϋσταθίου, τó 1639, έποχή πού σπούδαζε στην Πάδοβα, αφιέρωσε στον ρωμαιοκαθολικό άρχιεπίσκοπο Κρήτης Λουκά Stella ένα άρχαιόγλωσσο έλεγειακό έγκωμιαστικό στιχούργημα δεκατεσσάρων στίχων.³⁷ Τó 1643, τέλος, ό πρώην οικουμενικός πατριάρχης Άθανάσιος Πατελάρος, άδελφός του Εϋσταθίου και θεός των Νεοφύτου και Γεωργίου Πατελάρων, συνέθεσε έγκώμιο σε ήρωελεγειακούς στίχους προς τον ήγεμόνα τής Μολδαβίας Βασίλειο.³⁸

Τó έλεγειακό δίστιχο χρησιμοποιήθηκε και στην άρχαιόγλωσση ποίηση πού παράγεται στον χώρο του Ίονίου από λογίους πού είχαν πραγματοποιήσει σπουδές στην Ίταλία και διέθεταν λατινική παιδεία.

Άνέκδοτα παραμένουν δύο άρχαιόγλωσσα έγκωμιαστικά στιχουργήματα, έπιγραφόμενα *εις τον άγιον Χρυσόστομον Έλεγεΐα* και *εις την Γέννησιν του Σωτήρος Έλεγεΐα*, πού έχουν έκταση 26 και 25 στίχων, αντίστοιχα, του ζακυνθίου φιλοκαθολικού ιερωμένου Άλεξάνδρου Βασιλιόπουλου (1587-1641) ό όποιος είχε επίσης σπουδάσει στο Κολλέγιο του Άγίου Άθανασίου.³⁹ Παραδίδονται άνέκδοτα, άνάμεσα σε άλλα δικά του έπιγράμματα, στον αυτόγραφο κώδικα Άθους Παντελ. 268, φφ. 81^v-85^v.⁴⁰

Ό ζακύνθιος, επίσης, Έμμανουήλ Κουερίνης, πού μαρτυρείται ότι σπούδασε στην Πάδοβα, τó 1670 συνέθεσε έπίγραμμα σε έλεγειακό δίστιχο *Είς την Πανήγυριν τής Θεομητορικής μεταστάσεως*.⁴¹ Ένας άώνυμος κερκυραίος, με ένα *έλεγειον* χαιρέτησε τó 1675 την έκλογή ως πρωτοπαπᾶ Κέρκυρας, του λογίου ιερωμένου Χριστοδούλου Βούλγαρη.⁴²

Ό καταγόμενος από τη Ζάκυνθο ιερομόναχος τής άγιορειτικής Μονής Μεγίστης Λαύρας, Διονύσιος Ρήτωρ, τó 1729, στην άκολουθία του Άγίου Διονυσίου Ζακύνθου, πού συνέγραψε, προέταξε με τον τίτλο *ήρωελεγειον*, ένα αφιερωματικό έγκωμιαστικό στιχούργημα 42 στίχων, τó όποιο όμως είναι γραμμένο σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο στίχο.⁴³ Η περίπτωση αυτή είναι ένδεικτική για την χρήση του όρου, ό όποιος κατέληξε νά είναι συνώνυμος με

³⁶ Σαββαντίδης (1974: 5).

³⁷ Σαββαντίδης (1974: 4-5)

³⁸ Σαββαντίδης (1974: 39).

³⁹ Κατραμής (1880: 306), Τσιρπανλής (1980: 368-370).

⁴⁰ Λάμπρος (1900: 346), Παπαϊωάννου (2022: 683). Τα στιχουργήματα θα έκδοθούν σε ειδική μελέτη με εισαγωγή και σχόλια. Εϋχαριστώ και από τη θέση αυτή τον κ. Α. Φ. Παπαϊωάννου για την άποστολή φωτογραφιών φύλλων του χειρογράφου.

⁴¹ Παραδίδεται από τον Κατραμή (1880: 376).

⁴² Παραδίδεται από τον Παπαγεώργιο (1920: 102).

⁴³ Παραδίδεται από τον Κατραμή (1880: 358-359).

τὴν λόγια ἐγκωμιαστικὴ ποίηση. Ἐπιγράμματα σὲ ἐλεγειακὸ δίστιχο συνήθιζαν νὰ συνθέτουν καὶ νὰ δημοσιεύουν κατὰ τὸν 17^ο καὶ 18^ο αἰῶνα οἱ ἔλληνες σπουδαστὲς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβας.⁴⁴

Δεκαεξὶ ἐπίσης ἀρχαιόγλωσσους *Στίχους Ἡρωελεγειούς* συνέθεσε στὰ τέλη τοῦ 18^{ου} αἰῶνα ὁ πρωτοσύγκελλος Ξάνθης, Χρῦσανθος γιὰ τὴν ἀχειροποίητη καὶ θαυματουργὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Παγγαίου τῆς ἐπονομαζομένης Κοσινίτισης ἢ Εἰκοσιφοινίσσης, οἱ ὁποῖοι μεταφράστηκαν στὸ λαϊκὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸν ἱερομόναχο Ἰωάννη τὸν Κρητικὸ.⁴⁵ Ἐνα ἐπίγραμμα ἠρωελεγεῖον προτάσσεται, τέλος, στὴν πρόσφατα ἐκδοθεῖσα *Λογικὴ* τοῦ Ἀθανασίου Ψαλίδα:

*Ἐλλάς τλασίπιν' εὐφραίνου ὀροῦσα γόνους σοῦς
δέλτους ποιεῦτας, ἄς Ζυγὸς ὄλεσ' ἀνδρός.⁴⁶*

Ἀπὸ τὴ σύντομη αὐτὴ εἰσαγωγικὴ παρουσίαση στιχουργημάτων γραμμένων σὲ ἐλεγειακὸ δίστιχο, διαφάνηκε ὅτι ἡ ἐλεγειακὴ παράδοση, μὲ ἀφετηρία τὴν ἀνακάλυψη ἀπὸ τοὺς λογίους τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15^{ου} αἰῶνα τοῦ ἔργου τοῦ Θεογνιδος καὶ τὴν ἐντυπὴ ἐκδοσὴ τῶν ἐπιγραμμάτων τῆς *Ἑλληνικῆς Ἀνθολογίας Ἐπιγραμμάτων*, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴ λατινικὴ παιδεία πλειάδος μεταβυζαντινῶν λογίων, ἀναβίωσε σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ μεταβυζαντινοῦ (βενετοκρατούμενου κυρίως, ἀλλὰ καὶ ὀθωμανοκρατούμενου) ἑλληνισμοῦ, περισσότερο ὡς πρὸς τὴ χρῆση τοῦ ἐλεγειακοῦ διστίχου. Γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ ἀξία τῶν ἐλεγειακῶν στιχουργημάτων ἰσχύουν οἱ ἐψημάνσεις τοῦ Νικολάου Παναγιωτάκης γιὰ τὰ ἀρχαιόγλωσσα ἐπιγράμματα τῆς ἐποχῆς:

Τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ τους εἶναι ἡ ἐνοχλητικὴ ἐκζήτηση, ἡ ἀκατάσχετη λεξιθηρία καὶ ἡ νοηματικὴ στριφνότητα. Οἱ σπάνιες, κατὰ προτίμηση, ποιητικὲς λέξεις καὶ συντάξεις τῆς ἀρχαίας γλώσσας ἐναλλάσσονται μὲ βεβιασμένα δημιουργημένους νεολογισμούς, ποὺ μιμοῦνται ἢ ἐπιδιώκουν νὰ μιμηθοῦν τὸ ἐπικὸ ὕφος καὶ συμπλέκονται μεταξύ τους κατὰ τρόπο ἠθελημένα ἢ ἀθέλητα δυσνόητο καὶ ἐλλειπτικὸ. Δὲν εἶναι παράξενο ὅτι ἀφθονοῦν οἱ κάθε εἴδους βαρβαρισμοί, σολοικισμοὶ καὶ κακαόζηλες ἢ ἀδόκιμες ἐκφράσεις, ἐνῶ τὰ μετρικὰ σφάλματα, ἂν καὶ λιγότερο συχνά, δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀσυνήθιστα.⁴⁷

⁴⁴ Στεργέλλης (1970: 115-132).

⁴⁵ Ἀτσαλος (2003: 129-153).

⁴⁶ Πέτσιος (2023: 69).

⁴⁷ Παναγιωτάκης (1995:96). Γιὰ τὴ μετρικὴ τῶν μεταβυζαντινῶν ἐπιγραμμάτων ἐνδιαφέρουσες εἶναι οἱ ἐπισημάνσεις τοῦ Καλλέργη (1998).

Υπάρχουν όμως και οι εξαιρέσεις στον κανόνα, όπως έπεσήμανε ο Λίνος Πολίτης:

Τὰ ἀρχαιόγλωσσα ἐλεγειακὰ ἐπιγράμματα δύσκολα μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἀνήκουν στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. [Οἱ ποιητές τους] ζοῦν στὸν δικό τους κόσμο, στὸ κέντρο, πὺλ ἦταν τότε ἡ Ἰταλία, κοντὰ στους λογίους οὐμανιστές ἢ τοὺς φιλότεχνους ἄρχοντες... Τὸ κλασικιστικὸ πνεῦμα, τόσο χαρακτηριστικὸ στὴν Ἀναγέννηση, τοὺς δίνει μιὰ ιδιαίτερη χάρη καὶ στίς καλύτερες στιγμές [...] μιὰ θερμὴ συγκίνηση.⁴⁸

Καταλήγοντας, διαφαίνεται ἐλκυστικὴ μιὰ σύγχρονη φιλολογικὴ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὴν ἀρχαιόγλωσση αὐτὴ ποιητικὴ δημιουργία, μὲ στόχο τὴν ἐξαγωγή ἀσφαλέστερων συμπερασμάτων καὶ τὴν ἀνάδειξη περιπτώσεων ἀξιόλογης μεταβυζαντινῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Ἄτσαλος Β. (2003), «Στίχοι ἡρωοελεγείοι στὴν ἀχειροποίητη καὶ θαυματουργὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Παγγαίου, τῆς ἐπονομαζομένης τῆς Κοσινίτσης ἢ Εἰκοσιφοινίσσης, ἀπὸ τὸν πρωτοσύγκελλο Ἐάνθη Χρῦσανθο», σὺν: Β. Ἄτσαλος, *Φιλολογικὰ Ἀνάλεκτα*, Θεσσαλονίκη, σ. 129-153.

Βουτιερίδης Η. Π. (1924), *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας ἀπὸ τοῦ ἸΕ' αἰῶνος μέχρι τῶν νεωτάτων χρόνων μετ' εἰσαγωγῆς περὶ τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, (τ. Α') Ἀθήνα.

Γεωργακόπουλος Δ. Σ. (2022), *Μιχαὴλ Ἀποστόλης. Ὁ βυζαντινὸς λόγιος καὶ τὸ ἔργο του στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη (1453-1478)*, Ἀθήνα.

Höradner W. (2017), *Ἡ ποίηση στὴ βυζαντινὴ κοινωνία. Μορφή καὶ λειτουργία*, μτφρ.: Ι. Βάσσης – Μ. Λουκάκη, Ἀθήνα.

Hunger H. (1991-1994), *Βυζαντινὴ Λογοτεχνία. Ἡ λόγια κοσμικὴ γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν*. μτφρ.: Λ. Μπενάκη κ. ἄ., I-III, Ἀθήνα 1991-1994.

Καλλέργης Η. Ε. (1980), *Ὁ κρητικὸς λόγιος τοῦ 18^{ου} αἰῶνα Θωμᾶς Τριβιζάνος. Διδακτορικὴ διατριβή*, Ἰωάννινα.

—, «Μετρικὲς παρατηρήσεις σὲ ἀρχαιόγλωσσα ἐπιγράμματα ἐλλήνων λογίων τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰῶνα», *Θησαυρίσματα*, 28, (1998) 223-237.

Κατραμῆς Ν. (1880), *Φιλολογικὰ Ἀνάλεκτα Ζακύνθου*, Ἐν Ζακύνθῳ [Ἀνατ.1997].

⁴⁸ Πολίτης (1981:12-13).

Κομίνης Α. Δ. (1966), *Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματικοί*, Ἐν Ἀθήναις.

Κονομηῆς Ν. (2018), *Προλεγόμενα στὴ Λυρική Ποίηση τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Ἀθήνα.

Λάμπρος Σ. Π. (1900), *Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἑλληνικῶν κωδίκων*, τ. Β', Ἐν Κανταβρυγία.

Λαούρδας Β., «Μιχαὴλ Ἀποστόλη ἀνέκδοτα ἐπιγράμματα», *ΕΕΒΣ*, 20, (1950)172-208.

Λυπουρλῆς Δ. (1975), *Ἀρχαία Ἑλληνική Μετρική. Μιὰ πρώτη προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη.

Μάνου Λ. Ν. (1999), *Δαμασκηνὸς Στουδίτης. Ὁ βίος καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα.

Μανούσακας Ι. Μ., «Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν πρώτη μετάφραση τῆς Καινῆς Διαθήκης στὴ δημοτικὴ γλῶσσα ἀπὸ τὸ Μάξιμο Καλλιουπολίτη», *Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά*, 2, (1986) 7-70.

— (1997), «Ἀνέκδοτο ἐπίγραμμα (1500 ci) τοῦ Ἰωάννη Γρηγορόπουλου στὸν Guidubaldo da Montefeltro ἡγεμόνα τοῦ Urbino», στὸ: *Φιλερήμου ἀγάπησις. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Καθηγητὴ Ἀγαπητὸ Τσοπανάκη*, Ρόδος, σ.339-346.

Μαυρομάτης Γ. Κ. (1997), *Τὰ ἑλληνικὰ γράμματα στὴ Δύση κατὰ τὸν 15^ο καὶ 16^ο αἰῶνα*, Ἰωάννινα.

Παναγιωτάκης (1995), «Φραγκίσκου Πόρτου Ἐπιγράμματα», στὸ: Ο. Reverdin – Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Οἱ ἑλληνικὲς σπουδὲς στὴ Ἑλβετία τοῦ Καλβίνου*, Ἀθήνα.

Παπαγεώργιος Σ. Κ. (1920), *Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κέρκυρας ἀπὸ τῆς συστάσεως αὐτῆς μέχρι τοῦ νῦν*, Ἐν Κερκύρα.

Παπαϊωάννου Α. Φ. (2022), «Ἡ δημόδης παραλλαγή τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος στὸν ζακυνθινὸ κώδικα Στροφάδων καὶ Ἁγίου Διονυσίου 11», στὸ: Β. Βαϊόπουλος – Σ. Μπίρταχας – Γ. Δ. Παγκράτης (ἐπιμ.), *Τόμος ἀφιερωμένος στὸν ἀκαδημαϊκὸ δάσκαλο Κωνσταντῖνο Ντόκο*, Ἀθήνα, σ. 675-710.

Περυσινάκης Ι. Ν. (2017), *Ἀρχαϊκὴ Λυρική Ποίηση*, Ἀθήνα

Πέτσιος Κ. Θ. (2023), *Ἀθανασίου Ψαλίδα Λογική. Editio princeps*, Ἰωάννινα.

Πολίτης Λ. (1981), *Ποιητικὴ Ἀνθολογία. Βιβλίον Δεύτερον. Μετὰ τὴν Ἄλωση (15^{ος} καὶ 16^{ος} αἰῶνας)*, Ἀθήνα.

Σαββαντίδης Γ. Π. (1974), *Εὐσταθίου Πατελάρου Octoechus in versu elegiaco traducta. Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία*, Ἰωάννινα.

Στεργέλλης Α. Π. (1970), *Τὰ δημοσιεύματα τῶν ἐλλήνων σπουδαστῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβας κατὰ τὸν 17^ο καὶ τὸν 18^ο αἰῶνα*, Ἀθήνα.

Τσιρπανλῆς Ζ. Ν. (1980), *Τὸ Ἑλληνικὸ Κολλέγιο τῆς Ρώμης καὶ οἱ μαθητὲς του (1576-1700). Συβολὴ στὴ μελέτη τῆς μορφωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Βατικανοῦ*, Θεσσαλονίκη.

Τωμαδάκης Ν. (1962), «Η Νεοελληνική Λογοτεχνία 1453-1800. Γραμματολογική επίσκοπησις καὶ ἀξιολόγησις», στὸ: Ν. Β.Τωμαδάκης, *Ἀπανθίσματα. Γραμματολογικὰ καὶ βιογραφικὰ τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (Μελέται καὶ ἄρθρα)*, Ἀθήναι, σ.9-50.

Χουρμουζιάδης Ν. Χ. (2009), *Παλατινὴ Ἀνθολογία. Ἐρωτικὰ ἐπιγράμματα. Ἐπιλογή-Εἰσαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια*, Ἀθήνα.

Ξενόγλωσση

Canart P., “Les épigrammes de Thomas Trivisanos”, *Θησαυρίσματα* 8 (1971) 205-248.

Hunger H., “On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature”, *DOP*, 23, (1970) 17-38.

Hunter R. (2013), “Greek Elegy”, into: T. S. Thorsen, *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, p. 23-38.

Selle H. (2008), *Theognis und die Theognidea*, Berlin – New York.

Stefec R. (2013), *Die Briefe des Michael Apostoles*, Hamburg.

West M.L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin- New York.

Young D. C. C., “A Codicological Inventory of Theognis Manuscripts”, *Scriptorium*, 7, (1953) 3-36.

ΤΑ ΚΟΜΜΕΝΑ ΑΝΘΗ ΤΗΣ ΕΛΕΓΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

Θάλεια Ιερωνυμάκη

Abstract

This article provides a discussion on the funeral elegy for women in the Greek Romantic period. It mentions that these elegies could be classified into two categories: the first includes funeral elegies written immediately after death; the dead woman is identified, and consolation emerges as a central theme; the second includes memorial elegies that are distant in time from death; the woman is anonymous (she is usually the dead mistress) and the main purpose of these poems is to manifest suffering. Examples of two types of elegies are given. The article also considers how the woman is described in these examples and it observes what characteristics are attributed to her. The woman is presented as flower, star, or angel, who returns to heaven after death, therefore the figures of speech neutralize individuality. Thus, the dead woman is transformed into an idealized figure which corresponds to the absolute of the Romantic Ideal.

Οι ελεγείες για νεκρές γυναίκες κυριαρχούν σε ολόκληρη την πεντηκονταετία του ελληνικού Ρομαντισμού τόσο στο αθηναϊκό κέντρο όσο και στα Επτάνησα (με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα βεβαίως εκεί τον Διονύσιο Σολωμό). Το πλήθος και η διαφοροποίηση των ποιημάτων, σε δομικό και υφολογικό επίπεδο, από τις ελεγείες για νεκρούς άνδρες (ήρωες, πολιτικούς, ποιητές, γενικά επιφανή πρόσωπα) επιβάλλουν τη χωριστή πραγμάτευση της συγκεκριμένης κατηγορίας στο πλαίσιο του είδους της νεκρικής ελεγείας, αυτονόητη προϋπόθεση της οποίας είναι η πραγματική αμετάκλητη απώλεια.¹

Η εγγύτητα στον χρόνο του θανάτου και το γεγονός ότι γράφεται και δημοσιεύεται εν θερμώ την εξειδικεύει ως επικήδεια ελεγεία, φέρνοντάς την κοντά σε άλλα είδη λόγου (όπως ο επικήδειος λόγος) και τέχνης (όπως το νεκρικό

¹ Για τα χαρακτηριστικά της νεκρικής ελεγείας ως είδους, που αρχίζει να παγιώνεται στη Βρετανία στις αρχές του 17ου αιώνα, βλ. Kennedy (2007: 4-5). Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις του Peter M. Sacks για την ελεγεία όχι μόνο ως προϊόν γλωσσικής εκφοράς, αλλά κυρίως ως εμπειρία της απώλειας και του πένθους, ως συμβολική πράξη που εμπεριέχει το πένθος και την παρηγορητική διάσταση: Sacks (1985: 1-37). Μια σύνοψη στα ελληνικά του θεωρητικού προβληματισμού για την ελεγεία γενικότερα βλ. Παπαστάθη (2018: 19-39).

μνημείο).² Δεν είναι τυχαίο ότι τέτοια ποιήματα δημοσιεύονται αμέσως στον Τύπο, κυρίως σε εφημερίδες. Ο αριθμός τους αυξάνεται προοδευτικά από το β' μισό του 19ου αιώνα, ευθέως ανάλογα με την κυκλοφορία των εντύπων. Η ταυτότητα του νεκρού προσώπου είναι προσδιορισμένη. Τη γυναικεία ταυτότητα, ειδικότερα, συνθέτει το όνομα, η ηλικία, η συγγενική σχέση με τον επώνυμο παραλήπτη του ποιήματος ή με τον ίδιο τον ποιητή.³

Υπάρχει όμως μια ακόμη υποκατηγορία της νεκρικής ελεγείας για γυναίκες: αφορά τις απροσδιόριστες νεκρές. Ο χρόνος του θανάτου τους δεν είναι πάντοτε καθορισμένος. Συνήθως υπάρχει απόστασή του από τον χρόνο της δημοσίευσης· θα μπορούσαμε, επομένως, να χαρακτηρίσουμε αυτά τα ποιήματα επιμνημόσυνες ελεγείες.⁴ Ο ελεγειακός ποιητής απευθύνεται στη νεκρή, επιδιώκοντας μια νοητική συνομιλία μαζί της ή στοχεύοντας στη δραματοποίηση της δικής του εξομολόγησης. Συχνά η διαδικασία αυτή διαδραματίζεται μπροστά στον τάφο της, πρόκειται δηλαδή για μια εκδοχή της ποίησης του νεκροταφείου,⁵ και με τον τρόπο αυτό η ποίηση αναμετράται με τον θάνατο. Παράλληλα, ο ποιητής έχει μετατρέψει την πραγματική απώλεια σε ιδεατή και, όπως παρατηρεί για την ελεγεία ο Friedrich Schiller, ακόμη και αν θρηνεί σαν κάτι που κάποτε υπήρχε και χάθηκε, στην πραγματικότητα θρηνεί για ένα εσωτερικό ιδεατό αντικείμενο.⁶

Η εξιδανικευμένη αυτή οντότητα παραμένει αιγιματική. Ακόμη και όταν δίνεται κάποιο στοιχείο (τα αρχικά της ή ένα όνομα χωρίς επώνυμο), αυτό δεν αποκαλύπτει την ταυτότητα, αλλά της προσδίδει μια μυστηριακή αίγλη στα μάτια του αναγνωστικού κοινού. Η απόκρυψη αποσκοπεί στην προστασία και στην υστεροφημία της νεκρής (που είναι συνήθως η ερωμένη). Παράλληλα, ενισχύει έναν από τους ποιητικούς στόχους της επιμνημόσυνης ελεγείας για γυναίκες: στα αυτοαναφορικά αυτά ποιήματα προέχει η έκφραση της θλίψης του γράφοντος και το τραύμα του πένθους. Τα ποιήματα επιτρέπουν, δικαιωματικά, τη διάχυτη στον ελληνικό Ρομαντισμό ελεγειακή διάθεση, τον αυτοοικτιρισμό και την απογοήτευση, δίνοντας ένα πραγματολογικό έρεισμα, που σε άλλες περιπτώσεις (λ.χ. ερωτικές ελεγείες) είναι ασθενέστερο· γιατί, σε αντίθεση με τον χωρισμό ή την εγκατάλειψη, η απώλεια λόγω του θανάτου είναι τελεσίδικη.

² Clymer (2010: 171).

³ Ενδεικτικά: Παπλάς (1864: 314)· Εις συγγενής (1874)· Φ. (1875: 392).

⁴ Χρησιμοποιώ τον προσδιορισμό «επικήδεια ελεγεία» για ποίημα που δημοσιεύεται κοντά στη στιγμή του θανάτου. Δεν τον ταυτίζω με τον όρο «επικήδειο ποίημα» που συνδέεται με την κηδεία και προϋποθέτει την παρουσία του νεκρού. Για το επικήδειο ποίημα βλ. το λήμμα «epicedium»: Preminger – Brogan (1993: 375). Από την άλλη, τον προσδιορισμό «επιμνημόσυνη ελεγεία» χρησιμοποιώ για ποιήματα στα οποία δεν καθορίζεται ο χρόνος του θανάτου, συνήθως όμως δεν είναι πρόσφατος.

⁵ Για την ποίηση του νεκροταφείου στον 19ο αιώνα βλ. Ιερωνυμάκη (2015: 563-579).

⁶ Schiller (1985: 67-68).

Χαρακτηριστικό δείγμα της επιμνημόσυνης ελεγεΐας για μια ανεξιχνίαστη ερωμένη είναι το δωδέκατο ποίημα, με τίτλο «Ελεγεΐον», από τη συλλογή *Εωθινάι Μελωδίαι* (1846) του Ιωάννη Καρασούτσα. Η απόσταση από τη στιγμή του θανάτου έχει επιφέρει τη λησμονιά, στην οποία το ποιητικό υποκείμενο ανθίσταται:

*Ο κόσμος σ' ελησμόνησε· δεν δύναμ' εγώ μόνος
να εξαλείψω την γραφήν της θείας σου εικόνας,
την χαραχθείσαν έκπαλαι εις τα θερμά μου στήθη·
συνουσιώθη με αυτά ομού και συνηυξήθη.
Και ως εις μάρμαρον εικόν αρχαία γεγραμμένη,
καθόσον ζέεται, στιλπνή τοσούτον αποβαίνει,
ομοίως την εικόνα σου ημέραν μεθ' ημέραν
ο χρόνος με την παριστά πολύ ζωνοτέραν!⁷*

Η «θεία εικόνα» της νεκρής παρουσιάζεται αποτυπωμένη μέσα του, όπως ακριβώς αποτυπώνεται η μορφή σε μια γλυπτή επιτύμβια στήλη. Η άυλη μνήμη της έχει μετατραπεί μεταφορικά σε ύλη. Η σμίλη του χρόνου καθιστά στιλπνότερη την εικόνα στο μάρμαρο, που είναι εδώ το στήθος, και η ανάμνηση, αντί να ξεθωριάζει, γίνεται όλο και πιο ζωντανή. Η εικόνα, υποκαθιστώντας την πραγματική ύπαρξη, δεν είναι στατική όπως η επιτύμβια στήλη, καθώς «συνουσιώθη» με τα στήθη και «συνηυξήθη» με αυτά. Από την άλλη, το στήθος ως τάφος, ψυχρό καθώς είναι, αντιστέκεται σθεναρά στη θέρμη των ζωντανών γυναικών:

*Με ακοντίζουν βλέμματα φαιδρά και διαβαίνουν.
Αι φλόγες των του στήθους μου το ψύχος δεν θερμαίνουν.
Η πρώτη και υστερινή αγάπη μου συ ήσουν.
Οι άγγελοι ας καταβούν και ας το μαρτυρήσουν!⁸*

Η τελευταία αυτή πρόσκληση στους αγγέλους, ως μάρτυρες που θα επικυρώσουν τις δηλώσεις πίστης, συνιστά και μια προσπάθεια επικοινωνίας του μεταφορικά νεκρού υποκειμένου με την πραγματικά νεκρή ερωμένη. Η επικοινωνία είχε επιχειρηθεί από την αρχή του ποιήματος με την επίκληση στην ψυχή της νεκρής να εμφανιστεί με χαρακτηριστικά που θα υποδήλωναν την άυλη φύση της, αλλά θα μπορούσαν συγχρόνως να γίνουν αντιληπτά από το υποκείμενο:

Ψυχή της ερωμένης μου, τα δάκρυά μου δέξαι!

⁷ Καρασούτσας (1846: 56).

⁸ Καρασούτσας (1846: 57).

*Με τους ωχρούς δακτύλους σου ατιμόδην πέπλον πλέξε,
και την μορφήν σου δι' αυτού παρίστα γλυκύτεραν,
ως νέον άστρον με υγράν τριγύρω ατμοσφαιραν.⁹*

Το κάλεσμα στους αγγέλους στο τέλος του ποιήματος αποδεικνύει τη μετατροπή της γυναίκας σε ιδεώδες, σε «θεία εικόνα»: οι άγγελοι θα μπορούν να αναγνωρίσουν την εσωτερική ιδεατή εικόνα της γιατί αυτή ταυτίζεται με εκείνη που γνωρίζουν, δηλαδή τη μεταθανάτια.

Η εξιδανίκευση είναι συστατικό στοιχείο της νεκρικής ελεγείας για γυναίκες τόσο της επιμνημόσυνης όσο και της επικήδειας, και στο αθηναϊκό κέντρο και στα Επτάνησα χωρίς ουσιαστικές αποκλίσεις. Η πρώτη κιόλας επικήδεια για γυναίκα ελεγεία του αθηναϊκού Ρομαντισμού, το *Εν δάκρυ εις τον τάφον Λουίζης Καντακουζηνής. Ελεγείον* του Παναγιώτη Σούτσου, βασίζεται στην εξιδανίκευση της διακεκριμένης νεκρής, εξιδανίκευση που επιτείνει την τραγικότητα του θανάτου της. Το ποίημα δημοσιεύθηκε το 1835 με γερμανική πεζή μετάφραση. Οι συνθήκες του θανάτου ήταν γνωστές: η Λουίζα, κόρη του Βαυαρού αρχικαγκελάριου κόμητος Άρμανσπεργκ, παντρεύτηκε τον πρίγκιπα Μιχαήλ Καντακουζηνό και κατά την επιστροφή της από το γαμήλιο ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη προσβλήθηκε από πανώλη, έμεινε σε καραντίνα στο πλοίο και ενταφιάστηκε, σύμφωνα με τον νόμο, στην Ψυττάλεια. Στο ποίημα τα γεγονότα συνοψίζονται σε μία στροφή, χωρίς λεπτομέρειες:

*Εκ Βοσπόρου προς Αθήνας ταχύς άνεμος σ' ωδήγει.
Πλην με τα πτερ' ανοιγμένα
και ο θάνατος με τάχος στα πελάγη σ' εκυνήγει,
και εις άλλον αντί τούτου σε ωδήγησε λιμένα.¹⁰*

Το «αγγελικό ήθος», η αγάπη «προς το Έθνος», η γνώση της γλώσσας που την αποκτά «συλλαβίζουσα τα έργα της Ελλάδος τα γενναία»,¹¹ αλλά και «το κάλλος κ' η νεότης» συνθέτουν μια εξέχουσα προσωπικότητα, αποδεικνύονται ωστόσο ανίσχυρα απέναντι στο σκότος, κατά τη συνήθη μεταφορική διατύπωση, του θανάτου:

*Πλην ωφέλησεν η τόση των ηθών σου κοσμιότης;
Φευ! Ως δύο αυγής κρίνοι
έπεσαν μεμαραμένα και το κάλλος κ' η νεότης,
και πριν λάμψης, από νέφη εσκεπάσθης ως Σελήνη!¹²*

⁹ Καρασούτσας (1846: 55).

¹⁰ Σούτσος (1835: 3). Παραπέμπω στο αντίτυπο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης.

¹¹ Σούτσος (1835: 1).

¹² Σούτσος (1835: 3).

Ο παραλληλισμός της ζωής με τη σελήνη ενισχύει την ουράνια αγγελική προέλευση της νεαρής γυναίκας, η οποία με τον θάνατό της επιστρέφει στην πρώτη της πατρίδα:

*Κάτοικε των χρυσών άστρων και της γης μας οδοιπόρε
σήμερον που ταξιδεύεις;
Μην ανάξιαί σου ήσαν της γης ταύτης όλ' αι χώραι
και εις την πρώτην σου πατρίδα εις τον ουρανόν ανέβης;*

*Εις μαγευτικές εσπέρας όταν άστρα χρυσωμένα
τον ορίζοντα λαμπρύνουν
το λαμπρότερόν του άστρον δεν θα παριστά εσένα;
Κ' εις τα ώτα μας αι αύραι την φωνήν σου δεν θα χύνουν;*¹³

Η πρώτη από τις δύο παραπάνω στροφές χαρακτήκε, χωρίς τον δεύτερο στίχο της, στη νοτιοανατολική πλευρά του μνήματος¹⁴ και μετασηματίστηκε, έτσι, σε επιτύμβιο επίγραμμα. Στα νέα τους συμφραζόμενα οι ρητορικές ερωτήσεις μένουν μετέωρες. Δεν μπορούν ούτε από τη νεκρή να εκφέρονται ούτε από διαβάτες, εφόσον ο τάφος βρίσκεται «εις ερήμην τώρα νήσον».¹⁵ Χαραγμένο όμως επάνω στο ταφικό μνημείο το επίγραμμα γίνεται, με την απεύθυνση «κάτοικε των χρυσών άστρων», το ποιητικό αντίστοιχο του γλυπτικού διακόσμου και συγκεκριμένα των ανάγλυφων αστεριών που κοσμούν τα φατώματα των πλευρών του τάφου.¹⁶ Παράλληλα, μοιάζει να συνομιλεί με ένα ακόμη επίγραμμα, το οποίο βρίσκεται χαραγμένο στη βορειοδυτική πλευρά του μνήματος και γράφτηκε και αυτό πιθανότατα από τον Σούτσο.¹⁷

Στο *Εν δάκρυ εις τον τάφον Λουίζης Καντακουζηνής* τα ρητορικά ερωτήματα υπογραμμίζουν την απορία απέναντι στο μυστήριο του θανάτου, αλλά και την προσδοκία για μεταθανάτια δικαίωση της νεκρής. Με την αιώνια αγγελική μελωδία που συνοδεύει τη μεταθανάτια κατάστασή της επιδιώκει να συντονιστεί ο ποιητικός λόγος, όπως φαίνεται από το τέλος του ποιήματος:

*Τας ωδάς μου όλας νέα! έψαλλες με γλυκύ στόμα·
δεν θα ψάλης αυτήν μόνον.
Πλην τ' αγγελικά σου χείλη μελωδίας των ακόμα*

¹³ Σούτσος (1835: 3-5).

¹⁴ Για τη Λουίζα, τον θάνατό της, το ταφικό της μνημείο, φωτογραφικό υλικό και κατόψεις του, βλ. Πετράκου (2005: 45-55).

¹⁵ Σούτσος (1835: 3).

¹⁶ Για τον διάκοσμο του τάφου, βλ. Πετράκου (2005: 49).

¹⁷ Για το επίγραμμα, το οποίο δεν σώζεται ολόκληρο σήμερα, βλ. Πετράκου (2005: 52-53).

θέλουν χύνει μετ' αγγέλων υπεράνω των αιώνων.

*Ως νεκροταφείου κώδων, τάφου χύνω μελωδίας,
και υψούνται οι ψαλμοί μου
εις τας θείας σου Λουΐζα κ' αιθερίους κατοικίας,
ως θυμίαμα λιβάνου ευωδίας νεκρωσίμου.¹⁸*

Την πρόθεση να γράψει ένα «τραγούδι, που θα φαίνεται / σαν ήχος τ' ουρανού» εκφράζει πολλά χρόνια αργότερα και ο Γεράσιμος Μαρκοράς στο ποίημα «Ρεγγίνα Σκάρπα».¹⁹ Και εκεί η «ακριβή παρθένα» παρουσιάζεται σαν «ξενιτεμένος άγγελος» που την «κράζουν τ' άστρα» για να ζήσει ψηλά. Η προσέγγισή της μπορεί να επιτευχθεί μόνο «στα ονειράτα»:

*Αν, ω Καλή, στα ονειράτα,
ως η ψυχή το ελπίζει,
ιδώ με μάτι αθάμπωτο
ποια λάμψη σε στολίζει,
απ' ταις χρυσαίς αχτίταις σου
θα κλείσω μία στο νου.²⁰*

Η εκπλήρωση της επιθυμίας του υποκειμένου να αντικρίσει «με μάτι αθάμπωτο» τη λάμψη της μορφής, που έχει την έννοια του Ιδανικού, και να μετασχηματίσει την εντύπωσή του σε «τραγούδι», θα σημάνει τη διακοπή του ελεγειακού θρήνου· η ελεγειακή διάσταση του τραγουδιού θα ανασταλεί καθώς αυτό θα εξισωθεί με τον απόκοσμο ήχο του ουρανού, θα προσεγγίσει δηλαδή το Ιδανικό που θα πάψει έτσι να είναι οριστικά (δηλαδή ελεγειακά) χαμένο:

*Τότε, αναμμένη, ολόφλογη
από τα θεία σου κάλλη,
για σε τραγούδι αμίμητο
η φαντασία θα βγάλη·
τραγούδι, που θα φαίνεται
σαν ήχος τ' ουρανού.²¹*

Η πρόθεση επικοινωνίας, που τελικά όμως μένει ανεκπλήρωτη, εκφράζεται στις περισσότερες νεκρικές ελεγείες του Μαρκορά άλλοτε ως

¹⁸ Σούτσος (1835: 5).

¹⁹ Το ποίημα περιλαμβάνεται στη συλλογή *Ποιητικά Έργα* (1890). Βλ. Μαρκοράς (1988: 141-143).

²⁰ Μαρκοράς (1988: 142-143).

²¹ Μαρκοράς (1988: 143).

επίκληση προς τη νεκρή να δείξει το φως της (όπως στην επιμνημόσυνη για τη γυναίκα του ελεγεία «Η Αγία Αικατερίνη»: «Δείξε το φως σου! Αθάμωτος θα μείνω στη θωριά του»²²) ή να κατέβει και να αποκαλύψει τον αγνώριστο κόσμο (όπως στο ποίημα «Ο Χάρος. Ταξιδεύτριες Περιστέριες»:

*Του πόνου μου η φλέβα,
το βλέπεις, ανοίγει,
κατέβα! κατέβα!
Κ' εκεί που με πνίγει,
μιάν είδηση δος μου
του αγνώριστου κόσμου²³)*

και άλλοτε ως ονειρική μετακίνηση της Μούσας στο επέκεινα, όπως στο ποίημα «Κλάψε»:

*Στο θρόνο που σ' ανέβασε
της δυστυχιάς σου η λύπη,
Μούσα φτωχή προσέρχεται
με φόβου καρδιοχτύπι,
ένα καλό της όνειρο
αγάλια να σου πη.²⁴*

Η στροφή, όπως και ολόκληρο το ποίημα, απευθύνεται στον επιζώντα σύζυγο της νεκρής, στον Ιταλό πρόξενο που έχασε στο ναυάγιο του ιταλικού πλοίου Agrigento στις 3 Απριλίου του 1876 στον Κάβο Μαλέα εκτός από τη σύζυγο και τα τρία παιδιά του. Το ποίημα λειτουργεί αντίστροφα από ό,τι συνήθως οι ελεγείες: δεν προτρέπει τον αποδέκτη να πάψει τον θρήνο, αλλά αντιθέτως, όπως δηλώνει και η προστακτική του τίτλου, να θρηνήσει, να ακολουθήσει δηλαδή τη φυσιολογική πορεία του πένθους.²⁵ Αυτή η προτροπή παρουσιάζεται, με τη μεσολάβηση του ποιητικού λόγου, ως παράκληση της νεκρής. Χωρίς κανένα προσδιοριστικό στοιχείο της, παρά μόνο με τη μητρική και συζυγική ιδιότητα, η νεκρή αποκτά φωνή και εκφράζει στη Μούσα, η οποία μέσα στο όνειρο έχει τη δυνατότητα να μεσολαβεί μεταξύ των δύο κόσμων, την αναγκαιότητα να βιωθεί πλήρως το πένθος και να συνεχίσει ο επιζών τη ζωή με την προσδοκία της μεταθανάτιας ένωσης με τους οικείους του:

²² Μαρκοράς (1988: 180).

²³ Μαρκοράς (1988: 248).

²⁴ Μαρκοράς (1988: 150).

²⁵ Ανάλυση αντίληψη, ότι το κλάμα επιφέρει τον μετριασμό της οδύνης, διατυπώνεται και στο ποίημα «Παρηγορία», όπου το κλάμα παρουσιάζεται να καθαρίζει το «θολό από κρίμα» μάτι και γίνεται ο διάυλος επικοινωνίας με τους νεκρούς: Μαρκοράς (1988: 175-176).

*Αλλά του μαύρου θύμησε
 που εδώ στ' ωραίο λιμάνι
 δίχως ουράνιο κάλεσμα
 ψυχή καμμία δε φτάνει·
 αχ! πρέπει, ακαρτερόντας το,
 να ζήσει αυτός μακρυνά.²⁶*

Παρά το μεταφυσικό του σκέλος (αλλά και με όχημα αυτό) το ποίημα του Μαρκορά έχει κυρίως παρηγορητικό στόχο,²⁷ χωρίς να απουσιάζει η προσπάθεια αναμέτρησης της ποίησης με το υπερβατικό. Η προσπάθεια επιχειρείται χάρη στην ίδια την αποκαλυπτική ενδιάθετη ροπή της ελεγείας,²⁸ αλλά και χάρη στην υπερβατική και οραματική ικανότητα του ρομαντικού υποκειμένου, και, όπως στο ποίημα του Μαρκορά, μπορεί να έχει ονειρική αφετηρία.

Το όνειρο είναι ένας συχνός τρόπος θέασης του μεταφυσικού κόσμου και σε ποιήματα του αθηναϊκού κέντρου, όπως είναι ενδεικτικά το αφιερωμένο «Γω Γ. Παράσχω Επί τη τελευταία της αδελφής αυτού Αιμιλίας αποβιωσάσης την 11 Ιανουαρίου 1850» κάποιου Ι. Σ. Γιαννόπουλου. Η συνομιλία της νεκρής με «τον άναρχον του κόσμου βασιλέα»²⁹ και η παραδείσια ευδαιμονία της αποσκοπεί στον κατευνασμό του πόνου των ζωντανών. Ταυτόχρονα, όμως, αναδεικνύει τη δυνατότητα του ποιητικού υποκειμένου να μεταβαίνει στον μεταφυσικό χωροχρόνο, έστω και μέσω του ονείρου:

²⁶ Μαρκοράς (1988: 151).

²⁷ Δεν συμβαίνει το ίδιο στο εμπνευσμένο από ανάλογη αφορμή, τον θάνατο από ναυάγιο, προγενέστερο ποίημα του Ιωάννη Καρασούτσα «Ελεγείον Εις Αλεξάνδραν Καλούδη». Βλ.: Καρασούτσας (1859). Παρότι η νεκρή ήταν επίσης σύζυγος διακεκριμένου προσώπου, του Ν. Αίβαζίδου, προξένου Λαρίσης, και χάθηκε, όπως αναφέρεται στον υπότιτλο, με τους γονείς και τα δύο παιδιά της «κατά το ναυάγιον του οθωμανικού πυροσκάφου το Κάρσιον», το ποίημα αναδεικνύει την προσωπικότητά της, χωρίς παρηγορητική διάθεση. Στη μνήμη της άλλωστε προσφέρεται ως «γέρας επικήδειον»: «Χαίρε, ω κόρη έμμουσος, / ω Αλεξάνδρα, χαίρε! / Αλκουνίδες ύπαγε / όπου γελούν ημέραι / όπου προσμένει νήνεμος, / τους αγαθούς λιμήν. / Και πρόσδεξι τον στέφανον / ον έπλεξε θρηνούσα, / με άνθη ελικώνια, / του φίλου σου η Μούσα, / ως γέρας επικήδειον, / και ευσεβή τιμήν». Όταν ο Καρασούτσας θα συμπεριλάβει το ποίημα στη συλλογή *Η Βάρβιτος* (1860) θα προσδιορίσει τον ακριβή χρόνο του ναυαγίου (Μάιος του 1859) και θα δώσει στη νεκρή το συζυγικό επώνυμο (το ποίημα στη συλλογή φέρει τίτλο «Ελεγείον Εις Αλεξάνδραν Αίβαζίδου», χωρίς ωστόσο και πάλι (παρηγορητική) αναφορά στον επιζώντα σύζυγο). Βλ. Καρασούτσας (1860: 13-20).

²⁸ Με αφετηρία την έννοια της αριστοτελικής «αναγνώρισης» η Abbie Findlay Potts προσδιορίζει την ελεγεία ως την «ποίηση του σκεπτικιστικού και αποκαλυπτικού οράματος ως αυτοσκοπού, που ικανοποιεί τη λαχτάρα του ανθρώπου να δει, να γνωρίσει, να κατανοήσει»: Potts (1967: 37).

²⁹ Γιαννόπουλος (1850). Για τον ίδιο θάνατο βλ. και Ζαλοκώστας (1850: 23-24).

*Πολλάκις όταν ο Μορφεύς, αΐλων κόσμων πλάστης,
σινδώνην ακτινόπλοκον την νύκτα τυλιγμένος,
επί της γης ανέρχεται, τας φωτεινάς πτυχάς της
πολλάκις ονειρεύομαι ως περιβεβλημένος.*

*Γεώργιε! Μελαγχολών προχθές απεναρκόθην·
αίθης φλοξ επύρωνε την στένουσαν ψυχήν μου,
και όταν επί των σκιών το φέρετρον ηπλώθην,
μ' εφάνη ότι Χερουβίμ επήρε την ψυχήν μου...³⁰*

Ένας ακόμη αληθοφανής τρόπος εκτός από το όνειρο, που μπορεί να ευνοήσει την εμπειρία του μεταφυσικού χώρου, είναι η σκηνοθεσία μιας ρεαλιστικής αφητηρίας, δηλαδή η ακρόαση των επιθανάτιων λόγων μιας ετοιμοθάνατης. Στο πρώιμο ποίημα του Ιουλίου Τυπάλδου «Η λαβωμένη κόρη» (1849) ορίζεται ένα αληθοφανές σκηνικό, αν και η κόρη είναι ανώνυμη και η υπόθεση του ποιήματος όχι απαραίτητως (και σίγουρα όχι εξολοκλήρου) πραγματική. Όπως προκύπτει από τη σημείωση, στην πρώτη ανυπόγραφη δημοσίευση του ποιήματος, το περιεχόμενό του είναι εθνικό και διαδραματίζεται στον πρώτο χρόνο της Επανάστασης: «Μία παρθένα Ελληνίδα αφού είδε τους γονείς και τ' αδέλφια της φονευμένους από τους Τούρκους, απέθανε λαβωμένη από αυτούς, προφητεύοντας όμως την Ελληνικήν αναγέννησιν».³¹ Το υποκείμενο ακούει τα στερνά λόγια της, τα παραθέτει εντός εισαγωγικών και προτρέπει ταυτόχρονα το σύνολο να τη θρηνήσει «σαν να 'τανε νεκρή». Τελικά, οι επιθανάτιες στιγμές αποκτούν προφητικό χαρακτήρα, ενώ το υποκείμενο ακούει, θεάται και αποδίδει με σολωμικά λόγια (από την ωδή «Εις Μοναχίην») τη μεταθανάτια υποδοχή της νεκρής από τους αγγέλους:

*Να 'π' όρχωνται στο σύγνεφο·
πέστε στη γη, δεηθήτε —
Χριστός ανέστη! —α! βγαίνουνε—
πέστε στην γη, μ' ιδήτε —
να την ψυχή της πήρανε
γλυκά μ' ένα φιλί.*

*Τα φτερά απλώσαν, παγαίνουνε
και λάμπουνε 'σαν ήλοι —*

³⁰ Γιαννόπουλος (1850).

³¹ [Τυπάλδος] (1849). Στη συλλογή *Ποιήματα Διάφορα*, όπου το ποίημα περιλαμβάνεται με τίτλο «Η λαβωμένη κόρη», οι πληροφορίες δίνονται σε σημείωση και το περιστατικό τοποθετείται στη Χίο. Βλ. Τυπάλδος (1856: 183).

*βγαίνουν τραγούδια ανήκουστα
 απ' τα χρυσά τους χείλη —
 γύρω 'ς τ' αέρι απλώνεται
 μία μελωδία θεϊκή.³²*

Ανάλογα, σε δύο επίπεδα, το επίγειο και το επουράνιο, αναπτύσσεται το εκτενές ποίημα του Αντωνίου Μάτεσι *Εις τον θάνατον της Αγγελικής* (1841), το οποίο πρωτοδημοσιεύθηκε ανυπόγραφο. Το υποκείμενο μπορεί να παρατηρεί ταυτόχρονα τη νεκρώσιμη πομπή και την ανάληψη της ψυχής στα ουράνια «με συνοδείαν αγγέλων».³³ Η μετάβαση από το επίγειο στο επουράνιο ορίζει τη σκηνοθεσία για την αποθέωση της νεκρής, ανάλογη με τις αντίστοιχες αποθεώσεις του Σολωμού στις νεκρικές ωδές του.³⁴ Η αποθέωση, πέρα από την υπέρτατη καταξίωση της νεκρής, αναδεικνύει και την ποιητική ικανότητα του δημιουργού (δεν είναι τυχαίο ότι στο προαναφερθέν ποίημα του Τυπάλδου ο ποιητής ζητάει από τον περίγυρο να μη δει τους αγγέλους που παίρνουν την ψυχή της νεκρής, ενώ ο ίδιος γίνεται ο μεσολαβητής των δύο κόσμων περιγράφοντας τη διαδικασία). Παράλληλα, η αποθέωση ενισχύει το παραμυθητικό μέρος των ποιημάτων, καθώς η παρουσίαση της μεταθανάτιας ευδαιμονίας αποσκοπεί στην ανακούφιση του πόνου των ζωντανών (και αυτή είναι η διαφορά του Σολωμού, εφόσον στις δικές του αποθεώσεις η παρηγορητική πρόθεση είναι εξασθενημένη ή ανύπαρκτη).

Η πεποίθηση για την ευδαιμονία της νεκρής μπορεί να οδηγήει στα άκρα, στον θρήνο για τους ζωντανούς ή ακόμη και στην έκφραση ζήλιας απέναντι στη νεκρή, «κόρη των αγγέλων»:

*Και όμως πόσον σε φθονώ! πώς ήθελον ομοίως
 τους οφθαλμούς να έκλειον! μ' είναι βαρύ ο βίος!
 Απηύδησα να μένω
 εις γην ένθα ε γνώρισα ανθ' ηδονής τον πόνον,
 ένθα να κλαίω έμαθον, να υποφέρω μόνον
 και μόνον φευ να στένω!³⁵*

Δεν είναι τυχαίο ότι το ποίημα, στο οποίο ανήκει η παραπάνω στροφή, είναι γραμμένο από γυναίκα, τη Φωτεινή Οικονομίδου, που αυτοπαρηγορείται για τον θάνατο της «αδελφής ψυχής» οικτίροντας τον πάσχοντα εαυτό της. Σε

³² Τυπάλδος (1856: 82). Στην αρχική δημοσίευση του ποιήματος οι δύο τελευταίοι στίχοι είναι: «Η σφαίρα όλη εγέμησε / απ' αρμονία θεϊκή». Βλ. [Τυπάλδος] (1849).

³³ [Μάτεσις] (1841: 15). Παραπέμπω στο αντίτυπο της Βιβλιοθήκης της Βουλής.

³⁴ Για την αποθέωση, ως την ύψιστη καταξίωση, στις νεκρικές ωδές του Σολωμού βλ. Ιερωνυμάκη (2017: 151-191).

³⁵ Οικονομίδου (1871).

άλλο ποίημά της, αντίθετα, για τον θάνατο μιας νεαρής, οι μελαγχολικοί στοχασμοί θα την οδηγήσουν σε βλάσφημες σκέψεις και στην εξέγερση εναντίον της εσχατολογικής δικαίωσης: «Χλεύη και μέλλουσα ζωή και Άδης, όλα χλεύη! / Κ' είναι μωρός όστις Θεόν και Πρόνοϊαν πιστεύει!».³⁶

Η συγκεκριμένη, ρομαντικών χαρακτηριστικών, “εξέγερση” δικαιολογείται γιατί εκφέρεται από μια ταραγμένη συνείδηση, όπως στη συνέχεια του ποιήματος δηλώνεται, δεν είναι μάλιστα σπάνια στις ελεγείες του αθηναϊκού Ρομαντισμού. Στις περισσότερες περιπτώσεις όμως, κυρίως σε ποιήματα Επτανησίων, κυριαρχεί η νηφάλια βεβαιότητα της εσχατολογικής δικαίωσης. Είναι χαρακτηριστική η κατάληξη του ποιήματος του Γεράσιμου Μαυρογιάννη «Ο θάνατος νέας παρθένου»: «Δεν δύναται Παράδεισον / αγνή κόρη ν' αφήση, / για νά 'λθη εδώ στην γη»,³⁷ όπως και εκείνη του ποιήματος «Εν δάκρυ επί του τάφου της νεάνιδος Ελένης Π. Κατζαΐτη» του Κωνσταντίνου Τυπάλδου Πρετεντέρη, όπου, έπειτα από την αφοριστική απόφαση ότι «η ζωή είναι θλίψης πηγή», εκφράζεται ως αντιστάθμισμα η ουράνια ευτυχία:

*Εσύ τώρα στον Πλάστη πλησίο,
εις την θείαν αυτήν αρμονία,
θε να έχης και συ ησυχία,
και θα είσαι και συ, ευτυχής.*³⁸

Σε άλλη νεκρική ελεγεία του ίδιου, στο ποίημα «Εν δάκρυ επί του τάφου Ευγενείας Α. Τ. Ξυδιά», η νεκρή περιγράφεται ως «διαβάτης άγγελος» που επιστρέφει στον ουρανό:

*Αχ! Ωιμένα: αναίσθητη μένει!...
Ίσως άγγελος ήτον διαβάτης
κ' η θεότης τον κράζει σιμά της,
και το σώμα αφήνει. — Πετά.*

*Στέκει εμπρός εις τον Πλάστη με σέβας,
κι μ' αγγέλου φωνή προσευχάται,
τα δεινά των ανθρώπων λυπάται.
Και το σπλάγχχος του Πλάστη κινεί.*

³⁶ Οικονομίδου (1878: 108).

³⁷ Μ[αυρογιάννης] (1850). Το ποίημα περιλαμβάνεται και στην *Ποιητική Συλλογή*. Βλ. Μαυρογιάννης (1858: 51-57).

³⁸ Τυπάλδος Πρετεντέρης (1873: 137). Παραπέμω στο αντίτυπο της Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης Αργοστολίου. Στην πρώτη δημοσίευση του ποιήματος ο ποιητής αυτοπροσδιορίζεται ως «εξάδελφος» της νεκρής. Βλ. Πρετεντέρης (1871). Για τον Τυπάλδο Πρετεντέρη βλ. Μπόμπου-Σταμάτη (2009: 85-94).

*Συγγενείς της θλιμμένοι μην κλαίτε.
Στην παράδεισο ζει εις ειρήνη,
κ' απ' την θεία εκείνη γαλήνη,
προστατεύει εσάς. — Ευλογεί.³⁹*

Αυτή η περιγραφή είναι ένας κοινός τόπος που αφενός αποτυπώνει τη μετατροπή της γυναίκας σε Ιδεώδες και την προέλευση της ελεγείας από τον ενθουσιασμό που τον γέννησε αυτό το Ιδεώδες (με τους όρους του Schiller) και αφετέρου ενισχύει, όπως προαναφέρθηκε, το παρηγορητικό μέρος, αφού και εδώ η αγγελική πια μορφή μεσιτεύει και προστατεύει τους εναπομείναντες ζωντανούς οικείους της.

Αν οι περισσότεροι ποιητές στρέφονται προς τον ουρανό, πιο συστηματικά και με πιο διεισδυτικό και πιο προσηλωμένο ίσως βλέμμα οι Επτανήσιοι, εξαίρεση αποτελεί ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης. Ακόμη και όταν η νεκρή παρουσιάζεται ως «αχτίδα διαβατάριχη, λουλουδι, αφρός, πουλάκι» που «στολίζει τον αιθέρα»,⁴⁰ κάθε μεταφυσική θεώρηση εγκαταλείπεται. Το «ρόδο» που «την αυγή με τη δροσούλα εξεφύτρωσε» και «την αυγή με τη δροσούλα είχε μαραθεί» («Νεκρική ωδή») ή τα «εν τω ποταμίω κύματι καταρρεύσαντα άνθη» («Επί τω πολυθρηνήτω θανάτω της ανεψιάς μου Ιουλίας Ράλλη Βαλαωρίτου»)⁴¹ μπορεί να αντλούνται από την κοινή στον 19ο αιώνα ελεγειακή ανθο-λογία, αλλά ο Βαλαωρίτης δεν παραβλέπει ότι τα άνθη φυτεύονται στο χώμα και ότι ο ποιητικός θρήνος, για να μπορέσει να αποδώσει την ένταση και την αυθεντικότητα του πόνου, οφείλει να βρει τις ρίζες, δηλαδή τη δημοτική παράδοση. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι ο ίδιος προσδιορίζει τα ελεγειακά του ποιήματα ως μοιρολόγια επισημαίνοντας μάλιστα τη δυσκολία συγγραφής τέτοιων ελεγειακών ποιημάτων: «τίποτε δυσκολότερον της νεκρικής δημοτικής ποιήσεως» εφόσον «ο θάνατος είναι πάντοτε ο αυτός, το θέμα δεν παραλλάσσει, δεν μεταβάλλεται. Ο δε βαθμός του πόνου, όστις είναι το αποτέλεσμα του θανάτου, δεν εκτιμάται επαξίως ειμή υπό του πληγωθέντος παρά του θανάτου».⁴²

Αντιμετωπίζοντας αυτή την υπαρκτή δυσκολία, προκαλούμενη από το κοινότατο θέμα, αλλά και από τη σταθερή δομή (έπαινος, θρήνος, παραμυθία),⁴³ οι ελεγειογράφοι συχνά καταφεύγουν στη μεταφορική γλώσσα για να ενισχύσουν τη λογοτεχνική διάσταση και να καταξιώσουν ποιητικά τις νεκρές, στα μάτια πρωτίστως των οικείων τους, των οποίων την παρηγοριά επιδιώκουν. Με ενισχυμένο το θρηνητικό και το παραμυθητικό μέρος σε αυτές τις ελεγείες, το τρίτο και πιο προσωποποιημένο στοιχείο, ο έπαινος, μένει εκκρεμές. Ο βίος

³⁹ Τυπάλδος Πρετεντέρης (1873: 131).

⁴⁰ Βαλαωρίτης (1872).

⁴¹ Βαλαωρίτης (1981: 13-14 και 196-197, αντίστοιχα).

⁴² Βαλαωρίτης (1980: 186).

⁴³ Σχετικά: Bloomfield (1986: 147-157).

των ανδρών είναι εκτεθειμένος στο δημόσιο βλέμμα, είναι ορατός και έτσι ο νεκρός μπορεί να θρηνείται και να επαινείται για την προσωπικότητα και το έργο του. Αντίθετα, κοινωνικά αποκλεισμένη εν ζωή, η νεαρή γυναίκα δεν μπορεί να έχει ούτε προσωπικότητα, ούτε έργο, ούτε εμπειρίες (πέρα από τη μητρότητα και την ιδιότητα της συζύγου). Και σίγουρα δεν είναι τυχαία, αλλά οφείλεται στην απουσία έργου, η σχεδόν παντελής έλλειψη επικήδειων λόγων για νεκρές γυναίκες. Η απουσία έργου αναπληρώνεται από την ανάδειξη του ήθους της νεκρής και από τον μεταφορικό λόγο που την προσδιορίζει. Με τις συγγραφικές αυτές επιλογές, όμως, κάθε νεκρή εξομοιώνεται με αμέτρητες άλλες. Ακόμη και όταν κατονομάζεται, το όνομα δεν αντιστοιχεί σε μια ταυτότητα, αλλά συνοδεύει μια ιδιότητα: είναι η κόρη, η μάνα ή η σύζυγος.

Το ονοματεπώνυμο στον τίτλο των επικήδειων ελεγείων είναι, εν τέλει, η επιτύμβια επιγραφή τους, μια επιγραφή που στεγάζει ένα φάσμα. Η εξορισμένη από την ανθρώπινη κοινωνία ύπαρξη γίνεται, έτσι, η απόλυτη ιδεώδης εικόνα των ρομαντικών επιδιώξεων, μια εξιδανικευμένη μορφή χωρίς σώμα. Το σώμα συγκροτείται ως μεταφορά, ουδετεροποιημένο, σχεδόν άφυλο: είναι «εν της ανοίξεως χρυσό και τρυφερό λουλούδι»⁴⁴ που το θερίζει το «φθοροφόρον δρέπανον του ζοφερού θανάτου»,⁴⁵ είναι το «ευωδιακό Τριαντάφυλλο»,⁴⁶ είναι το «κάλλους άνθος» που «εμαράνθη»,⁴⁷ αλλά και το πτηνό, κυρίως το χελιδόνι (συχνά στον Μαρκορά), το άστρο, ο άγγελος. Μέσα στην ομοιομορφία των μεταφορών και των παρομοιώσεων, στην πάγια χρήση της υπερβολής, στη συνεκδοχή των μερών του σώματος αντί του όλου η ατομικότητα ξεριζώνεται για να μεταφυτευτεί στον νεκρόκηπο ως ένα, ανάμεσα στα άλλα, καλλωπιστικό άνθος.

Το άνθος, που έχει τις ρίζες του στην αρχαιότητα, ίσως και στον μύθο της Δήμητρας και της Κόρης⁴⁸ ευδοκίμει και στη νεκρική ελεγεία του 19ου αιώνα. Αυτή η κοινότοπη μεταφορά, που υπογραμμίζει την εύθραυστη και ολιγόζωη φύση των δύο και την αντιπαράθεση ανάμεσα στο φθαρτό μέρος και στο αμάραντο της αρετής στεφάνι (όπως το συνοψίζει ο Μαρκοράς στο ποίημα «Φανή Μικρούλακη»⁴⁹), τονίζει τελικά τη ματαιότητα κάθε ατομικότητας. Γιατί,

⁴⁴ Βλ. το ποίημα «Εν δάκρυ Επί του τάφου της χαριτοβρύτου νεάνιδος Καρολίνας Κοζάκη Μεταστάσης προς Κύριον την 4 Αυγούστου 1868»: Λιβαθηνόπουλος (1870: 30). Παραπέμπω στο αντίτυπο της Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης Αργοστολίου.

⁴⁵ Βλ. το ποίημα «Ελεγείον. Τη 21 Μαρτίου 1844»: Κατακουζηνός (1846: 70). Βλ. και: «Ο απευκταίος θάνατος, / Τον βίον σου εθέρισεν / Με δρέπανον σκληρόν· / Το άνθος συ ομοιάζεις / Της εξοχής το θάλλον, / Αλλά σκληρώς σ' επέκοσαν / Ω ρόδον, ανθηρόν»: Κατρέβας (1851: 212).

⁴⁶ Καψοκέφαλος (1867: 68).

⁴⁷ Βλ. το ποίημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Εμαράνθη»: Βλάχος (1857: 206-207).

⁴⁸ Σχετικά: Alexίου (2008: 313).

⁴⁹ Βλ.: «Της αρετής αμάραντο / στεφάνι σε στολίζει / μην άνθος άλλο αξίζει / 'σ όμοιο στεφάνι ομπρός»: Μαρκοράς (1988: 278-279).

ανεξάρτητα από το φύλο, την κοινωνική θέση και τα όποια επιτεύγματα του νεκρού προσώπου, η μοίρα των ζωντανών είναι αναπόδραστη. Ακόμη και αν αγνοήσουν την ποίηση, έρχεται να τους την υπενθυμίσει, κάθε φορά που βρίσκονται μπροστά σε νεκρό ή νεκρή, με τρόπο εξόχως ποιητικό, η νεκρώσιμη ακολουθία:

«Ὡς ἄνθος μαραίνεται, καὶ ὡς ὄναρ παρέρχεται, καὶ διαλύεται πᾶς ἄνθρωπος».

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

A. Μελέτες

Alexiou Margaret (2008), *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, (επιμ. αναθεώρησης – μετάφραση: Δημ. Ν. Γιατρομανωλάκης – Παναγιώτης Α. Ροϊλός), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Ιερωνυμάκη Θάλεια (2017), *Η νεοελληνική ωδή έως το 1880. Ιστορική διαμόρφωση και θεωρία του είδους*, Αθήνα: Σμίλη.

Ιερωνυμάκη Θάλεια (2015), «Στον τόπο της διακοπής και της συνέχειας του βίου. Εκδοχές της ποίησης του νεκροταφείου στον 19ο αιώνα», στο: Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, τόμ. Β', Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σ. 563-579:

https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo2.pdf

Μπόμπου-Σταμάτη Βασιλική (2009), «Ο Κωνσταντίνος Τυπάλδος Πρετεντέρης (1840–1907) και το ανέκδοτο ποιητικό του έργο», στο: *Η' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006: Πρακτικά*, Κύθηρα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, σ. 85-94.

Παπαστάθη Δέσποινα (2018), *Κική Δημουλά «Αχθοφόρος μελαγχολίας». Ποίηση και ποιητική του πένθους*, Αθήνα: Gutenberg.

Πετράκου Β. Χ. (2005), «Η αρχαιολογία της Ψυττάλειας», *Ο Μέντωρ*, 74-75, (Απρίλιος – Ιούνιος 2005) 33-72.

Schiller Friedrich (1985), *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, (μετάφρ.: Π. Κονδύλης), Αθήνα: Στιγμή.

B. Κείμενα

Βαλαωρίτης Αριστοτέλης, «Επί τω θανάτω Χρυσούλας Καλκάνη Μαχαίρα. Μοιρολόγι», εφημ. *Εθνοφύλαξ*, 22.1.1872.

— (1980), *Α'. Βίος, Επιστολές και Πολιτικά Κείμενα*, (φιολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης – Νίκη Λυκούργου), Αθήνα: Ίκαρος.

— (1981), *Β΄ Ποιήματα και Πεζά*, (επιλογή – φιολ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης – Ελένη Τσαντσάνογλου), Αθήνα: Ίκαρος.

Βλάχος Άγγελος, «Εμαράνθη. Τω φιλάτω μοι Κυρίω Γ ***», *Αθήναιον*, 7, (5 Νοεμβρίου 1857) 206-207.

Γιαννόπουλος Ι. Σ., «Τω Γ. Παράσχω Επί τη τελευταία της αδελφής αυτού Αιμιλίας αποβιώσασης την 11 Ιανουαρίου 1850», εφημ. *Συνταγματική*, 7.2.1850.

Εις συγγενής, «Εις τον θάνατον της αγνής κόρης Α. Φ. Γ.», εφημ. *Εξέγερσις* (Αργοστόλι), 9.11.1874.

Ζαλοκόστας Γεώργιος Χ., «Ωδή Επιθάνατος. Τω φίλω Γεωργίω Παράσχω εις τον θάνατον της αδελφής αυτού Αιμιλίας, τελευτησάσης την 11 Ιανουαρίου 1850», *Πανδώρα*, 1, (Απρίλιος 1850) 23-24.

Καρασούτσας Ιωάννης Δ. (1846), *Εωθινάι Μελωδίαι*, Αθήνα: Εκ της Τυπογραφίας Νικολάου Αγγελίδου.

—, «Ελεγείον Εις Αλεξάνδραν Καλούδη», εφημ. *Αιών*, 17.8.1859.

— (1860), *Η Βάρβιτος ήτοι συλλογή των λυρικών αυτού ποιημάτων*, Αθήνα: Τύποις Π. Σούτσα και Α. Κτενά.

Κατακουζηνός Αλέξανδρος (1846), *Παίγνια ποιητικά. Μέρος Δεύτερον*, Αθήνα: Τύποις Γ. Βλασσαρίδου.

Κατρέβας Νικόλαος, «Ελεγείον εις Νεάνιδα πεπαιδευμένην Τελευτήσασαν εν Κωνσταντινουπόλει, Τον Μάιον του 1851», *Ιωνική Μέλισσα*, 18, (21 Ιουνίου 1851) 212.

Καψοκέφαλος Αριστείδης, «Τη αγνή ψυχή της πολυθελγήτρου νεάνιδος Μ. Κουμουνοδούρου», *Αγανίπη* 4 (Μάρτιος 1867) 68.

Λιβαθηνόπουλος Α. Σ. (1870), *Παλμοί και δάκρυα, ήτοι Συλλογή Λυρικών Ποιημάτων*, Κεφαλονιά: Τυπογραφείον «Η Πρόοδος».

Μαρκοράς Γεράσιμος (1988), *Ποιήματα*, (φιολ. επιμ.: Π. Δ. Μαστροδημήτρης), Αθήνα: Ίδρυμα Κόστα και Ελένης Ουράνη.

Μ[αυρογιάννης] Γ[εράσιμος], «Ο θάνατος νέας παρθένου», εφημ. *Ο Χωρικός* (Κεφαλονιά), 5.10.1850.

Μαυρογιάννης Γεράσιμος (1858), *Ποιητική Συλλογή*, Αθήνα: Τυπογραφείον Σ. Παυλίδου και Ζ. Γρυπάρη.

[Μάτεσις Αντώνιος] (1841), *Εις τον θάνατον της Αγγελικής*, Παρίσι: Εκ της Τυπογραφίας του Ε. Δουβεργέρ.

Οικονομίδου Φωτεινή Α., «Εν δάκρυ επί τω προώρω θανάτω της φίλης μου Π. Ι.», εφημ. *Ειρηνική*, 21.12.1871.

Οικονομίδου Φωτεινή Α., «Μελαγχολικοί στοχασμοί. Επί τω προώρω θανάτω της Α. Α.», *Ζακύνθιος Ανθών* 39 (Σεπτέμβριος 1878) 108.

Παππάς Μ. Μ., «Εις τον θάνατον της μητρός μου», *Επτάλοφος*, 45, (15 Ιουνίου 1864) 314.

Πρετεντέρης Κ. Τ., «Εν δάκρυ επί του τάφου της νεάνιδος Ελένης Π. Κατζαίτη», εφημ. *Ειρηνική*, 20.11.1871.

Σούτσος Παναγιώτης (1835), *Δάκρυ φίλου εις τον τάφον Λουίζης Καντακουζηνής. Ελεγείον. Freundesthraene auf das Grab der Frau Fuerstin Louise Kantacuzenos, geb. Graefin von Armansberg. Elegie*, Αθήνα: Εκ της Βασιλικής Τυπογραφίας.

[Τυπάλδος Ιούλιος], «[άτιτλο]», εφημ. *Το Τιμόνι/ Il Timone*, 25.7.1849.

Τυπάλδος Ιούλιος (1856), *Ποιήματα Διάφορα*, Ζάκυνθος: Τυπογραφείον Ο Παρνασσός Σεργίου Χ. Ραφτάνη.

Τυπάλδος Πρετεντέρης Κωνσταντίνος (1873), *Ποιήματα*, Κεφαλονιά: Τυπογραφείον «Η Κεφαλληνία».

Φ., «Η Μαρία μου απέθανεν», *Ζακύνθιος Ανθών* 12 (Αύγουστος 1875) 392.

Ξενόγλωσση

Bloomfield M. W. (1986), “The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation”, into: Barbara Kiefer Lewalski (ed.), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*, Cambridge and Massachusetts and London: Harvard University Press, p. 147-157.

Clymer Lorna (2010), “The Funeral Elegy in Early Modern Britain: A Brief History”, into: *The Oxford Handbook of The Elegy*, Oxford and New York: Oxford University Press, p. 170-186.

Kennedy David (2007), *Elegy*, London and New York: Routledge.

Potts Abbie Findlay (1967), *The Elegiac Mode. Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*, New York: Cornell University Press.

Preminger Alex – Brogan T. V. F. (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton and New Jersey: Princeton University Press.

Sacks Peter M. (1985), *The English Elegy. Studies in the Genre from Spencer to Yeats*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΕΓΕΙΑΣ.
ΟΙ ΔΙΑΜΕΣΙΚΕΣ/ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΛΕΞΕΙΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΕΝΣΩΜΑΤΕΣ *ΕΝΤΑΣΕΙΣ* ΤΗΣ *ΑΠΩΛΕΙΑΣ*:
ΤΑ ΛΟΓΙΑ, Ο «ΠΙΝΟΣ» ΚΑΙ ΟΙ «ΦΛΕΒΕΣ»

Δημήτρης Αγγελάτος

Abstract

Within the framework defined by the components of contemporary elegy, the communication focuses on the hermeneutical approach of the embodied experiences of *loss* and the intermedial/interartistic nature of words that articulate them. The combination of the plastic volume of the words with the vital pulse that they are able to channel, define –as will be argued– an important parameter in modern Greek elegiac poetry.

Η παρούσα ερμηνευτική διερεύνηση έχει ως αφετηρία τις ειδολογικές και τροπολογικές ποιητικές πραγματώσεις της σύγχρονης ελεγείας, θίγει ζητήματα που αφορούν στον ενσώματο χαρακτήρα των βιωμάτων και των λέξεων, που συναρμολογούνται με το είδος, και στρέφεται στην διαμεσική/διακαλλιτεχνική προσέγγιση του πλαστικού όγκου (δύο ή/και τριών διαστάσεων) των λέξεων, ικανών να *λένε/να μιλούν* και να *δείχνουν/να σιωπούν* ταυτόχρονα.

Συναρτάται, ωστόσο, με ένα μείζον καλλιτεχνικό ζήτημα που διατρέχει από την αρχαιότητα και εξής την δυτική πολιτισμική σκηνή και σπεύδω να το συνοψίσω ως εξής: πόσο και πώς μπορούν τα καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης να "αντέξουν" στην πίεση που δέχονται από τις βαθιές βιωματικές εντάσεις του πραγματικού κόσμου όπως εκείνες έρχονται από την *απώλεια* αγαπημένων προσώπων και το πένθος που αυτή αναπότρεπτα φέρει; Ή σε ευρύτερη κλίμακα: πόσο και πώς μπορεί η λογοτεχνία και η Τέχνη να "αντέξουν" στην πίεση μιας καταστροφικής για την ανθρώπινη συνείδηση, συνθήκης, διοχτετευμένης, μπορούμε να πούμε, από το Ολοκαύτωμα ενός ολόκληρου λαού –του εβραϊκού– αν λάβουμε υπόψη τα λόγια του επιζήσαντος Primo Levi στο *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος* (1947),¹ ότι δεν μπορεί να υπάρξει λογοτεχνία μετά από αυτό το Κακό, αφού η γλώσσα δεν διαθέτει λέξεις επαρκείς, για να εκφράσει αυτή την καταλυτική ύβρη της εκμηδένισης του ανθρώπινου προσώπου;

Με τί είδους λέξεις λοιπόν μπορεί να σταθεί η σύγχρονη ελεγειακή ποίηση απέναντι στην *απώλεια*; Αρκούν οι γνωστές εκείνες μέσα από αναμενόμενα και αρκούντως γνωστά ρητορικά σχήματα, ή μήπως ο λόγος της *απώλειας* μπορεί να εκδιπλώνει το πενήθικό του «μαγνάδι» –για να ανακαλέσω πλαγίως τον

¹ Levi (2006).

Διονύσιο Σολωμό και την «Donna velata» του—, με τρόπο ώστε οι λέξεις της ελεγείας να κατακτούν την υλικότητα εκείνη των βιωματικών ενσώματων κυμάτων έντασης, που αναλογούν στην *απώλεια*, και να δημιουργούν τις συνθήκες για την καλλιτεχνική/ποιητική (ανα)παράσταση της τελευταίας;

(Ανα)παράσταση —ως ορίζουσα της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής μορφοποίησης *απόντων* μεγεθών ως *αφ' εαυτών παρόντων*² με όρους ρηματικούς ασφαλώς, αλλά με τις λέξεις να πτυχώνονται, έτσι ώστε να αναδύεται η δύο ή τριών διαστάσεων πλαστική υλικότητα τους.

Λέξεις, δηλαδή, που χωρίς να παύουν να είναι λέξεις —πώς να γινόταν διαφορετικά;— εκδιπλώνουν αυτή την υλικότητα ως ένα λ.χ. ζωγραφικό ή/και γλυπτικό *ποιόν*, ετερογενές σε σχέση με το ρηματικό (λεξιλογικό, γραμματικό και συντακτικό) τους *ποσόν*, ως μια "σιωπηλή", *ποιοτικής τάξεως ένταση*: μια *διαφορά* δηλαδή σε σχέση με αυτό το ίδιο το ρηματικό *ποσόν*, αδιαίρετη όμως από —και συναρμοσμένη με— αυτό (και ανακαλώ εδώ τον *διαφορικό* φιλοσοφικό και αισθητικό στοχασμό του G. Deleuze).³

Εκδιπλώνουν, λοιπόν, την *εν διαφορά* σύζευξη λογοτεχνίας και Τέχνης, ως *διαμεσικές/διακαλλιτεχνικές* λέξεις-κόμβοι λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής αλληλοπεριχώρησης.

Υποστηρίζω ότι οι *διαμεσικές/διακαλλιτεχνικές* αυτές λέξεις-κόμβοι ως φορείς των ενσώματων εντάσεων της *απώλειας* προσιδιάζουν στη σύγχρονη ελεγειακή ποίηση: πρόκειται για ερευνητικό και ερμηνευτικό ζήτημα που θα εξετάσω εδώ, με επιλεγμένες παραδειγματικές αναφορές στο έργο του Μ. Αναγνωστάκη και του Β. Λεοντάρη, όπως υποδεικνύουν αντίστοιχα οι λέξεις «πόνος» και «φλέβες» στον υπότιτλο της ανακοίνωσής.

Είναι εν πολλοίς γνωστά τα χαρακτηριστικά της ελεγείας ως ποιητικού είδους, όπως αυτά διαμορφώνονται από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, και η σχετική ελληνική και διεθνής βιβλιογραφία είναι αρκούτως διαφωτιστική.

Να σημειώσω ωστόσο ότι δεν προσεγγίζω το είδος —και εδώ την ελεγεία— ως στατικό σύνολο κειμενικών ή/και επικοινωνιακών χαρακτηριστικών, πολιτισμικά και ιστορικά προσδιορισμένων, αλλά στη βάση ευρύτερων εννοιολογικών κατηγοριών *τρόπων*, οι κυμάνσεις των οποίων εμποτίζουν τα κείμενα και διαμορφώνουν εκάστοτε δεσπόζουσες ή περιφερειακές —ειδολογικά εντοπισμένες— τροχιές.

Έτσι, λοιπόν, η επιλεγμένη εδώ τροπολογική κατηγορία της *απώλειας* με δεσπόζοντα ρόλο στην ελεγεία, μπορεί να έχει περιφερειακό σε άλλα είδη, στο έπος π.χ. ή στο μυθιστόρημα, κλπ., ενώ άλλες κατηγορίες τρόπων μπορούν —

² Βλ. ειδικά: Αγγελάτος (2017).

³ Βλ.: Deleuze (2019).

σύμφωνα με άλλες υποθέσεις εργασίας– να εμφανίζονται με περιφερειακό ρόλο στην ελεγεία, κ.ο.κ. .

Και αυτά ασφαλώς θεωρημένα στο ιστορικο-πολιτισμικό συνεχές κάθε ειδολογικής παράδοσης και των μετασχηματισμών της από εποχή σε εποχή, όπως συμβαίνει και με τις ουσιώδεις διαφορές που αναπτύσσονται στη νεοελληνική ειδολογική παράδοση της ελεγείας, από τον 19ο αιώνα –ας πούμε ενδεικτικά– στον μεσοπόλεμο και στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, στο ευρύ ασφαλώς πλαίσιο των ομόλογων Δυτικών ειδολογικών παραδόσεων:⁴ από την παρηγορητική δηλαδή ελεγεία, διέπυσα την σιλλερικά θεμελιωμένη, Ρομαντικής κοπής εξιδανικευτική αντίληψη ως προς την εξισορρόπηση των διεστώτων⁵ –κατά την επτανησιακή κυρίως εκδοχή του καθ' ημάς Ρομαντισμού– στους μοντέρνους ποιητές του μεσοπολέμου και από εκεί στους μεταπολεμικούς ομοτέχνους τους, οι οποίοι –κατά κλιμακώσεις βεβαίως από τον Κ. Γ. Καρυωτάκη και τον Μιλτ. Μαλακάση στον Μ. Αναγνωστάκη, τον Μ. Μέσκο και τον Β. Λεοντάρη– διευθετούν αντι-παρηγορητικά, την ρηματική επικράτεια του άλγους,⁶ απεγκλωβίζοντας από αυτήν τα ενσώματα βιώματα της *απώλειας* και μορφοποιώντας την παλμική τους ένταση, έχοντας ασφαλώς υπερβεί τον αδιέξοδο θρήνο ή τη "συμφιλιωτική", εξιδανικευτική παρηγορία.

Οι ελεγειακές ποιητικές πραγματώσεις και δη εκείνες –που εδώ με απασχολούν– στα μεταπολεμικά χρόνια, τροφοδοτημένες από τις κυμάνσεις της τροπολογικής κατηγορίας της *απώλειας*, διαμορφώνουν τους όρους μιας ασυμβατότητας μεταξύ των ροπών του ενσώματος βιώματος από τη μια, της ποιητικής του μορφοποίησης από την άλλη.

Πρόκειται για την ασυμβατότητα εκείνη που υποδεικνύει ότι η *απώλεια* δεν είναι πλέον εφικτό να *εννοιολογείται* στη βάση του παραδεδομένου οντολογικού δυϊσμού ως προς τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, μεταξύ, δηλαδή, υποκειμένου και αντικειμένου, αλλά, αντίθετα, χρειάζεται να *βιώνεται* ως ενσώματη, ήτοι *καταστασιακή*, συνθήκη, μόνη ικανή ως εκ του *απευθυντικού* χαρακτήρα της να επιτρέπει την *ανάδυση πιθανοτήτων* αμφίδρομης επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπινης βιο-κοσμικής εμπειρίας και νοήματος.

Η εν λόγω συνθήκη *διανοίγει* έτσι –κατά την χαϊντεγκεριανή θεώρηση της οντολογικής συνθήκης του *διανοίγεσθαι*–⁷ το φάσμα των αισθήσεων, μέσω των οποίων ζούμε το ανολοκλήρωτο, σύμφωνα με την αντίληψη του Μ. Merleau-

⁴ Για συνολικές θεωρήσεις του είδους της ελεγείας και των χαρακτηριστικών της ροπών, βλ. ενδεικτικά: Kennedy (2007) και: Watkin (2004).

⁵ Schiller (1985: 64-66).

⁶ Βλ. ενδεικτικά: Ramazani (1994) και Spargo (2010: 413-429).

⁷ Heidegger (1978: 298-308). Βλ. ενδεικτικά: Ξηροπαΐδης (1995: 69-134) και Κόντος-Κακολύρης (2022: 80-131).

Ponty,⁸ έργο του κόσμου αδιαίρετα (τον βλέπουμε και μας βλέπει, τον αγγίζουμε και μας αγγίζει) κατά τις πτυχωμένες εντάσεις των αποχρώσεων του *χιασματικού*, κυκλικού και αναστρέψιμου αισθάνεσθαι,⁹ συναρτημένες με το σοκ της *παροντικότητας* αυτού που *συμβαίνει*: αυτού δηλαδή που αναδύεται, και ριζικά αντιτίθεται στον «πεπτικό νου», όπως σημειώνει ο Γιώργος Χειμωνάς,¹⁰ του ανθρώπου.

Πώς μπορεί λοιπόν να μορφοποιηθεί στη σύγχρονη, αντι-παρηγορητική ελεγεία η δίνη των *χιασματικών* ενσώματων βιωμάτων της *απώλειας*, καθ' υπέρβαση της διϋστικών δεσμεύσεων *εννοιολόγησης*;

Ο προβεβλημένος εν παρενθέσει, καταληκτήριο στίχος-στροφή του ποιήματος του Αναγνωστάκη «Στόν Νίκο Ε... 1949» –συμπεριλαμβάνεται στις *Παρενθέσεις* (γραφ.: 1948-1951, δημοσ.: 1956)– θέτει το ζήτημα:

(Μά ποιός μέ πόνο θά μιλήσει γιά όλα αυτά;)

«[Ό]λα αυτά» εκδιπλώνονται στις προηγούμενες δύο στροφές του ποιήματος:

*Φίλοι
Πού φεύγουν
Πού χάνονται μιιά μέρα
Φωνές
Τή νύχτα
Μακρινές φωνές
Μάνας τρελής στους έρημους δρόμους
Κλάμα παιδιοῦ χωρίς άπάντηση
Έρεΐπια
Σάν τρυπημένες σάπιες σημαΐες.*

*Έφιάλτες,
Στά σιδερένια κρεβάτια
Όταν τό φῶς λιγοστεύει
Τά ζημερώματα.¹¹*

⁸ Βλ.: Merleau-Ponty(2016): «Ο κόσμος» σημειώνει ο Merleau-Ponty, παραθέτοντας μία φράση του N. Malebranche, είναι «ένα ημιτελές έργο» που «δεν έχει ποτέ πλήρως συγκροτηθεί», Merleau-Ponty (2016: 672).

⁹ Βλ.: Merleau-Ponty (20188).

¹⁰ Χειμωνάς (2006: 120).

¹¹ Αναγνωστάκης (1985: 76).

«[Ἔ]λα αὐτά» *διανοίγουν* για την ελεγεία την *απευθυντική* αμφίδρομη οδό μεταξύ του «άνθρωπινου» και του «κόσμου» –όπως λέγεται στο πρώτο ποίημα της ενότητας «Ἔτσι πού τραύλισα...» (1992) στη συλλογή *Ἐν γῆ ἄλμυρᾶ* του Βύρωνα Λεοντάρη,¹² διοχετεύοντας και κυρίως ωθώντας το ενσώματο βιωματικό φορτίο τους, την *παλμική* τους δηλαδή δύναμη, να «χτυποῦν στίς φλέβες» του ομητή/ποιητή στο έβδομο ποίημα της παραπάνω ενότητας και συλλογής, για να του ζητήσουν να μην κωφεύσει αλλά να ανταποκριθεί στο ενσώματο κάλεσμα και το άγγιγμά τους, αφού έτσι μόνο, μέσα στον τριγμό του σώματος μπορεί εκείνος να *εἶναι* σωματικά, να βλέπει και να βλέπεται, να αγγίζει και να αγγίζεται:

[...]

*Κι ὄχι νά τ' ἀποφεύγεις τώρα, νά τούς κρύβεσαι,
νά σοῦ χτυποῦν στίς φλέβες καί νά λές «δέν εἶμαι»*

[...] ¹³

Η επιτελεστική ενσώματη (οι «φλέβες») ανταπόκριση του ομητή/ποιητή είναι η αθέατη απάντηση που εγκυστώνεται στον καταληκτήριο στίχο του ποιήματος του Αναγνωστάκη: το βίωμα του χαραγμένου/έκτυπα, του χαρτογραφημένου στο σώμα του ομητή/ποιητή «πόν[ου]» –και όχι ο "εξ αποστάσεως" εννοιολογημένος πόνος– είναι εκείνο που θα πιέσει και θα ωθήσει τις λέξεις του ελεγειακού ποιήματος, ώστε αυτές αφενός να εκδιπλώσουν μέσα από τον πρόδηλο ρηματικό χαρακτήρα τους (λεξιλόγιο, γραμματική, συντακτικό) το αθέατο εκ πρώτης όψεως, ετερογενές τους οπτικό/εικαστικό –εδώ– *ποιόν*, συνυπάρχον *εν διαφορά* με το ρηματικό *ποσόν* των λέξεων για «ὄλα αὐτά», αφετέρου να επιβάλλουν την υλικότητα των λέξεων αυτών, προκαλώντας τριγμούς στους αναγνωστικούς αυτοματισμούς.

Ὅ,τι *λέγεται* λοιπόν και *βλέπεται* από τις κυμάνσεις του βιώματος της *απόλειας* και του «πόνου», συνδέεται με το φορτίο των αιχμηρών λέξεων αυτού, οι οποίες υποδεικνύουν τον ρηματικής και πλαστικής συνάμα υφής, *δυνάμει* παρόντα ὄγκο τους· τον ὄγκο δηλαδή των ενσώματων λέξεων/βιωμάτων ως *διαμεσικών/διακαλλιτεχνικών κόμβων* αλληλοπεριχώρησης λογοτεχνίας και Τεχνών, που η *απευθυντική* τους *πιθανότητα* είναι γι' αυτό τον λόγο εξακολουθητικά παρούσα.

Ποιά υλικότητα όμως και ποιά πλαστικό *ποιόν* στις λέξεις της ελεγείας; Στις λέξεις που *λέγονται* και *βλέπονται* από τις κυμάνσεις του βιώματος της *απόλειας* και του «πόνου»;

¹² Λεοντάρη (1996: 23).

¹³ Λεοντάρη (1996: 32).

Στις λέξεις απαντώ των δύο πρώτων στροφών του ποιήματος του Αναγνωστάκη ή στις λέξεις που με απασχόλησαν σε άλλη περίπτωση, του *Έν γη ἄλμυρᾷ* του Λεοντάρη. Θα μείνω δια βραχέων στις πρώτες.

Η στροφική και αφηγηματική κλιμάκωση του «Στόν Νίκο Ε... 1949» οδηγεί από την σκηνοθεσία μιας "ανοιχτής" χωροθεσίας στην πρώτη εκτενέστερη στροφή σε εκείνην του περικλειστού χώρου της φυλακής –το ποίημα γράφεται όσο ο Αναγνωστάκης ἐγκλειστος στις φυλακές Επταπυργίου, ήταν καταδικασμένος σε θάνατο– στους τέσσερις στίχους της δεύτερης στροφής, μεταξύ «νύχ[τας]» και «φω[τός]» που «λιγοστεύει», με τον ομιλητή εκτεθειμένο απέναντι στην πίεση των εμπειριών της ανθρώπινης *απόλειας*.

Απόλειας άμεσης, αδόκτης και ακαριαίας («μιά μέρα») για τους «φίλους» που «χάνονται», που εγκαταλείπουν τον *συμβιωτικό*, ενσώματο ορίζοντα της ύπαρξης από τη μια πλευρά. *Απόλειας* διαθλασμένης και διπλασιασμένης από την άλλη, καθώς εκδιπλώνεται μέσα από την δίνη που διαγράφουν από κοινού οι χωροθετημένες, αγκιστρωμένες, στους «έρημους δρόμους» «[μ]ακρινές φωνές» της «τρελής» «Μάνας» και το εκτοξευμένο στο κενό «[κ]λάμα παιδιού» που εγκαταλειμμένο αναζητά την δική του (πόσο μακριά, πόσο κοντά «τρελή μάνα» και «παιδ[ί]»): «φωνές» και «[κ]λάμα» που οι κυμάνσεις τους ως χορικό σπαρακτικό άσμα, όπως βγαίνει μέσα από έναν εν σώματι κινούμενο χορό –έτσι κινείται ο χορός–, τέμνουν διασχίζοντας τον χώρο των «έρημ[ων] δρόμ[ων]», οι οποίοι πλέον "γεμίζουν" από ό,τι τους τρυπά («φωνές» και «[κ]λάμα») και από την αιχμηρή υλικότητά του.

Ποιό το μέγεθος και το σχήμα, ποιά η μάζα και η κατεύθυνση του εκδιπλούμενου αυτού όγκου των κυμάνσεων του «πόνου», που φτάνουν μέσα από και μαζί με τους «έρημους» πλην διάτρητους/σχισμένους πλέον «δρόμους», στους τοίχους της φυλακής και στον ίδιο τον ομιλητή;

Ιδιαίτερα δε καθώς από έξω έρχονται αδιαίρετα με τις πρώτες οι βιωματικές κυμάνσεις του όγκου των «ερεπ[ίων]» ισοσκελισμένων οπτικά με τις τρύπες («τρυπημένες») και τη σήψη («σάπιες») που έκτυπα απλώνονται πάνω σε «σημαίες» χαράσσοντας, διαπερνώντας και σχίζοντάς τες, για να συναρμοστούν όλες μαζί πλαστικά με τον όγκο εκείνων των χαραγμένων στο σώμα του ομιλητή και στα «σιδερένια κρεβάτια» "μέσα", και να βρουν την θέση τους πάνω στον σιδερένιο αυτό όγκο, την υλική έδρα (ποιό το μέγεθος και το σχήμα, ποιά η μάζα του;) των εφιαλτών, που δεσπόζει λιγοστά φωτισμένος («Όταν τό φῶς λιγοστεύει / Τά ξημερώματα»), στη δεύτερη στροφή.

Οι φωνές της τρελής μάνας, το κλάμα του παιδιού, οι έρημοι δρόμοι, τα ερείπια, οι σημαίες και τα σιδερένια κρεβάτια είναι οι διατυπώσεις-κόμβοι που στερεοποιούν –γι' αυτό και επιλέγονται– χαραγμένες τις κυμάνσεις του «πόνου», διανοίγοντάς το ρηματικό τους *ποσόν*, με τρόπο ώστε να εκδιπλωθεί το πλαστικό πλέον *ποιόν* τους στην όραση κατά τις τρεις διαστάσεις των έργων της γλυπτικής.

Μπορούμε να σταματήσουμε εδώ.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

A. Κείμενα

Αναγνωστάκης Μ. (1985), *Τά Ποιήματα 1941-1971*, Αθήνα: Στιγμή [3η ·1η: Θεσσαλονίκη, 1971]

Λεοντάρης Β. (1996), *Έν γῆ ἄλμυρᾶ*, Αθήνα: Έρασμος

Levi P., *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος* (1947·2009), μτφρ.: Χαρά Σαρλικιώτη, Αθήνα: Άγρα.

Χειμωνάς Γιώργ. (2006), *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Τσαρη*, (επιμ.-μτφρ.: Ευρ. Γαραντούδης), Αθήνα: Ίκαρος.

B. Μελέτες

Αγγελάτος Δημ. (2017), *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.

Deleuze G. (2019), *Διαφορά και Επανάληψη* (1968), (μτφρ.-εισαγ.: Κωνστ. Β. Μπουντάς), Αθήνα: Εκκρεμές.

Heidegger M. (2018), *Είναι και Χρόνος*, τ. Α', (μτφρ.-πρόλ.-σχολ.: Γιώργ. Τζαβάρας), Αθήνα: Δωδώνη.

Κόντος Π.-Κακολύρης Γερ. (2022), *Η φαινομενολογία της διποκειμενικότητας. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas*, Αθήνα: Κάλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

Merleau-Ponty M. (2016), *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ.: Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος.

Ξηροπαίδης Γιώργ. (1995), *Ο Heidegger και το πρόβλημα της Οντολογίας. Από την υπερβατολογική φαινομενολογία του Edmund Husserl στην ερμηνευτική οντολογία του Martin Heidegger*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Schiller Fr. (2018), *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μτφρ.: Παναγ. Κονδύλης, Αθήνα: Στιγμή.

Ξενόγλωσση

Kennedy D. (2007), *Elegy*, London-New York: Routledge.

Merleau-Ponty M. (1964·2018), *Le visible et l' invisible*, (éd.-préf.: Cl. Lefort), Paris: Gallimard.

Ramazani J. (1994), *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago-London: The University of Chicago Press.

Spargo R. Clifton (2010), "The contemporary anti-elegy" into: Karen Weisman (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, p. 413-429.

Watkin W. (2004), *On Mourning. Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ ΤΟΧΑΜΕ. ΤΟ ΧΑΣΑΜΕ. ΟΛΑ ΔΙΚΑ ΣΑΣ ΤΩΡΑ.
ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ ΥΔΡΙΑ (1957-1958):
ΕΛΕΓΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΚΡΗ ΚΟΡΗ

Δέσποινα Παπαστάθη

Abstract

Giannis Ritsos' poetic collection *Hydria* (1957-1958) is consisted of six sections, in which Ritsos unfolds and poetically culminates the irrational and painful experience of the death of one year old Fotinoula Filiakou, his goddaughter. The contemplation of death is dominant in the poetry of Yiannis Ritsos, which is dictated by the experiences of his individual and social biography and highlights the strenght of poet's emotion. The purpose of this paper is to present the poetics by which Ritsos transforms into poetry, in public discourse, the individual pain of the loss of a child – in the context of the long tradition of elegies for children– as another mourning ritual, interweaving the individual with the collective mourning, through a modernist writing, which, however, is connected with the various expressions of the popular tradition.

Προλεγόμενα

Φωτεινούλα,
μη φύγεις, μη φύγεις.
Τι θα κάνει το φως, το αδερφάκι σου
χωρίς εσένα, Φωτεινούλα;
Με δυο λογάκια λες
όλο τον κόσμο, Φωτεινούλα.
Τι θα πουν τα λουλούδια
στο πρωινό φεγγάρι
με νοτισμένα ματόκλαδα;
Μη φύγεις, μη φύγεις, μη φύγεις.¹

γράφει ο Γιάννης Ρίτσος στην ποιητική συλλογή *Υδρία* (1957-1958), αφιερωμένη στη μνήμη της μικρής Φωτεινούλας Φιλιακού, βαφτιστήρας του και κόρης αδερφικών του φίλων, η οποία χάθηκε αδόκητα σε ηλικία ενός έτους. Η *Υδρία*, την οποία ο ποιητής άρχισε να γράφει από την πρώτη ημέρα της αρρώστιας της Φωτεινούλας, συνιστά μία εκτενή ελεγεία που αναπτύσσεται σε έξι ενότητες –

¹ Γιάννης Ρίτσος, *Υδρία* (1957-1958), στον τόμο: *Ποιήματα*, τ. Β', Κέδρος, Αθήνα 2002, σ. 339.

«Αναφυλλητό» (Αθήνα, 30 Ιουλίου-6 Αυγούστου 1957), «Ψυχοσάββατο» (Διμήνιο Κορινθίας, 19 Αυγούστου 1957), «Μακρινό νησί» (Διμήνιο, 19 Αυγούστου 1957), «Ηχος του Χρόνου» (Διμήνιο, 27 Αυγούστου 1957), «Το Βουνό με τα πλατάνια» (Βάλτσα, 28 Αυγούστου 1957), «Σχήμα της απουσίας» (Αθήνα, Φεβρουάριος-Μάρτης 1958)– στις οποίες ο Ρίτσος απαθανατίζει με λέξεις το *Ανιάτο*, το αμετάκλητο του θανάτου, ξεδιπλώνοντας ποιητικά το οδυνηρό βίωμα της απώλειας της μικρής κόρης.

Η ενατένιση του θανάτου συνιστά δεσπόζουσα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, που υπαγορεύεται από τα βιώματα της ατομικής και κοινωνικής του βιογραφίας και αναδεικνύει το βάθος του συναισθήματος και τον βαθμό της ψυχικής ωριμότητας του ποιητή. Το μοιρολόγι μιας μάνας για τον σκοτωμένο γιο, καταμεσής του δρόμου, ενώ γύρω της βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών,² ο θάνατος από φυματίωση του σημαιοφόρου Μίμη Ρίτσου, αδερφού του ποιητή, απόφοιτου της Σχολής Δοκίμων και καμάρι του σπιτιού,³ το μοιρολόγι των μαυροφορεμένων γριών που κάθονται κατάχαμα κρατώντας ένα μογαλάκι με τα ρούχα του σκοτωμένου παιδιού,⁴ ο πνιγμός του εικοσάχρονου σφουγγαρά και η σύναξη στο σπίτι του νεκρού για το απονύχτερο της παρηγοριάς μετά το εσπερινό μνημόσυνο⁵ είναι κάποια μόνο από τα στιγμιότυπα της μελέτης θανάτου, την οποία με αυστηρή τελετουργία συνθέτει ο Ρίτσος, ταλαντευόμενος ανάμεσα στον ατομικό και τον συλλογικό θρήνο, ανάμεσα στην παρηγοριά και την απαρηγορία, έχοντας από πολύ νωρίς συνειδητοποιήσει πως τελικά *είμαστε μόνο εμείς κι ο θάνατος*. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσουμε τους ποιητικούς τρόπους με τους οποίους ο Ρίτσος μετουσιώνει στη συλλογή *Υδρία* (1957-1958) τον ατομικό πόνο της απώλειας της μοναχοθυγατέρας σε ποίηση, σε δημόσιο λόγο, ως άλλο τελετουργικό πένθους, μέσω μιας γραφής μοντερνιστικής, η οποία έχει, ωστόσο, σταθερά στραμμένο το βλέμμα στις ποικίλες εκφάνσεις της λαϊκής παράδοσης.

Είμαστε μόνο εμείς κι ο θάνατος: από την παρηγοριά στην απαρηγορία

Η επαναλαμβανόμενη απεύθυνση-επίκληση στην πρώτη ενότητα της συλλογής –με τον χαρακτηριστικό, για το θέμα και το ύφος της, τίτλο «Αναφυλλητό»– στη Φωτεινούλα, καθιστά τη μικρή κόρη κειμενικά παρούσα, μεγεθύνοντας το κενό της απουσίας της. Η επανάληψη του ονόματός της δίνει την αίσθηση της συνέχειας, ενός μοτίβου αδιάσπαστου που αντιτίθεται στην

² Αναφερόμαστε στο έργο του Γιάννη Ρίτσου «Επιτάφιος», 1936.

³ Αναφερόμαστε στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, «Ο μικρός αδερφός των γλάρων» (Αθήνα, Αύγουστος-Δεκέμβριος 1939).

⁴ Αναφερόμαστε στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, «Τα τρία χορικά» (Αθήνα, 1944-1947).

⁵ Πρόκειται για το έργο του Γιάννη Ρίτσου, «Το χορικό των σφουγγαράδων» (Σάμος, Αύγουστος, Σεπτέμβριος 1960).

ακραία ασυνέχεια του θανάτου, ενώ σαν άλλο μαγικό ξόρκι δημιουργεί ρυθμό στον θρήνο του ποιητικού υποκειμένου, που προσπαθεί να τιθασεύσει τη θλίψη του.⁶ Γράφει ο Ρίτσος:

*Φωτεινούλα, μην τρέχεις.
Λαχάνιασε ο κόσμος μες στη νύχτα –
[...]
Μην τρέχεις.
Κάνε να ξημερώσει
κάνε να φύγει η νύχτα, Φωτεινούλα.*

ή:

*Φωτεινούλα, Φωτεινούλα.
Δεν ακούς, Φωτεινούλα;
Μίλησέ τους.
Μίλησέ μας.*

και αλλού:

*Άνοιξε τα ματάκια σου
να δω να περπατήσω
γιατί 'ναι νύχτα, Φωτεινούλα,
νύχτα ο κόσμος
νύχτα η καρδιά μου,
δε βλέπω.
Άνοιξε τα ματάκια σου.⁷*

Ο ελλειπτικός, ακρωτηριασμένος λόγος στην πρώτη ενότητα της συλλογής σε συνάρτηση με τον ελεύθερο στίχο αισθητοποιούν καίρια το λίγο της ζωής, την ελλειπτική φύση αυτής,⁸ ενώ οι διάσπαρτοι εξασύλλαβοι στίχοι σε ρυθμό τροχαϊκό, φέρουν ακριβές το γονίδιο της παράδοσης, ενισχύοντας τον εσωτερικό ρυθμό του ποιήματος. Η ταλάντευση του Ρίτσου ανάμεσα στον παραδοσιακό και τον ελεύθερο στίχο φανερώνει την επιθυμία του ποιητή να συγκεράσει την

⁶ Sacks (1985: 23)

⁷ Ρίτσος (2002: 341 & 343).

⁸ Η αμφισημία, ο ελλειπτικός λόγος, η χρήση αντιθετικών εννοιών, η ανατροπή των καθιερωμένων κανόνων της σύνταξης και της γραμματικής, σημεία στίξης, όπως τα αποσιωπητικά, αποτελούν σημαντικούς εκφραστικούς τρόπους, που χρησιμοποιούνται συχνά από τους ελεγειακούς ποιητές του 20^{ου} αι. και εξής, και αισθητοποιούν στην ποίηση του πένθους την ελλειπτική φύση της ζωής, το εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης. Βλ. σχετικά: Shaw (1994: 147-157).

αντίθεση ζωή/θάνατος, φως/σκοτάδι, σε μια ατελέσφορη, όπως θα αποδειχτεί, προσπάθεια να κατανοήσει τη βιαιότητα της απώλειας της μικρής κόρης.⁹

Ο ποιητής αποδίδει με λόγο λιτό, μικροπερίοδο μέσα από ονοματικά σύνολα, το χρονικό της σύντομης ασθένειας της Φωτεινούλας και την αναπόφευκτη πορεία προς τον θάνατο:

*Νύχτα. Σιωπή.
Νοσοκομείο των παιδών.
Κλάμα παιδιών.
Φώτα θαλάμων.
Σωλήνες οξυγόνου.
Μακριές σκιές.
Μαύρα κυπαρίσσια.
Μαύρα,
σιδερένια.
Κλάμα.
Όχι.¹⁰*

Οι εικόνες του πυρακτωμένου από τον πυρετό μετώπου, της λαχανιασμένης αναπνοής, σαν να καλπάζει αλογάκι στο κίτρινο λιβάδι / στο κόκκινο λιβάδι, σαν τον έρημο σκύλο, μαύρο σκύλο με τη γλώσσα του έξω / κάτω από το κλειστό φεγγάρι, του βιαστικού χτύπου της καρδιάς που βασανίζει το στήθιακι του παιδιού, των σφαιλιστών ματιών της, μας καθιστούν κοινωνούς στο αγγελόκρουσμα της μικρής κόρης. Δίπλα της

*μια μαύρη μάνα
πέτρινη μάνα
σκυμμένη
πάνω απ' το κρεββάτι
ψηλή, ψηλή, ψηλή,
πέτρινη στήλη
πέτρινος φρουρός*

⁹ Το ζήτημα της στιχουργικής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου έχει εκτενώς μελετηθεί. Η υιοθέτηση από τον ποιητή του ελεύθερου στίχου «δεν σημαίνει την οριστική αποδέσμευση από την κληρονομιά της αυστηρά έμμετρης και παραδοσιακής ποίησης», Βλ. Γαργαντούδης (2009: 361). Ο Ρίτσος επανέρχεται συχνά σε όλη την ποιητική πορεία του σε μέτρα παραδοσιακά, όταν το υπαγορεύει η διάθεση, το ύφος και η λαϊκότητα του ποιήματος, όταν το άμεσο γεγονός, κυρίως αυτό του θανάτου, «επεκτείνεται συνειρμικά και αισθητικά σ' έναν άπειρο χρόνο ιστορικό, μυθικό, εσωτερικό προς τα πριν και τα μετά», βλ. Ρίτσος (1991: 96).

¹⁰ Ρίτσος (2002: 349-350).

*μπρος στο κρεββάτι
φράζει το δρόμο
φράζει το χάρο
στην πόρτα μπρος.¹¹*

Το ποιητικό υποκείμενο αισθάνεται ανήμπορο απέναντι στο δράμα της οικογένειας και το αναπότρεπτο του θανάτου. Η συνειδητοποίηση πως αδυνατεί να ορίσει τη ζωή και τον θάνατο, καθώς ομολογεί πως

*Ούτε ένα νύχι
δεν είμαι πιο ψηλός
απ' το μερμήγκι¹²*

εντείνει το υπαρξιακό αδιέξοδο και κορυφώνει τον ελεγειακό τόνο της φωνής του. Με τόνο παρακλητικό προσπαθεί να κρατήσει τη μικρή κόρη μακριά από το βάθος της νύχτας, από το σκοτάδι του θανάτου, ενώ η πίκρα του επικείμενου τέλους γίνεται η γέφυρα που ενώνει τον ποιητή με όλο τον κόσμο, μέλημα του οποίου είναι

*να κλαίω, να κλαίω
με τους φτωχούς
τους πεινασμένους
τους πικραμένους
να κλαίω, να κλαίω
από την πείνα της αγάπης.¹³*

Τα δάκρυα είναι γλώσσα και η ελεγεία αποτελεί ένα μέσο για να βρει η γλώσσα αυτή διέξοδο.¹⁴ Η οδύνη του ποιητικού υποκειμένου μοιάζει να μαλακώνει όταν μοιράζεται με τους κατατρεγμένους και πεινασμένους του κόσμου αυτού, με *κείνους που παλεύουν / στήθος-στήθος με τη μοίρα, / που πατάν βαριά τη γη, / τόνα πόδι λύπη / τ' άλλο οργή*, αναδεικνύοντας την άφθαρτη πίστη και ελπίδα του Ρίτσου στην αγλή της συντροφικότητας των ταπεινών και φτωχών. Τα δάκρυα δίνουν διέξοδο στην ένταση του βιώματος της απώλειας. Κλαίνει τα παιχνιδάκια της μικρής κόρης, η μητέρα κλαίει, ο πατέρας κλαίει, ο σκύλος ουρλιάζει. Ο Ρίτσος έχει βαθιά χαραγμένα στα κύτταρα της πολιτισμικής του μνήμης τον γοερό θρήνο ως αναπόσπαστο στοιχείο της έκφρασης του πόνου του θανάτου.

¹¹ Ρίτσος (2002: 352).

¹² Ρίτσος (2002: 344).

¹³ Ρίτσος (2002: 345).

¹⁴ William (2004: 155-157).

Η κραυγή της μάνας -«Φωτεινούλα»- σηματοδοτεί ποιητικά τον θάνατο του παιδιού. «Κοσμικός τρόμος, αδυναμία κάθε υπέρβασης, φρίκη από την εγγύτητα του θανάτου»¹⁵ κυριεύουν το ποιητικό υποκείμενο. Η περιγραφή της νεκρής κόρης προσδίδει δραματικές διαστάσεις στον θρήνο του:

*Τούτο το κέρινο πρόσωπο
τούτη η παγωμένη σιγαλιά
τούτη η ομορφιά η μαρμάρινη
δεν είναι το παιδί μας. Όχι.¹⁶*

Ο χρόνος σταματά *11 η ώρα μεσημέρι / 1η Αυγούστου*. «Κενό», «άδειο», «τίποτα», «άδικο», «σιωπή», «λείπει» είναι λέξεις-οδόσημα που συμπυκνώνουν μέσα τους την ένταση της θλίψης που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο για το άπληστο του θανάτου της μικρής κόρης, καθώς ματαιώνεται το –έστω και σύντομο– ευτυχισμένο παρελθόν, κυρίως, όμως, η προοπτική του μέλλοντος. Το ποιητικό υποκείμενο αναζητά απεγνωσμένα να αντισταθεί στα συναισθήματα του πόνου, της θλίψης, της οργής, της ντροπής, γιατί βλέπει, ακούει, κλαίει, σε αντίθεση με τη νεκρή. Η Φωτεινούλα σε έναν ειδυλλιακό μεταθανάτιο τόπο, όπου παίζει

*μ' ένα γατί – πεφτάστρι
τραβάει του την ουρά
γελάει μ' ένα πουλάκι
μιλάει στ' αυτί του κόσμου
σιγά και τρυφερά,¹⁷*

όπου άσπρα και ρόδινα λουλούδια, κρίνα *τεντώνουν / τ' αυτάκια τους ν' ακούσουν* το παιχνίδι της κόρης, συνιστούν εικόνες που παραπέμπουν σε καιρίες συμβάσεις της παραμυθητικής ελεγείας γραμμένης για τον θάνατο μικρών παιδιών, όπως το μοτίβο του όμορφου θανάτου, του θανάτου ως τύχη μιας και το παιδί φεύγει μακριά από τη σκληρή ζωή προτού βασανιστεί από τις δυσκολίες της.¹⁸ Ο ποιητής αγωνιά για την παρηγοριά, την οποία επιζητεί, αλλά δεν θα την

¹⁵ Πρεβελάκης (1983: 222).

¹⁶ Ρίτσος (2002: 367).

¹⁷ Ρίτσος (2002: 378).

¹⁸ Το μοτίβο του «όμορφου θανάτου», του θανάτου ως ύπνου, του γλυκού θανάτου, συνιστά καιρία σύμβαση του είδους της ελεγείας που γράφεται με αφορμή τον θάνατο ενός μικρού παιδιού, κυρίως σε ποιήματα γραμμένα από γυναίκες κατά τον 17^ο έως τον 19^ο αι. και φανερώνει τη σύνδεση και εξάρτηση του είδους από τις επιταγές της χριστιανικής παράδοσης και της πίστης στη μεταθανάτια ζωή. Βλ. Ramazani (1994: 296). Στην περίπτωση του Ρίτσου το μοτίβο αυτό αντανακλά τις ευαίσθητες αντένες του ποιητή ως προς την πρόσληψη των αντιλήψεων της ελληνικής παράδοσης.

κατορθώσει ούτε στον ωραίο αγώνα, *ωραίος κι ο θάνατος / - νίκη θανάτου*, ούτε στον Ήλιο της επανάστασης¹⁹ –θέση που θα ανατραπεί στη συνέχεια του ποιήματος– ούτε στο τραγούδι, το οποίο δείχνει να φοβάται

*μη και με χωρίσει
απ' ό,τι τραγουδώ
μη μου πάρει τον καημό
μη μ' αφήσει μόνο μες στον κόσμο,
μη με ξεχωρίσει
απ' την πέτρινη μητέρα
απ' τον πέτρινο πατέρα
που σε κλαίνε, Φωτεινούλα²⁰*

Ο έλεγχος έχει ως όχημα την αφήγηση στις επόμενες ενότητες της συλλογής, όπου η εργασία του πένθους ως πορεία αποδοχής του θανάτου δεν θα ολοκληρωθεί, βυθίζοντας το ποιητικό υποκείμενο σε ένα ατέρμονο, μελαγχολικό κατά Freud, πένθος.²¹ *Έρημα σπίτια, εγκαταλειμμένα, με τους ψηλούς μαντρότοιχους / μέσα στον ίσκιο της βαθιάς ερήμωσης* είναι το σκιηκό στο οποίο τίθενται τα δρώμενα της ενότητας με τίτλο «Ψυχοσάββατο». Το ψυχοσάββατο,²² μέρα μνημοσύνου και προσευχής για τη σωτηρία των κεκοιμημένων, αυτών που κοιμήθηκαν από τον Αδάμ μέχρι σήμερα τον ύπνο του θανάτου, σύμφωνα με την ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση, μετουσιώνεται στην *Υδρία* σε μέρα σιωπής, *ήμερης αποδοχής του ίσκιου*, αναζήτησης του παιδιού που έπεσε μες στις *μαργαρίτες*. Το σωτηριολογικό μήνυμα των τελετουργικών του Ψυχοσάββατου καταργείται στα *κλεισμένα σπίτια ετοιμόρροπα στο ψυχρό φεγγαρόφωτο*, μέσα στην *οριστική και ανερέυνητη* σιωπή, όπου ακόμα και οι στίχοι του ποιητή, ηχούν *ακανόνιστα, παράταιρα*, σαν να στηρίζονται σε δεκανίκια. Το σπίτι της νεκρής κόρης –το σπίτι συνιστά καίριο σύμβολο της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου– αποπνέει την αίσθηση του κλειστού «ζοφερού χώρου, λεηλατημένου από τον χρόνο, που παίρνει εφιαλτικές διαστάσεις για τα πλάσματα που εμπεριέχει και

¹⁹ Η μετάβαση από τον θρήνο στον ύμνο για τον κόσμο «μοιάζει μηχανική», όπως ορθά επισημαίνει η Έλλη Φιλοκύπρου, ίσως γιατί «και ο ίδιος ο Ρίτσος να συνειδητοποίησε πόσο ανεπαρκής ήταν μια τέτοια παρηγοριά». Βλ. Φιλοκύπρου (2022: 69). Ωστόσο, στον Ήλιο της επανάστασης, στα μονοπάτια της ιδεολογίας, θα στραφεί ο Ρίτσος ξανά και ξανά στους επόμενους στίχους της συλλογής, αναζητώντας λίγο φως στο σκοτάδι της θλίψης που προκάλεσε ο θάνατος της μικρής κόρης.

²⁰ Ρίτσος (2002: 389).

²¹ Freyd (1968⁴: 243-258).

²² Αδελφότης Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου Καρέα (2002: 156).

που υπόκεινται κι αυτά στην ίδια μοίρα»,²³ ενώ εξανθρωπίζεται, φέροντας μια διπλή φωνή: τη φωνή του απόντος νεκρού και των παρόντων ζωντανών.²⁴

Ο θρήνος για την απώλεια της Φωτεινούλας μεταφέρεται στη συνέχεια στο «Μακρινό νησί», γραμμένο την ίδια ημέρα με το «Ψυχοσάββατο», 19 Αυγούστου 1957. Γράφει ο Ρίτσος:

*Ήρθαμε δω πέρα να ξεχάσουμε. Το φως ανέβαινε απ' τη θάλασσα
ως πάνω*

κύματα – κύματα κούφια κι αθέατα, -ως πάνω στους λόφους.

Πότε-πότε ένα πράσινο κλωνάρι

έσκυβε πάνω απ' το γκρεμό το μέτωπό του

έκανε να κοιτάξει να δει, να νοήσει-

ύστερα ξαναγύριζε στη θέση του αμίλητο. Ωστόσο

είταν εκεί το πράσινο κλωνάρι κι ο γκρεμός. Ασάλευτα.

Φοβισμένα τόνα απ' τ' άλλο.

Και μεις φοβισμένοι κι απ' τα δυο.²⁵

Μνήμη και λήθη, η μέρα είταν: θυμάμαι. / Η νύχτα είταν: λείπω. Το ομολογούσαμε: να ξεχάσουμε, συνθέτουν τη σχέση των ηρώων του ποιήματος με τη νεκρή κόρη. Θυμόμαστε για να μην ξεχάσουμε, καθώς εάν ξεχάσουμε τους νεκρούς τότε θα χαθούν οριστικά, αφού η ιστορία και η μνήμη ζουν μόνο μέσα μας.²⁶ Κατά αυτόν τον τρόπο η μνήμη προσδίδει υλικότητα σε αυτόν που χάθηκε. Πρόκειται για μια θέση που μας βοηθά να επιβιώσουμε από τον φόβο που μας προκαλεί ο επικείμενος δικός μας θάνατος. Το ποιητικό υποκείμενο σε ά πληθυντικό πρόσωπο, ως συλλογικό υποκείμενο, καθηλώνεται στο παρελθόν, παλινδρομώντας στην κόλαση της εμπειρίας του θανάτου που δεν μπορεί να ξεπεράσει. Αν και όλα είναι παρωχημένα δεν μπορεί να φύγει από εκεί, παραμένει πιστό στο παρελθόν, χωρίς δυνατότητα επανάστασης, χωρίς καμιά ελπίδα αποσύνδεσης.²⁷ Έτσι, λοιπόν:

Προσπαθήσαμε να θυμηθούμε την ίδια στιγμή που θυμόμαστε

η προσπάθεια ήταν κιόλας η θύμηση στο νεκρό χρόνο της –

*να διατηρήσουμε τουλάχιστο αυτή την απουσία που μας κρατούσε
τα βράδια απ' το χέρι*

²³ Λαμπρινού, (1964: 164).

²⁴ Smythe, (1992: 7-8).

²⁵ Ρίτσος (2002: 411).

²⁶ Phillips, (1999: 125).

²⁷ Κρίστεβα, (2000: 117).

*όταν έλειπαν όλα, [...]*²⁸

Η θάλασσα παρά την απεραντοσύνη και το ελπιδοφόρο γαλάζιο της, δεν μπορεί να σβήσει τις μεγάλες λύπες των ανθρώπων, αδυναμία που γεννά την *πιο μεγάλη ματαιότητα*.²⁹ Αν και την επικαλέστηκαν για γνώση και παρηγοριά,³⁰ φιλόξεनी στους κόλπους της, ως άλλη Αχερουσία, τη κόκκινη, σκιώδη βάρκα που μεταφέρει το παιδί χαμογελαστό στην αντίπερα όχθη. Νεκροί και ζωντανοί, σε ένα πολυφωνικό τραγούδι, συνυπάρχουν στο ποίημα, διατυπώνοντας

*μια θαλασσιά απορία, θαλασσιά σαν τη θάλασσα,
μεγάλη σαν τη θάλασσα: «γιατί έφυγε ο ήλιος;»
«γιατί έφυγε η θάλασσα;» Κ' εκείνο το μικρό παιδί
το πιο μικρό, το πιο απορημένο, έλειπε – δε ρωτούσε.³¹*

Η δραματική ποιητική σκηνή του ναυαγίου, στο τέλος της ενότητας, νύχτα να κουβαλούν τους πνιγμένους με λαδοφάναρα, οι μανάδες να στηθοδέρνονται για το μεγάλο κακό που της βρήκε, ο μουσαμάς να τυλίγει το γυμνό σώμα των πνιγμένων, θυμίζοντάς μας πως ο θάνατος είναι η μοίρα του ανθρώπου, αναιρώντας κάθε δυνατότητα παρηγοριάς από τη παντάνασσα θάλασσα, ωχριά μπροστά στο αδιέξοδο που δημιουργεί η πιο κλεισμένη πόρτα: αυτή του σπιτιού του νεκρού παιδιού.

Η πίκρα του ποιητικού υποκειμένου θεριεύει αντί να ημερώνει, όσο οι μέρες κυλούν. Ο ελεγειακός τόνος στη φωνή του ποιητή γίνεται ιδιαίτερα στοχαστικός στις ενότητες με τον τίτλο «Ήχος του χρόνου» και «Το βουνό με τα πλατάνια». Εικόνες παρμένες από την καθημερινότητα, όπως οι προβολείς των άδειων λεωφορείων, τα τραπέζια του εστιατορίου που νωτίζουν στην ακροθαλασσιά, οι περαστικοί πελάτες του, τα ανοίκιαστα ποδήλατα, τα φτωχά παιδιά που λιποταχούσαν πριν καταταγούν, ο ήχος της σκούπας στις αυλές, η *αδιάφορη ευγένεια των πραγμάτων*,³² (υπο)δηλώνουν την αέναη κίνηση του χρόνου και την αδυναμία του ανθρώπου να σταματήσει τη ροή του. Παρόν, παρελθόν, μέλλον συνυφαίνονται στην προσπάθεια του ποιητικού υποκειμένου να κατανοήσει το αμετάκλητο του θανάτου της μικρής κόρης. Ο ποιητής για άλλη μια φορά θα επιδιώξει την παραμυθία μέσω της πίστης σε έναν ανώτερο από τη φθαρτή ύλη και μοίρα των ανθρώπων αγώνα, *μ' ένα στίχο κατακόρυφο, μπηγμένο στην καρδιά του πόνου*. Η ποίηση, ακόμα κι αν

²⁸ Ρίτσος (2002: 412-413).

²⁹ Ρίτσος (2002: 417).

³⁰ Ρίτσος (2002: 417).

³¹ Ρίτσος (2002: 414).

³² Ρίτσος (2002: 424).

*ταλαντεύεται ανόητη κάτω απ' τα δέντρα
όπως αυτή η μακριά ουρά του ακλόνητου αλόγου
διώχνοντας τις αλογόμυγες απ' τα σκέλια του κόσμου,³³*

αποκτά ιαματικές ιδιότητες, καθώς βρίσκει τις λέξεις για να μιλήσει για το άδειο, το κενό, την απουσία, τη σιωπή και να ξεπεράσει τη φθορά που επιφέρει ο χρόνος πάνω σε ανθρώπινα και μη. Ο Ρίτσος πιστεύει στη δυνατότητα της ποίησης να εκφράσει τον πόνο της απώλειας, ακολουθώντας τη ρητορική της επανάστασης και του αγώνα που συνιστά κεντρικό άξονα της ποιητικής του, δηλώνοντας πως:

*Θ' αφήσουμε πίσω μας τα μεγάλα κοπάδια των στίχων μας
να δίνουν το μαλλί, το γάλα, το βούτυρο,
την εικόνα της ενότητάς τους στην πέτρινη κορφή μέσα στο πάγχρυσο
λιόγεμα
τη ζεστασιά τους στις άμετρες νύχτες του χειμώνα
κι αυτό τον τεράστιο μαντρόσκυλο γαυγίζοντας το φεγγάρι της
αθανασίας
όταν όλοι κοιμούνται στα καρφωμένα σπίτια. Είμαστε έτοιμοι.*

*Ένα παιδί τόχαμε. Το χάσαμε. Όλα δικά σας τώρα.
Άλλους κληρονόμους δεν έχουμε απ' τον κόσμο. Είναι ώρα τώρα.
Ε, λοιπόν, όχι να πεθάνουμε, μα για να χτίσουμε.³⁴*

Ωστόσο, το όραμα να χτίσουμε και όχι να πεθάνουμε δεν θα εκπληρωθεί ποτέ. Ο Ρίτσος στην τελευταία και ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένη ενότητα της *Υδρίας* με τίτλο «Σχήμα της απουσίας» επιβεβαιώνει πως το πένθος για την απώλεια της Φωτεινούλας είναι τόσο μεγάλο, ώστε σιγά-σιγά καταφέρνει να μοιάζει με ύπαρξη, κάτι σαν μεθοδική προσπάθεια από τη μεριά του νεκρού να ζήσει κι άλλο. Για τον ίδιο τον εαυτό του, αφού *ό,τι έφυγε, ριζώνει εδώ, στην ίδια θέση, λυπημένο, αμίλητο.*³⁵ Γι' αυτό,

*Ποτέ δε φεύγουν τα νεκρά παιδιά απ' τα σπίτια τους,
τριγυρίζουν εκεί, μπλέκονται στα φουστάνια της μητέρας τους
την ώρα που εκείνη ετοιμάζει το φαΐ κι ακούει το νερό να κοχλάζει
σα να σπουδάξει τον ατμό και τον χρόνο. Πάντα εκεί –
[...]*

³³ Ρίτσος (2002: 429).

³⁴ Ρίτσος (2002: 430-431).

³⁵ Ρίτσος (2002: 433).

*Δε φεύγουν τα νεκρά παιδιά. Μένουν στο σπίτι
κ' έχουν μια ξέχωρη προτίμηση να παίζουν στον κλεισμένο διάδρομο
και κάθε μέρα μεγαλώνουν μέσα στην καρδιά μας, τόσο
που ο πόνος κάτω απ' τα πλευρά μας, δεν είναι πια απ' τη στέρηση
μα από την αύξηση. Κι αν κάποτε οι γυναίκες βγάζουν μια κραυγή
στον ύπνο τους,
είναι που τα κοιλοπονάνε πάλι.³⁶*

Οι μανάδες –σε πληθυντικό αριθμό μιας και η θλίψη της απώλειας δρα πολλαπλασιαστικά– τριγυρνούν στο άδειο σπίτι, αναζητώντας ίχνη του νεκρού παιδιού. Ανοίγουν την ντουλάπα του

*σα ν' ανοίγουνε τη μυστική υπομονή τους
σα ν' ανοίγουν την πίσω πόρτα της σιωπής που βγάζει σ' έναν πικραμένο
κήπο³⁷*

και ξεκρεμούν τα μικρά φορέματά του. Στο τραπέζι ξεχασμένο ένα ποτήρι, είναι ένα δυσκοπότερο, στο καρφί κρεμασμένη μια πετσέτα, είναι ένας μακρινός χαρταετός, τα παιχνίδια της μικρής κόρης στοιβαγμένα σε μια γωνιά αγιαάζουν το σπίτι. Ο χώρος δημιουργεί την εντύπωση πως ανά πάσα στιγμή ο νεκρός θα γυρίσει πίσω. Το πένθος είναι ατέρμονο, ανίατο, μιας και οι ζωντανοί ταριχεύουν τη μνήμη των νεκρών τους διατηρώντας άθικτα τα αντικείμενά τους, προσπαθώντας να τα κρατήσουν μακριά από τη φυσική πορεία της φθοράς του χρόνου και της σήψης.³⁸ Κτήσεις μικρές ή μεγάλες, πολύτιμες ή μη, όλες ανατρέπονται από την παντοδυναμία του θανάτου. Έτσι,

*Ζει η απουσία λοιπόν, μαζί μας ή και μόνη της, τη ζωή της,
χειρονομεί αδιόρατα, σωπαίνει, φθείρεται, γερνάει
σαν ύπαρξη σωστή, με το βουβό χαμόγελο που ρυτιδώνει λίγο-λίγο
το στόμα και τα μάτια, με το χρόνο το δικό μας μετρημένη,
χάνοντας χρώματα, πληθαίνοντας τη σκιά της –
ζει και γερνάει μαζί μας και χάνεται μαζί μας, κι απομένει σε
ό,τι αφήνομε.³⁹*

Η λιτανεία των νεκρών κοριτσιών σε μια βουβή, αόρατη ακολουθία, ωχρά, με μαραμένα μαλλιά, κρατώντας στα δεμένα χέρια τους / τις ξερές ανθοδέσμες τους, που στέκουν και κοιτάζουν τα παιχνίδια κρεμασμένα στα περιήτερα, που

³⁶ Ρίτσος (2002: 433-434).

³⁷ Ρίτσος (2002: 434).

³⁸ Gorer (1977:85).

³⁹ Ρίτσος (2002: 437).

στέκουν έξω από το σπίτι υψώνοντας το χέρι να χτυπήσουν τη γρίλια και οι γονείς που ακούνε το χτύπημα που ποτέ δεν έγινε και ανοίγουν την πόρτα στο κενό και το άδειο, αναδεικνύουν ένα πένθος μελαγχολικό, την άρνηση των ζωντανών, αλλά και των νεκρών να πιουν το λυτρωτικό νερό της λησμονιάς. Ούτε η πίστη στη μεταθανάτια λύτρωση που ευαγγελίζεται ο ζωαρχικός θάνατος της Ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης είναι ικανή να γλυκάνει τον πόνο των γονιών που έχασαν το παιδί τους. Ο Επιτάφιος θα μείνει ολομόναχος στην Εκκλησία σαν ένας *λυπημένος λόφος λουλουδιών* και η ανάσταση του *μεγάλου νεκρού* δεν θα γίνει ποτέ, όπως ούτε και της μικρής κόρης. Η άρνηση της παρηγοριάς που μπορεί να προσφέρει στον πενθούντα η σωτηριολογική διάσταση του χριστιανικού μύθου συνιστά ισχυρό τεκμήριο της απαρηγορίας του ποιητή απέναντι στο δέος του θανάτου.⁴⁰

Αντί epilόγου

Η *Υδρία* (1957-1958) του Γιάννη Ρίτσου θέτει τον αναγνώστη απέναντι στην οδυνηρή πραγματικότητα του θανάτου στην πλέον σκληρή εκδοχή της: του θανάτου ενός παιδιού, αποδεικνύοντας πως η ποίηση αντέχει στην πίεση των βιωμάτων, δίνοντας καλλιτεχνική μορφή στην παράλογη και οδυνηρή απώλεια. Ο έλεγχος του ποιητή κινείται σαν εκκρεμές ανάμεσα στην ανάγκη για παρηγοριά, την οποία αναζητά στην ποίηση και τα μονοπάτια της ιδεολογίας και στην απαρηγοριά, καθώς παρασύρεται από τη χειροπιαστή πραγματικότητα της απώλειας της πολύτιμης κόρης. Το μέτρημα του ανθρώπινου χρόνου γίνεται *με τις μεγάλες παύσεις του θανάτου*, τόσο στη ζωή όσο και στην ποίηση, αν και ποτέ δεν παύουμε να ελπίζουμε

*πως κάπου εκεί, σ' ένα μοναχικό παράθυρο, κρεμασμένο
ψηλά στη νύχτα, εσύ, πίσω απ' το δαντελένιο κουρτινάκι,
περιμένεις να σου χαμογελάσουμε.*⁴¹

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αδελφότης Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου Καρέα (2002), *Θάνατος, Ανάσταση και Αιώνια Ζωή. Αγιολογική και αγιοπατερική προσέγγιση*, Καρέας: Εκδόσεις «Ετοιμασία» Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου.

⁴⁰ Gilbert (2010: 365), Zeiger (1997: 14), Ramazani (1994: 2), Uppal (2009: 11-12).

⁴¹ Ρίτσος (2002: 450).

Γαραντούδης Ευρυπίδης (2009), «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιητικά βιβλία του Γιάννη Ρίτσου», στο: Δημήτρης Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 345-376.

Κρίστεβα Τζούλια (2000), *Μαύρος ήλιος. Κατάθλιψη και μελαγχολία*, μτφρ. Πάνος Αλούπης, Αθήνα: Καστανιώτης.

Λαμπρινού (Προκοπάκη) Χρύσα, «Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 110, (Φεβρουάριος 1964) 159-172.

Πρεβελάκης Παντελής (1983), *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα: Κέδρος.

Ρίτσος Γιάννης (2002), *Ποιήματα*, τ. Β', Αθήνα: Κέδρος.

—, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου για την ποίησή του (15.V.1972)», *Νέα Εστία*, 1547 (Χριστούγεννα 1991) 94-97.

Φιλοκύπρου Έλλη (2022), *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά. Το ποιητικό τοπίο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση

Freud Sigmund (1968⁴), “Mourning and Melancholia”, into: *The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, v. XIV, London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, p. 243-258.

Gilbert Sandra M. (2010), “Elegies upon the dying”, into: Karen Weisman (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, p. 364-381.

Gorer Geoffrey (1977), *Death, grief and mourning*, New York: Arno Press.

Sacks Peter M. (1985), *The English elegy. Studies in the genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Smythe Karen E. (1992), *Figuring grief. Gallant, Munro, and the poetics of elegy*, Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press.

Phillips Adam (1999), *Darwin’s Worms*, London: Faber and Faber.

Ramazani Jahan (1994), *Poetry of mourning. The modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Shaw David W. (1994), *Elegy and Paradox. Testing the Conventions*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Uppal Priscila (2009), *We are what we mourn. The contemporary English – Canadian elegy*, Montreal: Mc Gill-Queen’s University Press.

William Watkin (2004), *On mourning. Theories of Loss in Modern Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zeiger Melissa F (1997), *Beyond Consolation. Death, sexuality, and the changing shapes of elegy*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Η ΖΩΗ ΜΑΣ, ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ.¹
ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΑΥΤΟ-ΕΛΕΓΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΕΣΤΗ
ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ

Μιχ. Γ. Μπακογιάννης

Abstract

Byron Leontaris mentioned that Greek post-war poetry could be considered as a dialogue with itself and an incessant self-recapitulation that does not "hide the wounds of its ideological and aesthetic adventures". If so, what's the role of the self-elegy in this interdialogue? Are the self-elegiac poems a kind of medicine against the multiple traumas caused by the decline from the paradise of youth, by the cancellation of political ideas, by the physical decay and finally by the certainty of the absolute power of death? Instead of allies of the poetic voice, are the poetic universe and language obstacles, pushing towards a new poetic self-consciousness, which is no longer attracted either by the conviction of the sufficiency of the poetic language or by the expectation of reconciliation? These are some of the main questions that will be examined, focusing on Anestis Evangelou's and Maria Karagianni's poems.

Σε μια από τις πιο μεγάλες εμπορικές κινηματογραφικές επιτυχίες της δεκαετίας του 1990, στην ταινία του Vincent Ward *What dreams may come* (ελληνικά: *Θα σε βρω στον παράδεισο*, 1998), ο ήρωας Chris Nielsen (τον ρόλο είχε ο Robin Williams), ο οποίος είχε χάσει τα δύο του παιδιά σε δυστύχημα, σκοτώνεται και ο ίδιος σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα και πηγαίνει στον Παράδεισο. Αργότερα, όταν ανακαλύπτει ότι η αγαπημένη του σύζυγος Annie είχε πάει στην Κόλαση, επειδή αυτοκτόνησε από τη θλίψη της για την πολλαπλή απώλεια και από την αδυναμία της να χειριστεί το βαρύ πένθος, ξεκινά ένα περιπετειώδες ταξίδι για να τη συναντήσει. Αυτό το ταξίδι αυτογνωσίας και δοκιμασίας καταλήγει στην επανένωση όλης της οικογένειας, στην αναγέννηση και στην επιστροφή του ζεύγους στην παιδική ηλικία και στην αναβίωση του έρωτά τους. Αυτός δεν είναι ο πιο δημοφιλής σκοπός της ελεγειακής τέχνης; Να κατασκευάζει φανταστικές νησίδες παρηγορίας; Ή μήπως όχι;

Την παρηγορία επιδιώκει συχνά και η ποίηση, ειδικά εκείνη που εκφράζει την οδύνη μετά από βίαιους ή αδόκητους θανάτους, όπως ήταν αυτοί των δύο παγκοσμίων πολέμων. Δεν θα είχε νόημα να αναφερθούν εδώ ονόματα Ελλήνων μεταπολεμικών ποιητών στο έργο των οποίων απαντάται η ρητορική της

¹ Στίχος από το ποίημα της Μαρίας Καραγιάννη «[Α, η ζωή μας, μητέρα του θανάτου]»· βλ. Καραγιάννη (2010: 125).

απώλειας ως συνέπεια κυρίως των καταλυτικών ιστορικών γεγονότων, τα οποία μετουσιώθηκαν στον ποιητικό λόγο εξατομικευμένα. Η δεδομένα στενή διασύνδεση της μεταπολεμικής ποίησης με την Ιστορία και με τα δεινά της, θέμα που έχει γίνει πολλές φορές αντικείμενο συζήτησης, θα μπορούσε να ιδωθεί και διαφορετικά, ως μια συνθήκη αναζωογόνησης και ανάταξης πολλών ειδών ελεγειακής εκφραστικής κλίμακας. Για να διαφανεί η σημασία που θα είχε η εξέταση μιας τέτοιας συνθήκης ειδικά σε σχέση με την ποίηση της «μεταπολεμικότητας»,² επέλεξα να εστιάσω στο υποείδος της ελεγειάς του εαυτού και να παρακολουθήσω τις όψεις που παίρνει στην περίπτωση του Ανέστη Ευαγγέλου και της Μαρίας Καραγιάννη, το έργο των οποίων δεν έχει μελετηθεί ιδιαίτερα.³

Υιοθετώντας τον προσδιορισμό που έδωσε ο Jahan Ramazani, διευκρινίζω ότι με τον όρο *ελεγεία του εαυτού* ή *αυτο-ελεγεία* (*self-elegy*) εννοώ την απόπειρα του συγγραφέα να κατακτήσει έναν βαθμό αυτοσυνειδησίας σχετικής με τη θνητότητά του.⁴ Έχοντας μακρά παράδοση, η ελεγεία του εαυτού μπορεί να προσδιοριστεί και με πιο ειδικές ταυτοτικές ιδιότητες, όπως είναι αυτή του ποιητή που νιώθει τη φθορά και την ανεπάρκεια της ποίησης ή του ανθρώπου που αποζητά να αναπροσδιοριστεί μετά τη διάγνωση των ελπίδων και των οραμάτων της νεότητας. Μπορεί ακόμα να προσδιοριστεί και σε σχέση με την υποκειμενικότητα εκείνη που δεν εκκινεί από μια συγκεκριμένη πηγή οδύνης, γιατί αποβλέπει στο να δώσει υπόσταση σε ένα αντικείμενο ή ένα πρόσωπο ή και σε μια δέσμη σχέσεων ακριβώς μέσα από τη θρηνητική ποίηση για την απώλειά του/τους.⁵

Η ποίηση του Ευαγγέλου έχει καταχωριστεί από τους ευάριθμους μελετητές του έργου του στην κατηγορία της ποίησης με κοινωνικό προσανατολισμό όσο και με σαφείς υπαρξιακές διαστάσεις, όπως αυτή που αφορά το θέμα και την ιδέα του θανάτου. Η εκτίμηση της κριτικής ότι η θεματική αυτή απαντάται στην «πιο άμεση μορφή τ[ης]» στην τελευταία συλλογή του

² Λεοντάρης (2001: 89).

³ Γεννημένος το 1937 στη Θεσσαλονίκη, ο Ανέστης Ευαγγέλου εμφανίστηκε στα γράμματά μας το 1958 και υπήρξε παραγωγικός μέχρι και τον θάνατό του, το 1994, μετά από σχετικά μακρά περιπέτεια υγείας. Καθοριστική ήταν η συμβολή του στην έκδοση της ανθολογίας *Δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά*, η πρώτη έκδοση της οποίας έγινε το 1994 στη Θεσσαλονίκη, από τις εκδόσεις Παρατηρητής, και η δεύτερη, με επικαιροποιημένη εισαγωγή από τον Γιώργο Αράγη, το 2017, από τις εκδόσεις Gutenberg. Σχεδόν συνομήλικη του Ευαγγέλου, η ποιήτρια και ζωγράφος Μαρία Καραγιάννη, σύζυγος του εξαίρετου εικαστικού, γραφίστα, λογοτέχνη και μεταφραστή λογοτεχνικών κειμένων Κάρολου Τσίζεκ (1922-2013), γεννήθηκε στη Βέροια το 1936, εμφανίστηκε στα γράμματά μας το 1973 και από τότε μέχρι και το 2010 έχει εκδώσει συνολικά τέσσερις ποιητικές συλλογές.

⁴ Ramazani (1990: 134-199) και του ίδιου (1994: 30, 283-292).

⁵ Komura (2010: 45-46).

Ευαγγέλου, στην *Επίσκεψη και άλλα ποιήματα* (1987), ασφαλώς και δεν είναι άστοχη, απόρροια προφανώς της σύνδεσης του έργου με τις συνθήκες ζωής του ποιητή και την ασθένειά του.⁶ Ωστόσο, ίσως υπάρχουν περιθώρια επανεκτίμησης, και τούτο γιατί η θεματική του θανάτου, με την εκδοχή της ελεγείας του εαυτού, φαίνεται να διατρέχει συνολικά το ποιητικό έργο του Ευαγγέλου.

Ήδη από το πρώτο ποίημα της πρώτης συλλογής, της *Περιγραφής εξώσεως* (1960), ο ποιητής αναστοχάζεται την εμπειρία της ξαφνικής και τραυματικής εξορίας από τον οικείο χώρο και την οικογενειακή εστία. Παρά την επιθυμία του να επαναφέρει μνημονικά τον χώρο και τα αντικείμενα της εστίας, ανακαλύπτει την αδυναμία του να αναπλάσει διά της μνήμης τα μεγάλα παλαικά δωμάτια που φύλαζαν την αγνοιά μας, γι' αυτό και ως αντίδοτο επινοεί ένα σύμπαν ονειρικό και διακηρύσσει την κατάκτηση μιας κατηγορίας αυτογνωσίας που έχουν μόνον οι πεθαμένοι:

*Κυκλοφορώ σ' ένα χώρο αφηρημένο
κινούμαι σε μια περιοχή φανταστική
ο κόσμος μου είναι καμωμένος από υλικά του ονείρου.
Γνωρίζω καλά το παρόν, διαρκώς βεβαιούμαι
απέκτησα τη βεβαιότητα των πεθαμένων
ομιλώ με σταθερή φωνή για τις ερχόμενες μέρες.⁷*

Επειδή, όμως, η *βεβαιότητα των πεθαμένων* ούτε τη θλίψη για τη φθορά της μνήμης αμβλύνει ούτε την ανάγκη για γέφυρες επικοινωνίας με τον συνάνθρωπο ικανοποιεί, στα τελευταία ποιήματα της συλλογής ο ομιλητής δείχνει αδύναμος να συνεχίσει να υπερασπίζεται το σύμπαν του ποιήματος «Ποιος μπορούσε λοιπόν να φανταστεί». Κάνει, λοιπόν, μια επίκληση στην ποίηση για να διασωθεί, λίγο πριν από τον θάνατο ή τη φθορά, το πολύτιμο φορτίο της εμπειρίας:

*πρόλαβε, ποίηση
λέξεις
αίμα από το αίμα μου
από τη σάρκα μου σάρκα
πρόλαβε, ποίηση
πριν έρθει η νύχτα
να διασώσω κάτι από το πρόσωπό μου.⁸*

⁶ Αράγης (2017: 93).

⁷ Ευαγγέλου (1988: 9).

⁸ Ευαγγέλου (1988: 23).

Στις συλλογές της δεκαετίας 1966-1976 πυκνώνουν στο έργο του Ευαγγέλου τα αυτοελεγειακά ποιήματα. Η πηγή της οδύνης τώρα προκύπτει από τη ζωή και τη βαριά σκιά των ιστορικών γεγονότων, αλλά και από την ίδια την ποιητική φύση του ομιλητή, στην οποία καταλογίζεται η αδυναμία να διαχειριστεί το βάρος της εμπειρίας, να επαναφέρει μέσα από τη μνήμη την παιδική ζωή και να καταστήσει τη φωνή του μεταδόσιμη. Χαρακτηριστικός είναι ο πικρός όσο και πρόωρος απολογισμός το οποίο επιχειρεί στο ποίημα «Μην πουν οι ερχόμενοι»:

*Μην πουν οι ερχόμενοι πως στάθηκα ποιητής,
πως έγραψα ποιήματα.*

*Όλη μου η έγνοια, όλος μου ο καημός,
να βρω έναν άνθρωπο να του μιλήσω.*

*Όλος μου ο βίος μια προσπάθεια συνεχής
για συνεννόηση – εξόριστος*

*σε τόπο άγνωστο, μακριά απ' τη γη μου,
μακριά από τους ομόφυλους, τους αδελφούς μου,
μιλώντας μια διάλεκτο άγνωστη
για τους αυτόχθονες, τους γηγενείς.*

*Όμως η συνεννόηση στάθηκε αδύνατη –
δε βρέθηκε άνθρωπος, δε βρέθηκε ψυχή,
κι είχα πολλά να ειπώ, πολλά να εκφράσω.*

Κάθομαι και τα γράφω, λοιπόν, στο χαρτί – αυτό είναι όλο.

*Ούτε ωραίες εικόνες ξέρω να συνθέτω
ούτε και να μιλώ για ωραία πράγματα.*

*Όχι, δεν είμαι ποιητής
Όχι, δεν έγραψα ποιήματα.⁹*

Μερικά χρόνια αργότερα από τον Μίλτο Σαχτούρη, που στο πολύ γνωστό ποίημά του «Ο στρατιώτης ποιητής» διαβεβαίωνε με τρόπο οριστικό τον εαυτό και τον αναγνώστη ότι *δεν έχ[ει] γράψει ποιήματα*,¹⁰ ο Ευαγγέλου εξομολογείται στο ποίημά του την ατέλεια ή ανεπάρκεια της ποιητικής του ιδιότητας, με συνέπεια να εγκαθίσταται γύρω του ένα ασφυκτικό περιβάλλον αισθημάτων που κυριαρχείται από την αποτυχία, υπενθυμίζοντάς μας, πλάγια, έστω, το αντίστοιχο ποιητικό σύμπαν των ποιητών και των ποιητριών της Γενιάς του 1920. Καταβεβλημένος ψυχικά από την επαναλαμβανόμενη αίσθηση της αποτυχίας, του πόνου και της ερημίας, αμφιβάλλει εάν ξέρει πια τη διαφορά μεταξύ ζωής και θανάτου (*τι 'ναι η ζωή δεν ξέρω πια και τι 'ναι ο θάνατος*: 53) και καταλογίζει

⁹ Ευαγγέλου (1988: 51)

¹⁰ Σαχτούρης (2014: 132).

στη ζωή της μοναχικότητας και της ερήμωσης την αφαίμαξη της ανθρώπινης φύσης και του ανθρώπινου προσώπου:

*Χρόνια στην εξορία δύσκολα,
δίχως πατρίδα, ξένος μες στους ξένους,
άστεγος και γυμνός, με τσάκισαν.*

*Το μέλλον μου ασφαλές:
ό,τι είχα μου το πήρεν η ζωή
και του θανάτου δεν αφήκε τίποτα να πάρει.¹¹*

Η πηγή της ελεγειακής διάθεσης, λοιπόν, δεν είναι ο θάνατος αλλά η ίδια η ζωή και η ποίηση, με τις απώλειες και τα ποικίλα τραύματα που τις χαρακτηρίζουν. Τότε, ο Ευαγγέλου στρέφεται για παρηγορία προς το θείο, το χριστιανικό θείο, αλλά ούτε εκεί βρίσκει την επιθυμητή ανταπόκριση, γι' αυτό και δημιουργεί έναν εναλλακτικό χώρο που εδράζεται στη φαντασιακή προσδοκία για την αναγέννηση μέσα από τον θρυμματισμό και τη μεταμόρφωση του σώματος. Στο ποίημα «Τις νύχτες, όταν όλοι κοιμούνται», από τη συλλογή *Μέθοδος αναπνοής* (1966), η επίκληση αφορά τη σωματική, συναισθηματική και διανοητική μεταμόρφωση της ύπαρξης σε μια άλλη υλική διάσταση, μη ανθρώπινη, γι' αυτό απαλλαγμένη από τον σωματικό και κοινωνικό πόνο.

*Θεέ μου, κάνε με πιο απλόν
πάρε αυτό το κορμί και τσάκισέ το
σπάσε τα κόκαλά μου, αφάνισε το δέρμα μου
πάρε αυτήν την πολύπλοκη καρδιά και κάν' την στάχτη
κάνε μου λιώμα το κρανίο
δώσε ένα τέλος στο τυραννισμένο αυτό μυαλό –
κι ύστερα πάρε κάνε με από την αρχή,
γέννησέ με ξανά όπως δε μ' έκαμεν η μάνα μου,
κάνε με απλόν και μονοκόμματο
όπως κομμένον, άγριο βράχο σε φαράγγι.¹²*

Εξαντλημένος από την περιπέτεια της ζωής, αμφιβάλλοντας και για την ανταπόδοση της ευχής προς το θείο και για τη δική του συναισθηματική υπόσταση, ο ποιητής βιώνει μια ιδιότυπη συνθήκη ψυχικού θανάτου, από την οποία θα ανακουφιστεί μόνον όταν ηττηθεί το ανθρώπινο πρόσωπό του. Πρέπει, δηλαδή, να αποστεί από την ίδια την ενσώματη φύση του, να ξαναγεννηθεί *απλό[ς] και μονοκόμματο[ς]* και να γίνει ένας *παραιτημένος*, όπως γράφει στο ποίημα «Ένας που πείστηκε» της συλλογής *Αφαίμαξη* (1971):

¹¹ Ευαγγέλου (1988: 55).

¹² Ευαγγέλου (1988: 52).

*Ένας παραιτημένος τώρα, ένας σιωπηλός,
δίχως σκληρές γραμμές, δίχως χαρακτηριστικά,
με μια αδιόρατη, πικρή γραμμή, μόνο στα χείλη,
αδιάφορος, γαλήνιος κι ευτυχισμένος.¹³*

Αδύναμο να συγκροτήσει ένα εναλλακτικό πεδίο, το ποιητικό υποκείμενο ολοένα και περισσότερο έρχεται αντιμέτωπο με αυτήν τη σκληρή συνθήκη, μέσα από την οποία ανακυκλώνεται η ελεγειακή διάθεσή του, παρά τις περιστασιακές απόπειρες ανάταξης που εκδηλώνονται άλλοτε με την επικοινωνία με τους αγαπημένους νεκρούς, που, χωρίς τον πόνο της ζωής, τη μνήμη και τα τραύματα έχουν ένα *αχνό χαμόγελο, αράγιστο και ωραίο* και είναι *κάτοχοι της πιο τέλειας ομορφιάς* (70), και άλλοτε με την υπενθύμιση προς τον εαυτό της προσδοκίας με τα χαρακτηριστικά βεβαιότητας ότι *η ζωή μας δεν πάει ποτέ χαμένη* (125).

Η τελευταία συλλογή του Ευαγγέλου, *Η επίσκεψη και άλλα ποιήματα* (1987), θα έλεγα ότι είναι μια αδιαμεσολάβητη αντιπαράθεση του εαυτού με τον θάνατο, ίσως γιατί ο ποιητής είχε μάθει ότι ασθενεί. Ωστόσο, η αντιπαράθεση αυτή θα μπορούσε να ιδωθεί με ενδοποιητικά και όχι βιογραφικά κριτήρια, ως ένα κατώφλι στην κλίμακα της ποιητικής του. Στην *Επίσκεψη*, ο ποιητής κατακτά το οριστικό πια στάδιο αυτοσυνειδησίας και οικείωσης με το τέλος και της ζωής και της γραφής, όχι τώρα τόσο μέσα από την ποιητική της μεταμόρφωσης, όπως στο ποίημα που είδαμε «Τις νύχτες, όταν όλοι κοιμούνται» ή στο ποίημα της *Επίσκεψης* «Άγαλμα ή Η εξαγορά» (241-242), όσο μέσα από μια γραφή που εστιάζεται στις ρυθμίσεις, στα όρια και στις αδυναμίες του σώματος και την οποία θα χαρακτήριζε κανείς γραφή της *μετα-σωματικότητας*:

*Κύριε Καθηγητά,
δώστε μου ακόμα μια παράταση, τραύλισα τότε,
από πόνον οζύ μορφάζοντας στα σωθικά μου,
δώστε μου ακόμα μιαν ελάχιστη παράταση.*

Το ξέρω,

*είναι ένα ζώο κακό, μ' έχει ρημάζει
με τα γαμψά του νύχια, μου ήπιε το αίμα,
ρούφηξε το μεδούλι από τα κόκαλά μου
μεθοδικά, μ' έχει γεράσει πρόωρα.*

[...]

*μόνο μη μου το βγάλετε το ζώο αυτό απ' το στήθος—
δεν έχω, Κύριε, υπάρχοντα, δεν έχω φίλους,
δεν έχω τίποτα δικό μου σ' αυτό το παγωμένο
άστρο.*

Αν είναι ανάγκη να επέμβετε οπωσδήποτε,

¹³ Ευαγγέλου (1988: 71).

*τα χέρια θα δεχόμενοι να μου κόψετε ή τα πόδια
κι αν αυτό δεν αρκεί, με τις σοφές ενέσεις σας,
δώστε μου τότε ένα γαλήνιο τέλος.¹⁴*

Καθώς έχει ήδη αποστασιοποιηθεί από τη μεταφυσική αντίληψη για τις δυνατότητες του σώματος να μεταμορφώνεται και να ανανεώνεται, ο Ευαγγέλου μετατοπίζεται ποιητικά. Η τραχύτητα της ενσώματης γραφής των προηγούμενων ποιημάτων, που εμπόδιζε, εάν δεν υπονόμει, την ανασύσταση της εμπειρίας, υποχωρεί αισθητά και νέα στοιχεία ύφους και ελεγειακής τροπικότητας αναδύονται, όπως η προφορικότητα, η εξομολογητική διάθεση, ο χαμηλόφωνος λυρισμός, η κλίμακα του αυτοσαρκασμού και της ειρωνείας. Είναι αυτή η πληθυντική μετατόπιση της ποιητικής που θα καταστήσει στο τέλος δυνατή τη συμφιλίωση του ποιητή με την ίδια την καλλιτεχνική και ανθρώπινη φύση του, προκειμένου να επενεργήσει το νηπενθές φάρμακο της τέχνης.

*και νά 'μαι τώρα:
χωρίς διόλου
πικρία, στη μέση του ταξιδιού,
χωρίς ελπίδα, χωρίς φόβο,
γαλήνιος καρτερώ το θάνατο αφημένος
στα χέρια σου.
Πες το γλυκό,
πλάνο τραγούδι σου, Κυρά μου,
καθώς ο ήλιος γέρνει πίσω απ' τα βουνά
και η νύχτα φτάνει. Νανούρισέ με.¹⁵*

Στην περίπτωση της Καραγιάννη, το εγχείρημα της αναμέτρησης με την ιδέα του τέλους και του θανάτου έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η Νόρα Αναγνωστάκη, σχολιάζοντας την πρώτη συλλογή της Καραγιάννη, το *Δίδυμο όνειρο* (1979), έκανε λόγο για «κατάδυσ[η] στη φρίκη μιας μνήμης φορτωμένης ακρωτηριασμένα αισθήματα».¹⁶ Οι μνημονικές αυτές εγγραφές, που δεν προέρχονται τόσο από έναν ιδιωτικό χώρο όσο από το συλλογικό βίωμα της πολεμικής φρίκης, της βίας, του θανάτου και, κυρίως, από το αποτύπωμα που αυτό το βίωμα άφησε στη συνείδηση, προκαλούν στην ποιήτρια το αίσθημα της τυραννίας και του βασανισμού, γι' αυτό και αποπειράται να δημιουργήσει ζώνες αναπνοής και οδούς διαφυγής.

Μια τέτοια οδός είναι η ελεγεία του εαυτού και η επιθυμία της ποιητικής φωνής να δημιουργήσει ένα δίκτυο προνομιακής συνομιλίας με τη χορεία των

¹⁴ Ευαγγέλου (1988: 217-218).

¹⁵ Ευαγγέλου (1988: 244).

¹⁶ Αναγνωστάκη (1977: 82).

νεκρών. Αρκετά, λοιπόν, από τα ποιήματα του *Δίδυμου ονείρου* λειτουργούν ως σήματα επικοινωνίας με την κοινότητα αυτήν, αλλά σχεδόν αμέσως η επικοινωνία αποδεικνύεται δυσλειτουργική, γιατί ο λόγος τους είναι τεμαχισμένος, διαμελισμένος, μένοντας τελικά ανεπίδοτος: *Συνομιλίες νεκρών γλιστρούν | χτυπώντας σε μισά φεγγάρια | κομμάτια από φωνές | και κρέμονται* («Συνομιλίες νεκρών»)¹⁷. Μέσα από αυτήν την εμπειρία που δεν τελεσφορεί, το ποιητικό υποκείμενο συνειδητοποιεί ότι η γραφή είναι ένας πολλαπλασιαστής του ασπόνδυλου, του ασυνεχούς και του αποσπασματικού. Έτσι, στο ποίημα «Παραλείπω τα φωνήεντα» διακηρύσσει ότι γυρεύει λέξεις

*σκοτεινές και μόνες
άδεια φορέματα καμένα
ονόματα
χειρονομίες και σήματα
χωρίς αντιστοιχία
Απομονώνω αποσυνθέτω
αποσυνδέω αποσπώ
αποσπώμαι απέρχομαι*¹⁸

Αν και η ματαιώση της απόπειρας φαίνεται να είναι πολύ πιθανή, τελικά αυτό δεν συμβαίνει. Στην ενότητα «Ο πυθμένας», από τη συλλογή *Η Κατάδυση και ο Πυθμένας* (1973, ²1979), η ποιητική της οποίας ανακαλεί έντονα τη σαχτουρική *Καταβύθιση*¹⁹ και την ιχνηλασία των πιο ανεξερευνήτων όψεων του εαυτού, η επιθυμία να δημιουργηθεί ένα δίκτυο συνομιλίας με τη χορεία των νεκρών επανέρχεται με νέα πλαισίωση:

*Κοιμούνται Εκείνοι
τα κλειδωμένα μάτια τους
σφραγίζουν τον προσεχή μας θάνατο
και στον γαλήνιον ύπνο τους
ξανακρατούν
ό,τι μας δώρισαν.*²⁰

Τι είναι αυτό που *δώρισαν* οι φίλοι νεκροί και τους έχει επιστραφεί; Ποιο είναι αυτό το χάρισμα και ποια είναι αυτή η προσφορά που επισφραγίζονται με τον *προσεχή θάνατο* της ποιητικής φωνής; Μήπως είναι η ανακούφιση μετά από το

¹⁷ Καραγιάννη (1979: 19).

¹⁸ Καραγιάννη (1979: 27).

¹⁹ Σαχτούρης (2014: 307-326).

²⁰ «Ο,τι μας δώρισαν», στο: Καραγιάννη (²1979: 65).

αίσθημα του πνιγμού που διαπερνά πολλά από τα ποιήματα της συλλογής; Ή μήπως είναι και κάτι πιο σύνθετο;

*Μας άρπαξε εκείνη η δυνατή καταιγίδα
ξεριζωμένα φυτά
μεγαλώνουμε σε μian άγονη γη
σε κήπους με χάρτινα άνθη
απλωνόμαστε οριζόντια
και οι ρίζες ραχιτικές
αφηγούνται.²¹*

Στο ποίημα αυτό με τον τίτλο «Απλωνόμαστε οριζόντια» όλη η εικόνα είναι μια συμβολική απόδοση ενός «εμείς» ο λόγος και η γραφή του οποίου έχουν πλέον απονεκρωθεί ή παραμορφωθεί. Μήπως, λοιπόν, το δώρο των νεκρών *Εκείνων* είναι η κατάκτηση μιας μορφής αυτο-συνειδησίας, η οποία, σαν το καρωτακικό *ανέβασμα | του άχαρου δρόμου*, οδηγεί στην επίγνωση της ανεπάρκειας της ίδιας της ελεγειακής τροπικότητας να εκφράσει τον θρήνο;²²

Μια δεκαετία αργότερα, στα ποιήματα της συλλογής με τον τίτλο *Μυστική δίοδος* (1989), η ποιήτρια έρχεται αντιμέτωπη εκ νέου με την ίδια αδυναμία, να συμπεριλάβει δηλαδή τον εαυτό της στην κοινότητα των φίλων νεκρών, με τη διαφορά ότι τώρα προκαλούνται αισθήματα ενοχής, απομόνωσης και ερημίας. Απέναντι σε αυτό το νέο αδιέξοδο, επιζητά και πάλι τρόπους διαφυγής και παρέκκλισης από την ευθεία αναμέτρηση:

*Από το θάνατό μου σου μιλώ
κι από τον ύπνο μου διαρκώς
δραπετεύω και διαρκώς σ' επισκέπτομαι
Και κανένας άγγελος ποτέ δε με γύρισε
πριν μονάχη επιστρέψω
γιατί οι άγγελοι
ωχριούν με τα κρίματα κι εξοργίζονται²³*

Καθώς παραμένει ατελέσφορη και ατέρμονη η απόπειρά της να ενσωματωθεί σε μια κοινότητα που θα μπορούσε να της χαρίσει τη συμφιλίωση με τον εαυτό, η ποιήτρια συνειδητοποιεί με δραματικό τρόπο ότι η μνήμη με τις ποικιλότητες εγγραφές της συνοδεύουν τη συνείδηση ακόμα και στη φαντασιακή αναπαράσταση του ίδιου του θανάτου της και στην εγκατάστασή της σε έναν τόπο λύτρωσης, σε έναν μη-τόπο, όπου το *merveilleux* της γλώσσας

²¹ Καραγιάννη (2019: 52).

²² Καρωτάκης (1992: 78).

²³ «Διαρκώς δραπετεύω», στο: Καραγιάννη (1989: 13).

Η εξέταση των αυτο-ελεγειακών ποιημάτων της μεταπολεμικής ποίησης δεν εξαντλείται βεβαίως στα ποιήματα του Ευαγγέλου και της Καραγιάννη για τα οποία έγινε λόγος εδώ. Ωστόσο, μέσα από τον σχολιασμό τους είναι ορατές, κατά τη γνώμη μου, δύο από τις κυριότερες όψεις της αυτο-ελεγειακής τονικότητας: η μία είναι εκείνη που εκβάλλει στην κατευναστική επενέργεια της ποίησης απέναντι στην απόλυτη εξουσία του θανάτου και η άλλη είναι αυτή που αναγνωρίζει ότι η ποιητική αισθητική κατηγορία και η γλώσσα όχι απλώς δεν μπορούν να λειτουργήσουν ανακουφιστικά ή συμφιλιωτικά με την ιδέα του τέλους αλλά επιτείνουν την ασυνέχεια της εμπειρίας και της δοκιμασίας. Αν αυτή η διαπίστωση έχει βάση, τότε θα είχε αξία να μελετήσουμε ευρύτερα και συνθετικά και αυτές αλλά και άλλες όψεις αυτής της ελεγειακής τονικότητας, γιατί πιθανόν θα διαπιστώναμε ενδιαφέρουσες διακλαδώσεις και διαβάσεις/διασταυρώσεις, υπερβαίνοντας την τυποποιημένη γραμματολογική κατάταξη ποιητών και έργων σε γενιές, θα αναμοχλεύαμε τις περιοχές εξέλιξης της ποιητικής ορισμένων συγγραφέων και μπορεί να εξηγήσαμε γιατί, παρά τον ισχυρό δεσμό της με τα ιστορικά, πολιτικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα, επιστρέφουμε μέχρι και σήμερα, με τέτοια συχνότητα, στην, κατά τον Λεοντάρη, ποίηση της «ήττας της ανθρωπότητας».²⁸

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αναγνωστάκη Νόρα (1977), «Ποιητικά 1973», στο: *Η κριτική της παντομίας*, Αθήνα: Κέδρος, σ. 69-100.

Αράγης Γιώργος (²2017), «Προλεγόμενα στη δεύτερη έκδοση», στο: Ανέστης Ευαγγέλου – Γιώργος Αράγης, *Δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-2012). Ανθολογία*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 79-116.

Ευαγγέλου Ανέστης (1988), *Τα ποιήματα (1956-1986)*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Καραγιάννη Μαρία (1979), *Δίδυμο όνειρο. Ποιήματα*, Αθήνα: Κέδρος.

— (²1979), *Η Κατάδυση και ο Πυθμένας*, Αθήνα: Κέδρος (¹1973, Θεσσαλονίκη).

— (1989), *Μέθοδος αναπνοής*, Χειρόγραφα: Θεσσαλονίκη.

— (2010), *Ο Γυρολόγος της ερήμου. Ποιήματα (1989-1992, 1998-2007)*, Αθήνα: Σοκόλης.

Καρυστάκης Κ. Γ. (1992), *Τα ποιήματα (1913-1928)*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Νεφέλη.

²⁸ Λεοντάρης (2001).

Λεοντάρης Βύρων (2001), «Η ακαταστασία της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης», στο: *Κείμενα για την ποίηση*, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 88-100.

Σαχτούρης Μίλτος (2014), *Ποιήματα (1945-1998)*, Αθήνα: Κέδρος.

Ξενόγλωσση

Komura Toshiaki, «Modern elegy and the fiction and creation of loss: Wallace Stevens's "The owl in the sarcophagus"», *English Literary History*, 77, 1 (Spring 2010) 45-70.

Ramazani Jahan (1990), *Yeats and the Poetry of Death: Elegy, Self-Elegy, and the Sublime*, New Haven: Yale University Press.

— (1994), *The Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago: University of Chicago Press.

ΣΑΝ ΟΨΗ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΤΡΑΥΜΑ:
Ο ΕΛΕΓΕΙΑΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΜΟΔΙΝΟΥ

Έλλη Φιλοκύπρου

Abstract

Eva Modinou's recent poetic collections (*The Age of Stone*: 2017, and *Asia Minor. The Cycle of Hours*: 2022) comprise poems where the elegy is articulated by women (dwelling either in the area of myth or in the present age). Their dialogues deal with the sense of loss: loss of beloved persons; loss of oneself; loss of the desire to live; loss of the ability to communicate with others. However, behind these specific losses, we can discern one which is broader, and concerns us all: the sense of unfulfilment and of entrapment; a sense running so deep that it resists words (cf. Toshiaki Komura's study *Poetry of Lost Loss*). This paper examines the techniques Eva Modinou applies in order to shed light on that feeling of loss, while at the same time indicating its ineffability.

«Η ποίηση φωτίζει το μυστήριο [...] χωρίς να παραβιάζει τον άβατο πυρήνα του. Γιατί εκεί μόνο η σιωπή...», σημειώνει η Εύα Μοδινού στο οπισθόφυλλο της πρόσφατης συλλογής της, *Μικρά Ασία. Ο κύκλος των ωρών* (2022). Τόσο σε αυτήν τη συλλογή όσο και στην προηγούμενη (*Η ηλικία της πέτρας*: 2017), το «μυστήριο» το οποίο επιχειρεί η ποιήτρια να φωτίσει συναρτάται με την απώλεια. Απώλεια αγαπημένων προσώπων, απώλεια του ίδιου του εαυτού, απώλεια της επικοινωνίας με τους άλλους, απώλεια μιας πατρίδας, κυριολεκτικής ή μεταφορικής. Μέσω της ποιητικής πράξης, διανοίγεται, πίσω από το συγκεκριμένο κάθε φορά βίωμα, ένα ευρύτερο πεδίο, κυριαρχημένο από άλλες απώλειες, οι οποίες αναδύονται φασματικά από το βάθος του χρόνου ή της ύπαρξης, κυκλώνουν τις λέξεις αλλά αντιστέκονται στη σύζευξη με αυτές. Εξετάζοντας αυτήν την ελεγειακή τεχνική, θα σταθούμε σε ποιήματα που συγκροτούν μια ενότητα διεσπαρμένη αλλά διακριτή: αυτά στα οποία ο λόγος εκφέρεται από γυναικεία πρόσωπα, μυθολογικά ή μη. Στα πρόσωπα συγκαταλέγεται και η ίδια η ποιήτρια, η οποία εισάγει και τις δύο συλλογές με μια αναφορά στη σιωπή, τοποθετώντας, όπως θα προσπαθήσουμε να δούμε στη συνέχεια, την ποιητική πράξη στο επίκεντρο του βιώματος της απώλειας, αλλά και εναποθέτοντας εκεί την ελπίδα για την εννοημάτωση της ζωής.

Οι συντεταγμένες της ελεγειακής γραφής στην πρώτη συλλογή ορίζονται από το χαϊκού του Μπασό στην προμετωπίδα: *Σ' ένα ταξίδι/ αρρώστησα· όνειρα/ γυρίστε πίσω*. Η αρρώστια ταυτίζεται με την απώλεια των ονείρων και προκαλείται από το ταξίδι της ζωής, πραγματωμένο με τους όρους που δηλώνονται στη συλλογή. Στόχος της ποιήτριας είναι αφενός η κατάδειξη και

μελέτη αυτών των όρων, αφετέρου η δημιουργία νέων, που θα επιτρέψουν την επιστροφή των ονείρων. Σ' εκείνη τη μεγάλη αγορά / [όπου] πουλιότανε το κάθε τι /—σπίτια γη όνειρα ψυχές—/ κι όλοι ανέμελοι και βιαστικοί αγοράζαμε, τα όνειρα μετατρέπονται εύκολα σε σπασμένες πυξίδες. Ο ευαίσθητος, ευάλωτος άνθρωπος κινδυνεύει να γίνει δέκτης αποπροσανατολιστικών σημάτων τόσο από την αγορά όσο και από τον ίδιο του τον εαυτό. Κανείς δεν ξέρει πώς χάνεται ο προσορισμός, θα σχολιάσει η ποιήτρια, ενώ η ίδια η αυτόχειρας θα πει: *Η αδειοσύνη είναι τελικά χειροπιαστή / ενώ η πληρότητα άπιαστη όπως το Σύμπαν.*

Ο λόγος για την απώλεια εκφέρεται άλλοτε από το πρόσωπο που οδεύει προς τον χαμό —ή που έχει ήδη εγκαταλείψει τη ζωή— και άλλοτε από την αφηγήτρια.¹ Καθώς εναλλάσσονται οι ομιλήτριες, η αυτοκτονία προβάλλεται πότε ως αναγκαία κίνηση και ως αναπόφευκτη αντίδραση στην αλλοτριωμένη, αδειασμένη ζωή, και πότε ως πράξη αδειάσματος της ζωής. Έτσι, το βλέμμα της ποιήτριας στέκεται στο *ανεπανάληπτο της κάθε μέρας/ αυτό που ξαφνικά σπαθίζει το γρήγορο φτερό/ ενός χελιδονιού στο στερέωμα*, και αντιπαρατίθεται στο βλέμμα της γυναίκας που χάθηκε: *Όμως εκείνη έβλεπε μονάχα/ το χνούδι της ζωής να σκορπίζεται/ γιατί είχε ήδη χάσει τα φτερά.* Η ελεγγεία είναι, λοιπόν, διττή: αφενός εκείνης που ένιωσε να στερεύει η ζωή της, αφετέρου εκείνης ή εκείνων που έμειναν πίσω.

Ωστόσο, και στις δύο του εκφάνσεις ο ελεγγειακός λόγος χαρακτηρίζεται από μια ιδιομορφία: κλίνει σαφώς περισσότερο προς την αφήγηση ή τη φιλοσοφική θεώρηση της ζωής παρά προς τον θρήνο. Η Εύα Μοδινού επιχειρεί διαρκώς τη μετάβαση από το ειδικό στο γενικό· από το συγκεκριμένο επεισόδιο στον στοχασμό. Για παράδειγμα, το «Ψυχοστασία» (από όπου τα αμέσως παραπάνω παραθέματα) κλείνει με τους στίχους:

*Ατέρμονη ψυχοστασία:
τίποτα δεν ισοφαρίζει μια γδαρμένη ψυχή
Πεισματικά διεκδικεί το σώμα της –
μια στέρα υπόσταση ζωής κι όχι
αυτό το τρέμισμα ενός μαύρου φτερού
στην κόψη της συνείδησης*

Αστραπιαίο προμήνυμα ενός τέλους τρομερού.

Η εικόνα του ιπτάμενου χελιδονιού, η οποία για την ποιήτρια ταυτίζεται με το ανεπανάληπτο της κάθε μέρας, και για την αυτόχειρα με το σκόρπισμα και την απώλεια, εδώ επανέρχεται με έναν τρίτο συμβολισμό: προμήνυμα ενός προδιαγεγραμμένου τέλους. Στον συμβολισμό αυτόν (ανατρεπτικό αφ' εαυτού,

¹ Πριν από την *Ηλικία της πέτρας*, η Εύα Μοδινού δοκιμάζει μια παρόμοια τεχνική στην ενότητα «Τ' όνειρο της Πεντάμορφης» από τη σύνθεση *Για πάντα* (2012: 94-111).

καθώς το χελιδόνι θεωρείται προμήνυμα της άνοιξης) συγκλίνει το βλέμμα και των δύο ομιλητριών, σαν η ποιήτρια να μπαίνει, με ένα *αστραπιαίο* [...] *τρέμισμα*, στη θέση της *γδαρμένης ψυχής* (άλλωστε η φράση προηγούμενου ποιήματος: *το μέλλον μας γδαρμένο πουλιέται*, εκφέρεται μάλλον από την ίδια). Στο ποίημα αναπτύσσεται, δηλαδή, μια υπόρρητη διαλογική σχέση, χάρη στην οποία η ποιήτρια μετατοπίζεται: υιοθετεί, προσωρινά τουλάχιστον, την οπτική εκείνης που επέλεξε να φύγει από τη ζωή, διατηρεί όμως και μια απόσταση. Παρακολουθεί τη σκέψη εκείνης τόσο ως συμπάσχουσα όσο και ως εξωτερική παρατηρήτρια η οποία κατανοεί την απόφαση, όχι όμως πλήρως και, προσπαθώντας να την εξηγήσει, προσκρούει κάθε τόσο στη σιωπή. Σε προηγούμενο ποίημα της συλλογής, η απόσταση τίθεται ως πρόβλημα, αλλά και ως βασική συνιστώσα της ανθρώπινης ύπαρξης και επικοινωνίας: *Άλλωστε ποιος φτάνει έως την καρδιά του άλλου / ή έστω έως τη δική του την καρδιά;*

Με αφετηρία αυτόν τον προβληματισμό, μπορούμε να διακρίνουμε την υπόρρητη διαλογική οπτική να υπογραμμίζει ολόκληρη τη συλλογή, καθώς προβάλλονται δισυπόστατες εικόνες. Για παράδειγμα, στο «Τραγούδι του ποταμού» δηλώνεται: *Πέτρινο το ποτάμι / δεν καθρέφτισε τον ουρανό*· και στο αμέσως επόμενο ποίημα («Ψύχωση») η ποιήτρια απευθύνεται στην αυτόχειρα με τα λόγια: *Πάει καιρός που έσπρωξες το ποτάμι / οριστικά έξω από την κοίτη του*. Ευθύνεται για το πέτρωμα η γυναίκα που αποφασίζει να εγκαταλείψει τη ζωή; Ή το πέτρωμα έχει συντελεστεί ερήμην της, και ερήμην όλων μας, και εκείνη απλώς το διακρίνει λόγω της οξυμένης της ευαισθησίας; Το ερώτημα μένει ανοιχτό, αρδύοντας τον στοχασμό που συμπυκνώνεται σε επόμενο ποίημα:

*Απύθμενη η όψη της Γοργώς –
αυτό που είσαι και δεν το γνωρίζεις αστραπιαία
αναδύεται από το σκοτεινό βασίλειο των ενστίκτων*

*Σε μαρμαρώνει τόσο μακριά τόσο κοντά
στην πραγματικότητα ωστόσο έξω από την Ιστορία
έξω από το γίνεσθαι του κόσμου
στιγματισμένο για πάντα.*

Εδώ, το δεύτερο ενικό αφορά το σύνολο της ανθρωπότητας: η άγνοια ή η απώλεια του εαυτού, το πέτρωμα του ανθρώπου, το οποίο θα επεκταθεί και στον γύρω του τόπο, η έξοδος από την κοίτη του ποταμού – από το *γίνεσθαι του κόσμου*– ελλοχεύουν ως κίνδυνοι στη ζωή του καθενός. Η οπτική της ποιήτριας μορφοποιείται έως έναν βαθμό από την ενσυναίσθηση· δεν ταυτίζεται, ωστόσο, πλήρως με εκείνη της αυτόχειρα, η πράξη της οποίας κρίνεται σαν αυτοστιγματισμός (ή, έστω, σαν οικειοποίηση του στιγματισμού που η αυτόχειρας νιώθει ότι δέχεται από την κοινωνία) και σαν έξοδος από τη συνυπευθυνότητα απέναντι στην Ιστορία.

Στην ταλάντευση μεταξύ της ενσυναίσθησης και της απόστασης, σημαντικό ρόλο επιτελούν τα ποιήματα όπου δεν είναι ευδιάκριτη η ταυτότητα της ομιλήτριας. Για παράδειγμα, στο «Προσωπεία», το ποίημα που ακολουθεί το «Ψύχωση»:

*Έτσι έμαθα να ζω –
ζορκίζοντας τον θάνατο
με τα είδωλα των πόθων*

*Λαζεύοντας τον οίστρο
στον τύμβο των λέξεων*

*Κι άλλοτε δοκιμάζοντας
προσωπεία εύπλαστα
θαυμαστικά περίτεχνα*

*ώσπου σ' έναν εφιάλητη
πάγωσαν ζαφνικά*

*κι έγιναν παντοτινά
η μορφή μου*

Θα μπορούσε να μιλά η αυτόχειρας, και σε μια τέτοια ανάγνωση συνηγορεί η φράση *τα είδωλα των πόθων*, η οποία ανακαλεί τους καρνωτακικούς στίχους: *το πάθος όχι, το ίνδαλμά του μόνον, / ή τη γαλήνη, θέλω ν' αντικρίσω / για τελευταία φορά*. Τα προσωπεία υποκαθιστούσαν το χαμένο πρόσωπο, και τα είδωλα των πόθων τους πόθους. Το πάγωμα των προσωπειών σημαίνει και το τέλος της ζωής. Η γυναίκα εγκαταλείπει τον αγώνα γιατί έχει χάσει πια οριστικά το πρόσωπό της. Αφετέρου, μπορούμε να ακούσουμε τη φωνή της ποιήτριας. Αντίθετα με την αυτόχειρα, εκείνη επιβιώνει κατασκευάζοντας και δοκιμάζοντας προσωπεία, επιχειρώντας να λεκτικοποιήσει τα άλογα συναισθήματά της, και νιώθοντας ότι τα σκοτώνει. Η μορφή της σχηματίζεται τελικά από την ποίηση, η οποία συνιστά ένα παιχνίδι με προσωπεία, έτσι όπως το έχει μελετήσει ο Ρίτσος, για παράδειγμα στους στίχους:

*μπροστά στην τελευταία εικόνα του
(δεν τη γνωρίζει) ω πρόσωπό μου – λέει –
ωραίο μου άγνωστο κατατεμαχισμένο
ακέρια ζωή μου
αφανισμένη μες στις λέξεις ζωή μου*

ή:

*Ηξερε τι παράσταιναν οι διαδοχικές του μεταμορφώσεις
(συχνά κι αυτές αναχρονιστικές και πάντα αόριστες)
τον ξιφομάχο, τον κήρυκα, τον ιερέα, τον σκαιοβήτη,
τον ήρωα, το θύμα, τον νεκρό, την Ιφιγένεια. Δεν ήξερε
εκείνον που μεταμορφιζόταν.²*

Ο θάνατος απωθείται, λοιπόν, μέσω αυτού του απελπισμένου υπαρξιακού παιχνιδιού, το τίμημα είναι όμως η απώλεια του προσώπου.

Η σύνθεση των δύο φωνών και η διαλογική τους σχέση επιτρέπει κατά διαστήματα στη σιωπή να μορφοποιηθεί. Καθώς η Οφηλία, στο ομώνυμο ποίημα, *ταξιδεύει / στο ποτάμι τη σιωπηλή της έκσταση*, η φωνή της αποκτά σχήμα. *Ίσως να μου μιλά / Η φωνή της ένας λευκός τσικνιάς πετά / από τον Άδη – σχεδιάζει ακατάληπτα / το αόρατο*, στοχάζεται η ποιήτρια. Το σήμα που λαμβάνεται είναι πολλαπλά δυσερμήνευτο: η φωνή της απύσασ μορφοποιείται (ίσως) στα σχήματα που δημιουργούνται από την πτήση του πουλιού· σχήματα *ακατάληπτα*, τα οποία ούτως ή άλλως υποδεικνύουν *το αόρατο*. Η επικοινωνία μένει, λοιπόν, ασυντέλεστη. Ωστόσο, ο χώρος της σιωπής εκπορεύεται έστω και λίγο, καθώς η ορατή πτήση του λευκού πουλιού ερμηνεύεται ως ήχος· ως φωνή που βγαίνει από τον αόρατο και ακατάληπτο χώρο του θανάτου. Αντίστοιχα, σε άλλο ποίημα, μια αόριστη έννοια μετατρέπεται σε ορατό σχήμα: *Όρια που ξεδιπλώναν κι άλλα όρια / φτερούγισαν στο φως του δειλινού*. Η υπέρβαση των ορίων της ψυχής μέσω του βιώματος του έρωτα («Τα μάτια του έρωτα» τιλοφορείται το ποίημα) εικονοποιείται σαν πτήση που θυμίζει έργα του Έσερ: ένας αυτοπολλαπλασιασμός της πτήσης και των σχημάτων που την αποτελούν· πολλαπλασιασμός ο οποίος εμπεριέχει τη μεταμόρφωση: *Εκεί που ο ουρανός γινόταν βάραθρο / γίναν πουλιά // Κι έπειτα ακονισμένα πράσινα γυαλιά*. Η έκβαση της πτήσης είναι μάλλον δυσσιώνη: τα πουλιά έχουν τη δυνατότητα να ξεφύγουν από το βάραθρο, αλλά η μεταμόρφωσή τους σε ακονισμένα γυαλιά προμηνύεται αυτοκαταστροφική. Η ψυχή, καθώς ξεπερνά τα όριά της και ανοίγεται στην ομορφιά επιχειρώντας να πετάξει, προετοιμάζει και τον ίδιο της τον χαμό.

Οι μεταμορφώσεις που συντελούνται συγκλίνουν στην κατάδειξη του «άβατου» και του «μυστηρίου»· στη στιγμιαία θέαση του χώρου της σιωπής. *Το κυπαρίσσι συμπαγής κραυγή / υψώνεται στον ουρανό*, δηλώνεται στην αρχή ενός ποιήματος. Και προς το τέλος: *Και τώρα ο έρωτάς μας / μια οξυκόρυφη σιωπή στον ουρανό*. Το κυπαρίσσι, με τις συνδηλώσεις του θανάτου και του πένθους, μεταστοιχείωνεται σε ήχο· σε κραυγή πόνου. Αλλά συνδέεται και με τον έρωτα, αφού εκείνος μορφοποιείται σε οξυκόρυφο σχήμα. Έτσι, η κραυγή εξισώνεται με τη σιωπή, ο έρωτας με τον θάνατο, το συμπαγές με το άυλο. Πρόκειται για μια τεχνική η οποία συντάσσεται με τον στοχασμό της Εύας Μοδινού

² Γιάννης Ρίτσος, (α) [Αυτήν την αυτοπροσωπογραφία του]: *Λαθρεπιβάτης* (1975), (1997: 82-83), (β) «Το άγνωστο»: *Θυρωρείο* (1971), (1989: 328).

συγκροτώντας την ελεγειακή ποιητική της. Η ποιήτρια βλέπει το κάθε τι να εκβάλλει σε κάτι άλλο, συχνά στο αντίθετό του. Αυτή η ανεξέλεγκτη ρευστότητα αποτελεί το αντικείμενο της ελεγγείας περισσότερο από τον θάνατο. Και αυτή τη ρευστότητα επιχειρεί διαρκώς να σχηματοποιήσει, προβάλλοντας ταυτοχρόνως την αδυναμία της να το πράξει. Τίποτε δεν τελειώνεται, ούτε στη ζωή ούτε στον θάνατο· και τίποτε δεν μπορεί να οριστεί. Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι: *Οι νεκροί ξυπνούν καθώς μας ονειρεύονται // Αν είναι όνειρο η ζωή κι όχι ένας ύπνος / που όλο ποντίζεται στο επέκεινα*. Ο διάυλος της επικοινωνίας που ανοίγεται με την αντιστροφή της αναμενόμενης εικόνας (οι νεκροί ονειρεύονται τους ζωντανούς) δεν κλείνει, αλλά αμφισβητείται. Η προϋπόθεση που τίθεται (*αν είναι όνειρο η ζωή*), δεν αναιρεί ακριβώς την προηγούμενη φράση, μεταθέτει όμως το πρόβλημα, επιτείνοντας την αβεβαιότητα της επικοινωνίας, καθώς και της ίδιας της ύπαρξης. *Αν είναι όνειρο η ζωή, ποιος ονειρεύεται; Οι νεκροί τους ζωντανούς ή οι ζωντανοί τους εαυτούς τους; Κι αν η ζωή δεν είναι όνειρο, αλλά ύπνος, τότε η συνάντηση με τους νεκρούς πώς θα συντελεστεί; Η μετάθεση ενυπάρχει και στην ίδια την εικόνα: ένας ύπνος που όλο ποντίζεται στο επέκεινα*. Ύπνος βυθισμένος σε κάτι αόριστο, άπιαστο και άφταστο· σε κάτι έξω από τη ζωή.

Γι' αυτό, η επικοινωνία με τους απόντες μένει διαρκώς ασυντέλεστη, αλλά και δεν εγκαταλείπεται ποτέ. *Κι εγώ μιλάω σαν να 'σουνα ακόμη εδώ / σου κρούω τη θύρα / – Σε ποιο καιρό μεσουραναίς; Ρωτάω / – Σε ποιο αστρικό βυθό λικνίζεσαι κοιμάσαι*; Το ποίημα στο οποίο ανήκουν οι στίχοι τιτλοφορείται «Ευρυδίκη». Ο Ορφείας αναζητεί την αγαπημένη του, χωρίς να γνωρίζει τις συντεταγμένες της μεταθανάτιας ύπαρξής της (μεσουράνημα, αστρικός βυθός, παρουσία πίσω από μια κλειστή θύρα) και χωρίς να αποδέχεται την απουσία της. Η Ευρυδίκη θα του απαντήσει, εκείνος όμως θα ακούσει μονάχα ένα χτύπημα φτερού· και θα επανέλθει με τα λόγια:

*Σοφά σιωπάς·
αφήνοντας το γιασεμί να μου μιλήσει
με τ' άρωμά του το πικρό λευκό καθώς βαθαίνει
η νύχτα κι αργοπορώ σκυφτός στον χωρισμό μας*

*Σοφά σιωπάς·
τα λόγια χάνονται ξεχνιούνται
ενώ η σιωπή τυραννική στο μεσονύχτι
αιφνίδια καίει την ψυχή καθώς μακραίνεις
σαν Ευρυδίκη ακριβή σαν φάσμα ονείρου*

Το φτερό ή το γιασεμί εκφέρουν έναν λόγο καταλυτικό, ο οποίος διαιωνίζει την απουσία, γιατί αποτελείται από σιωπή. Έναν λόγο που αιφνιδιάζει με την απουσία του. Απουσία η οποία αγκιστρώνεται και στην αγαπημένη μορφή, που απομακρύνεται τώρα από τον Ορφέα όχι μόνο στον χώρο και στον χρόνο, αλλά

και στον τρόπο με τον οποίο αυτός μιλά για εκείνη: το *σαν* που παρεισφρέει στην περιγραφή (*σαν Ευρυδίκη ακριβή*) υποδηλώνει την αδυναμία του να την προσδιορίσει και να την περιγράψει, ακόμη και να την αναγνωρίσει πλήρως.

Αυτήν την *τυραννική σιωπή* εξερευνά επίμονα η Εύα Μοδινού, και γύρω από αυτήν περιστρέφεται ο ελεγειακός της λόγος. Στο προγραμματικό ποίημα της συλλογής, δηλώνει: *καρφώνω / τη Σιωπή ανεβαίνοντας...* Η εικόνα ανακαλεί τον ορειβάτη που ανεβαίνει στο βουνό στερεώνοντας καρφιά στα βράχια. Αν ως καρφιά λειτουργούν οι λέξεις, η ποιήτρια τις χρησιμοποιεί ως εργαλείο αναρρίχησης στον απόκρημνο χώρο της σιωπής – εκεί, δηλαδή, όπου οι λέξεις εξαφανίζονται. Η συνομιλία ζώντων και νεκρών χαρακτηρίζεται ακριβώς από αυτήν την αντίφαση και την αβεβαιότητα. Οι νεκροί, γράφει, *ίσως να προσπαθούν ν' αρθρώσουν / το ανείπωτο // Εκείνο που υφαίνει μες στο αίμα / κόμπο κόμπο τον χάρτη της ζωής // Κι έπειτα μες στον ύπνο μας / αθόρυβα τον ξεϋφαίνει*· και οι ζωντανοί αδυνατούν να εκφραστούν: *η δίψα του ανεκπλήρωτου / τα χείλη σου στεγνώνει σου παίρνει τη φωνή*. Η ποίηση δημιουργείται από την έλξη του απόκρημνου χώρου και από τη στέγνια της φωνής· επιχειρεί να μιλήσει για το ανείπωτο, χωρίς να αλλοιώσει την ουσία του· γι' αυτό και μετατοπίζει συνεχώς κάθε βίωμα και κάθε συναίσθημα παραλληλίζοντας ή συνδέοντάς το με κάποιο άλλο, το οποίο επίσης μένει απροσδιόριστο. Η μνήμη, για παράδειγμα, ορίζεται ως *δίνη άρρητου καιρού*, και η ζωή παρομοιάζεται με *αδρό παλμό από χαμένο αστέρι*. Ο δεύτερος όρος της παρομοίωσης είναι, εσκεμμένα, περισσότερο αόριστος από τον πρώτο. Στόχος της ποιητικής γραφής δεν είναι να φωτίσει καταστάσεις, γεγονότα και συναισθήματα, αλλά να υποδείξει τις υπόγειες και ατέρμονες διασυνδέσεις τους, καθώς και το απρόσιτο πεδίο από το οποίο εκπορεύονται και το οποίο διανοίγουν.

Παράλληλα, μέσω των αλλεπάλληλων παρομοιώσεων, μεταφορών και εικόνων, υποδεικνύεται ο μυστηριακός χαρακτήρας της ίδιας της ποιητικής πράξης. Αν στο πρώτο ποίημα η ποιήτρια δηλώνει ότι *καρφώνει τη σιωπή / ανεβαίνοντας*, σε άλλο η *σιωπή* παρουσιάζεται *σαν: μια ανεμόσκαλα στο χάος / κι άλλοτε πόρτα της νύχτας, την ανοίγεις / τρέχεις στα μαρμαρένια σκαλοπάτια του ύπνου / σ' έν' άλλο κόσμο προσορμίζεσαι απλώνεις / φτερά φλεγόμενα και χάνεσαι*,· αλλά και ο θάνατος ίσως να είναι μια *σεντεφένια σκαλωσιά ιριδίζουσα*.³ Η ποίηση, η αίσθηση της απώλειας και του κενού, η πτήση, η ενύπνια αποκάλυψη και η υπερβατική εμπειρία σχηματίζουν ένα άρρηκτο σύνολο, αρδεύοντας η μία την άλλη.

³ Η μορφοποίηση της σιωπής ως ανεμόσκαλας, καθώς και η συνάρτηση της σιωπής με το όνειρο και την επικοινωνία με έναν άλλον κόσμο, ανακαλούν το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», από την ομότιτλη συλλογή (1939). Βλ. τους στίχους: *κι είναι η σιωπή / φωτιά / μιαν ανεμόσκαλα / που τοποθετούν προσεχτικά / στα χείλια / κι ένα άσπρο / άλογο / που είναι / ένα δέντρο/κοντά στη θάλασσα [...]*: Εγγονόπουλος (1985: 82-87).

Στην *Ηλικία της πέτρας* η ελεγεία περιστρέφεται γύρω από την αυτοχειρία, στην επόμενη σύνθεση της Εύας Μοδινού (*Μικρά Ασία, Ο κύκλος των ωρών*) αφορά την καταστροφή. Εδώ δεν θα σταθούμε στη σύνδεση του Τρωικού Πολέμου με την τραγωδία της Μικρασίας, αλλά στον λόγο των γυναικών, κυρίως της Ελένης και της Ιφιγένειας, ο οποίος κυριαρχεί στο πρώτο μέρος, επιχειρώντας να εντοπίσουμε τις διασυνδέσεις του με τον λόγο των δύο γυναικών στην προηγούμενη συλλογή. Τις δύο ηρωίδες τις βλέπουμε μέσα από τη δική τους αφήγηση, καθώς και μέσα από τα μάτια των Αχαιών πολεμιστών. Η γυναίκα που ερωτεύτηκε και υπήρξε η αιτία του πολέμου, και η κοπέλα που θυσιάστηκε από τον πατέρα της για να σαλπάρουν τα πλοία, αρθρώνουν μια ελεγεία για τον ρόλο που τους επέβαλε η μοίρα και για τον ετεροπροσδιορισμό τους. *Είπαν πως ήμουν... είναι η φράση που επαναλαμβάνεται στο πρώτο ποίημα όπου μιλά η Ελένη. Οι χαρακτηρισμοί τους οποίους της έχουν αποδώσει οι άλλοι συγκλίνουν μεταξύ τους μόνο σε ό,τι αφορά την αίσθηση του κινδύνου και την απροσδιοριστία: Είπαν πως ήμουν μια αιχμηρή σιωπή / στον ρόχθο του μεγάλου ποταμού [...] Είπαν πως ήμουν / κόκκινη έρημος γεμάτη / από τα λεπίδια της φωτιάς [...] Είπαν πως ήμουν / το πέτρινο πηγάδι των ωρών. Όπως συμβαίνει και με τη συνομιλία της νεκρής με τη ζωντανή στην προηγούμενη συλλογή, η σιωπή αναδύεται ως κυρίαρχη δύναμη που περιφρουρεί το μυστήριο της ύπαρξης, και έλκει τον λόγο, ο οποίος, επιχειρώντας να της ξεφύγει, αναδιπλώνεται στον εαυτό του. Η Ελένη δεν ορίζεται ούτε από τον εαυτό της ούτε από τους άλλους. Εκείνοι τη βλέπουν σαν ακονισμένη προσδοκία, σαν σκοτεινή χαρά, σαν οξυκόρυφη χειρονομία, μετατρέποντας το ορατό πλάσμα σε αόρατες και αόριστες έννοιες. Κι εκείνη ψάχνει το σχήμα της ψυχής, ανακαλώντας την αυτόχειρα της πρώτης συλλογής. Την αυτόχειρα ανακαλεί και η Ιφιγένεια, μιλώντας για το νήμα της ζωής που κόπηκε πρόωρα. Και οι δυο τους, όπως και η Ελένη, ακροβατούν μεταξύ της ζωής και της χίμαιρας – ακροβασία που θα αποδειχτεί μοιραία. Εστεμμένη με την πορφύρα μιας Χίμαιρας, βλέπουν την Ελένη οι άλλοι· και η Ιφιγένεια ετοιμάζεται να χύσει το αίμα της στην παγωμένη Χίμαιρα σπονδή. Ομοούσιο της χίμαιρας είναι το φεγγάρι, που σημαδεύει τη μοίρα και των δύο, όπως στοιχειώνει και τη συνομιλία των γυναικών στην πρώτη συλλογή. Φιλί που τέντωνε το τόξο της καρδιάς / έως το σεληνιακό νερό, είπαν πως ήταν η Ελένη· και η Ιφιγένεια ακούει το τρίξιμο του φεγγαριού / στα ξερά κλαριά της νύχτας. Το φεγγάρι ως μέρος της νύχτας και ως το αστρικό σώμα που απαλύνει λίγο το σκοτάδι· το φεγγάρι ως σύμβολο της απρόσιτης ομορφιάς, ως μαγνητική δύναμη, ως φορέας και σύμμαχος της σιωπής. Στην άχραντη σιωπή σου λούσε με, ζητά η Ιφιγένεια από τη σελήνη.*

Μέρος της σιωπής αποτελεί και η φωνή των νεκρών, προς την οποία στρέφονται οι δύο ομιλήτριες. Η Ιφιγένεια διερωτάται αν την ώρα της θυσίας της θ' ακουστεί η ανοχύρωτη κραυγή των νεκρών. Και η Ελένη: *Όμως ποιος νιώθει την αδιόρατη σκόνη / στον άνεμο όταν οι νεκροί μιλούν; / Ποιος βλέπει το άδειο κουκούλι που / αφήνουν στο προσκεφάλι της σιωπής / σαν ένα σώμα που*

ονειρεύεται ακόμη/ την ψυχή; Αν η Ιφιγένεια θρηνεί το χαμένο της μέλλον, η Ελένη θρηνεί το χαμένο της παρελθόν: χαμένο επειδή δεν συνάντησε ποτέ τον εαυτό της: σαν η ζωή / να μου επιβλήθηκε σαν να ήμουν / μονάχα το αντικείμενο ενός πόθου / τίποτε άλλο. Ανάμεσα στις πράξεις και στην υπόσταση του ανθρώπου μεσολαβεί ένα κενό. Η Ιφιγένεια και η Ελένη, όπως και οι ομιλήτριες της πρώτης συλλογής, συνειδητοποιούν πόσο λίγο βρίσκεται κανείς μες στη ζωή του, όπως το έχει γράψει ο Τάσος Λειβαδίτης. Συνειδητοποιούν, επίσης, πόσο λανθασμένα ερμηνεύει κανείς τα σήματα που λαμβάνει. Η Ιφιγένεια ανακαλεί τα βαθύσκια χρώματα στο πέλαγος σαν εικόνα ευτυχίας· κοιτάζοντάς τα τότε, δεν γνώριζε ότι κοντά στο πέλαγος, και για χάρη ενός πελαγίσσιου ανέμου, θα έπρεπε να τελειώσει η ζωή της. Η Ελένη μιλά για τον έρωτα του Πάρη: αρχικά, ήταν ένας κήπος ανεστραμμένος / κάτω από τα πόδια μου ευωδίαζε / με όλα τα φτερουγίσματα της ζωής / τις αψίδες του ονείρου· αργότερα θα αποκαλυφθεί πως δεν ήταν παρά ένα δάσος από κουρνιαχτούς, και πως την έκλεισε μέσα στην πιο αφόρητη μοναξιά, αφού την ξερίζωσε από τον εαυτό της.

Ο προδομένος ή αγνώριστος εαυτός βρίσκεται εξόριστος από τον χωροχρόνο του, βλέποντάς τον να μορφοποιείται σε αλλόκοτα σχήματα. Η Ιφιγένεια θα πει: *Δεν είναι ανεξάντλητη η θάλασσα / χωρά σ' έναν ιστό αράχνης αδιόρατο / στο νύχι ενός θανάτου αθέατου / στο μαύρο σέλας της καρδιάς.* Στην ποίηση του Σεφέρη, ο αισχύλειος στίχος αποκτά θετικό πρόσημο: *όμως τη θάλασσα δεν ξέρω να την έχουν εξαντλήσει· υπάρχει κάτι που αντιστέκεται στην αλλοτρίωση, στη φθορά και στην εκπόρθηση της ψυχής.* Για την Ιφιγένεια, όχι. Η απεραντοσύνη συρρικνώνεται, ο άνθρωπος δεν έχει από πουθενά να πιαστεί, τα πάντα αντιστρέφονται απρόσμενα. Αντίστοιχα, η Ελένη, αιφνιδιάζεται από τον χρόνο: *δεν κόβεται ποτέ στα μέτρα μας / Είναι ύλη πυκνή στιγμές κεραύνιες / άλλοτε αραιό υφαντό φευγαλέα αιωνιότητα.* Πυκνώσεις ανεξέλεγκτες, αστραπιαία προμηνύματα ή εμπειρίες κορύφωσης που θα αποδειχτούν καταστροφικές. Παράλληλα, κάτι που λαχταρούμε και μας διαφεύγει· και που ίσως μας πιάνει στα δίχτυα του, όπως ο ιστός της αράχνης. Χώρος και χρόνος αποδεικνύονται άξενοι τόσο για τη γυναίκα που ακολούθησε την επιθυμία της, όσο και για εκείνη που θυσιάστηκε για την επιθυμία ενός άλλου. Και οι δύο επιβεβαιώνουν τον στοχασμό που αποτυπώνεται στην προηγούμενη συλλογή: *Ένα αόρατο χέρι μας σπρώχνει στα δόντια / του καιρού –εκεί όπου αλέθονται οι πράξεις / και τα λόγια // Μένει η ιλύς των προδομένων ελπίδων / στο βυθό του χρόνου σαν να πρέπει να θάβεις / διαρκώς κάποιον ή κάτι βαθιά μέσα σου.*

Γι' αυτό, τίποτε δεν τελειώνεται: το παρόν αδειάζει, το παρελθόν χάνει το νόημα που έμοιαζε να έχει, και το μέλλον διαγράφεται απειλητικά στοιχειωμένο από το παρελθόν. Η Ιφιγένεια, καθώς ετοιμάζεται για τη θυσία της, βλέπει τον πατέρα της να επιστρέφει μετά τη νίκη του σέρνοντας πίσω του ψυχές νεκρών· η ίδια θα έχει γίνει ένα σκιάχτρο του ύπνου [του]. Την Ελένη, οι Αχαιοί τη θυμούνται σαν υπόσχεση του έρωτα και σαν κυρίαρχη του σύμπαντος και της ψυχής τους: *Όταν ύψωνε τ' όμορφο χέρι της νομίζαμε πως/ έλυνε μι' αστραπή που*

τυραννιόταν στον αέρα / [...] / Ένωθες το φιλί κλειδωμένο στα χείλη της / Αν το ελευθέρωνε θ' αχολογούσε το στερέωμα / Στα χέρια της βάστηζε τον καιρό μας. Στο ομώνυμο ποίημα του Σεφέρη, ο Τεύκρος συνειδητοποιεί πως ο πόλεμος έγινε για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη, αφού εκείνη δεν είχε πάει ποτέ στην Τροία. Έτσι το θέλαν οι θεοί. Η Ελένη της Εύας Μοδινού έχει πάει στην Τροία με τη θέλησή της, και έχει απολαύσει την εξουσία της ομορφιάς της: είναι όμως κι εκείνη θύμα της μοίρας της, και των άλλων: ήμουν πνιγμένη στη βαριά / αρματωσιά των πόθων γύρω μου, θα πει. Χρόνια μετά, οι πολεμιστές δεν έχουν κρατήσει στη μνήμη τους τη μορφή της παρά σαν το αντιφέγγισμα / κάποιας θολής εικόνας. Και η ίδια έχει χάσει τον εαυτό της. Μέσα της δεν συναντά παρά μια αθέατη εκατόμβη.

Η εναλλαγή των δύο φωνών στη συλλογή μάς επιτρέπει να διαβάσουμε τους παράλληλους μονολόγους τους σαν συνομιλία. Η Ιφιγένεια και η Ελένη έχουν μείνει και οι δύο αδικαιώτες. Η μία γιατί θανατώθηκε για έναν πόλεμο που δεν ήταν δικός της, και η άλλη γιατί η ζωή της καθορίστηκε από την ομορφιά της και από την εξουσία που αυτή ασκούσε. *Η ιλύς των προδομένων ελπίδων* και των δύο μεταστοιχειώνεται σε εικόνες και ήχους που διαπερνούν τον χρόνο. Όπως λέει η Ιφιγένεια: *Κι αν κάποια φορά ακουστεί / στην παγωμένη πάχνη τ' ουρανού / φωνή πουλιού λυπητερή / ίσως να ναι η ψυχή μου / που δεν μπορεί να ζεντυθεί / τον ίσκιο της.* Και η Ελένη, έχοντας πια γνωρίσει τη φθορά, αναλογίζεται: *Μια ομορφιά υπηρέτησα που θέλγει / ενώ διαρκώς απομακρύνεται / τον έρωτα που ντύνει με αφθαρσία τη ζωή.* Χαρακτηριστικό της συνομιλίας τους, όπως και εκείνης των γυναικών στην *Ηλικία της πέτρας*, είναι πως χρησιμοποιούν και οι δύο παρόμοιες εικόνες και παρόμοια σύμβολα, χωρίς, ωστόσο, να απαντά η μία στην άλλη. Η καθεμία βρίσκεται κλεισμένη στη μοίρα της. Άλλωστε, η επιλογή των προσώπων υποδεικνύει την αντιπαράθεσή τους. Αν στην προηγούμενη συλλογή διακρίνουμε κατά διαστήματα τη μομφή προς την αυτόχειρα για την πράξη της, συνυφασμένη με την ενοχή εκείνης που έχει επιζήσει, έτσι κι εδώ, στη σκηνοθεσία της συνομιλίας υπόκειται η ενοχή της Ελένης για τη θανάτωση της Ιφιγένειας. Και, όπως στην προηγούμενη συλλογή, αρθρώνεται και εδώ ο λόγος μιας ζωντανής και μιας νεκρής. Πρόκειται για συνομιλίες που δεν μπορούν να χαρακτηριστούν επακριβώς ούτε διάλογοι ούτε παράλληλοι μονόλογοι. Ο δραματικός λόγος που δημιουργεί η Εύα Μοδινού βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο: συγκροτείται από υπόγειες συναντήσεις, από λανθάνουσες ερωταποκρίσεις και, ταυτοχρόνως, από επώδυνη μοναξιά.

Αυτό το είδος λόγου συναρτάται πλήρως με το περιεχόμενο της ελεγείας, η οποία δεν αφορά τόσο τον θάνατο ή το πένθος όσο την αίσθηση του ανεκπλήρωτου και της ρευστότητας, καθώς και την παγίδευση από τη μοίρα, από τα βλέμματα και τις αποφάσεις των άλλων ή και από τον ίδιο τον εαυτό. Κάθε ομιλήτρια είναι πιασμένη στο ατομικό της δίχτυ· και κοιτάζει τον κόσμο μονάχα μέσα από αυτό. *Χιλιάδες τα πρίσματα των ραγισμένων / βλεμμάτων*, σημειώνεται σε ένα ποίημα. Το ράγισμα καταργεί την ενότητα του πρίσματος· ο κόσμος χάνει,

επομένως, την όποια συνοχή του για τον πληγωμένο άνθρωπο. Παράλληλα, το ράγισμα, κοινό για πολλούς, αποτρέπει τη συνάντηση των βλεμμάτων. Πίσω, ωστόσο, από αυτή τη διττή μοναξιά, υφίσταται μια κοινότητα: τα ραγισμένα βλέμματα, οι ραγισμένοι άνθρωποι.

Στη μελέτη του, *Poetry of Lost Loss: a Study of the Modern Anti-Consolatory Elegy*,⁴ ο Toshiaki Komura εξετάζει την ελεγεία, η οποία, ενώ δείχνει να αναφέρεται σε εμφανείς απώλειες, ανακινεί ουσιαστικά άλλες: απώλειες που βρίσκονται κρυμμένες στο υποσυνείδητο ή σε ένα προαίσθημα· απώλειες που έχουν απωθηθεί στο βάθος της ψυχής, επειδή είναι αφόρητες· απώλειες φανταστικές, όχι όμως λιγότερο αληθινές από τις πραγματικές. Οι απώλειες αυτές αντιστέκονται, όπως υποστηρίζει ο μελετητής, στη λεκτικοποίηση, και αναδύονται στον λόγο φασματικά, αρδεύοντάς τον με την αίσθηση της «δυσθυμίας». Σε αυτό το είδος του ελεγειακού λόγου, ο ομιλητής βρίσκεται σε μια ενδιάμεση κατάσταση: δεν γνωρίζει ακριβώς, ή δεν είναι σε θέση να πει, τι είναι εκείνο που έχει χάσει, δεν μπορεί όμως και να απεμπλακει από το βίωμα της απώλειας, και το υπαινίσσεται διαρκώς, χωρίς να το κοινωνεί.

Ο λόγος των ομιλητριών στις δύο συλλογές της Εύας Μοδινού εντάσσεται σε αυτήν την κατηγορία με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Αφενός προβάλλει συγκεκριμένα βιώματα απώλειας τα οποία αφορούν χωριστά την καθεμία: απώλεια της ζωής για την Ιφιγένεια, της ευτυχίας (που συνοδεύεται και από την αίσθηση της κυριαρχίας) για την Ελένη, του νοήματος της ζωής για την αυτόχειρα, ενός αγαπημένου προσώπου για την ποιήτρια. Αφετέρου, πίσω από το συγκεκριμένο βίωμα ανοίγεται ένα κοινό πεδίο αόριστης, φασματικής απώλειας, στο οποίο συναντιούνται και οι τέσσερις ομιλήτριες: η αίσθηση της μη υποστασιοποίησης. Μιλώντας για τα ατομικά τους βιώματα, σε μονολόγους που άλλοτε κινούνται παράλληλα και άλλοτε διασταυρώνονται, διανοίγουν αυτό το πεδίο, και το σχηματίζουν,⁵ φωτίζοντας τη γενική υπαρξιακή συνθήκη του σύγχρονου ανθρώπου μέσα από τα δικά τους ραγισμένα πρίσματα.

Ταυτοχρόνως, μέσω της υπόρρητης συνομιλίας τους προτείνεται ένα ακόμη πεδίο συνάντησης: το πεδίο της ποίησης. *Αραγε θα βρεθούμε ξανά πέρα από τις πράξεις μας;* διερωτάται η Ιφιγένεια. Πράττοντας, ο ένας στρέφεται εναντίον του άλλου, ο ένας καταστρέφει τον άλλον, όπως ο Αγαμέμνων την κόρη του. Αλλά οι πράξεις δεν εξηγούν τον άνθρωπο. Αντανακλούν την πολλαπλή του παγίδευση. Υπάρχει όμως κάτι πέρα από αυτές; *Εκείνο [...] που θα μπορούσες να είχες γίνει έχει χαθεί.* Τι απομένει; *Αυτή η οιστηρηλατημένη φωνή των νεκρών,* απαντά η Εύα Μοδινού στο «Υστερόγραφο» της συλλογής *Μικρά Ασία. Ο Κύκλος των ωρών.* Αυτή υπάρχει έξω από κάθε πραγματικότητα / ανέγγιχτη κι όμως γεμίζει τον χώρο και τον χρόνο / υπενθυμίζει διαρκώς ένα τρομερό όριο / αλυχτώντας στην ψυχή / σαν να είναι ανάμεσα στο πριν και στο μετά / το άρρητο

⁴ Komura (2011).

⁵ Komura (2011: 219).

τώρα. Η ψυχή που ακούει το αλύχτημα είναι η δική μας· και το *τώρα* ανήκει σε εμάς. *Άρρητο* γιατί δεν μπορεί να καθοριστεί, αλλά και γιατί δεν το αναγνωρίζουμε, μέσα στη σύγχυση που μας προκαλούν τα σήματα των πράξεων των δικών μας και των άλλων· και, αφού δεν το γνωρίζουμε, δεν μπορούμε να το εκφράσουμε.

Ακριβώς όμως στο *άρρητο* προσηλώνεται η ποίηση, δείχνοντας την απουσία *ακέραιη* και, την ίδια στιγμή, το *λάλον ύδωρ της πηγής που γκρεμίζεται / και όμως αναβλύζει*, καθώς οι μεταφορές εισρέουν η μία στην άλλη, μεταθέτοντας διαρκώς την παγίωσή τους σε εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τρεις στίχοι όπου θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμπυκνώνεται η ελεγεία της ρευστότητας και του ανεκπλήρωτου: *Και το αίμα υπόγειο σιωπηλό ποτάμι / πετά με μαύρες φτερούγες χωρίς / να ισοφαρίζει ποτέ τη σκοτεινή του μοίρα*.⁶ Η δεύτερη εικόνα δεν ακυρώνει την πρώτη (οι μαύρες φτερούγες απηχούν τη σκοτεινιά του υπόγειου ποταμού) αλλά τη μεταμορφώνει (το ποτάμι γίνεται πουλί). Με την τελευταία φράση, η εικόνα μεταβάλλεται ξανά: το αίμα-ποτάμι-πουλί αναζητεί κάτι που του διαφεύγει, που είναι ισχυρότερο από αυτό ή και σκοτεινότερο. Ταυτοχρόνως, το ρήμα «ισοφαρίζει» παραπέμπει σε παιχνίδι. Ένα παιχνίδι, τους κανόνες του οποίου γνωρίζει η μοίρα, όχι ο άνθρωπος, που αγωνίζεται και ηττάται χωρίς να κατανοεί το πώς και το γιατί. Εκείνο που μένει από τον αγώνα και την ήττα είναι *αυτή η αδρή ηχώ – η Ποίηση*, η οποία δεν ισοφαρίζει το πένθος και την αίσθηση της απώλειας, προσφέρει όμως τη δυνατότητα των συναντήσεων σε έναν άλλον χωροχρόνο. Με τα λόγια της Ιφιγένειας: *Βαθιά είναι η αρτηρία του φωτός / ο Αδης χωνί ενός άλλου χρόνου – θα βρεθούμε*.

Τα ποιήματα της Εύας Μοδινού, με τις μελετημένες τεχνικές τους, όπως τη σύζευξη της ενσυναίσθησης και της απόστασης, τη σύνθεση των διαφορετικών πρισμάτων, τις μεταθέσεις του νοήματος και την υποχώρηση του λόγου μπροστά στη σιωπή, συγκροτούν μια ελεγεία στοχαστική, εστιασμένη στην οδυνηρή αίσθηση της παγίδευσης και του ανεκπλήρωτου: στο βαθύτερο τραύμα που λανθάνει κάτω από τις ατομικές και συγκυριακές πληγές. Παράλληλα, προτείνουν μια απαρηγόρητη παρηγορία.⁷ Το προτελευταίο ποίημα της *Ηλικίας της πέτρας* εισάγεται και κλείνει με τους στίχους: *Τόσο αίμα τόσοσ μόχθος μονάχα / για μιαν ασημένια προσωπίδα / σαν όψη φεγγαριού πάνω στο*

⁶ Οι στίχοι ανακαλούν δύο ενότητες από το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη (η ποίηση του οποίου αρδεύει άλλωστε όλη τη συλλογή): τη ΙΑ': *Το αίμα σου πάγωνε κάποτε σαν το φεγγάρι, / μέσα στην ανεξάντλητη νύχτα το αίμα σου / άπλωνε τις άσπρες του φτερούγες πάνω / στους μαύρους βράχους τα σχήματα των δέντρων και τα σπίτια / με λίγο φως από τα παιδικά μας χρόνια, και τη ΙΔ': *Τρία κόκκινα περιστέρια μέσα στο φως/ χαράζοντας τη μοίρα μας μέσα στο φως / με χρώματα και χειρονομίες ανθρώπων/ που αγαπήσαμε*.*

⁷ Βλ. τον στίχο του Ρίτσου για τους ποιητές: *ετούτοι οι παρηγορητές του κόσμου, οι πάντα απαρηγόρητοι*: Γιάννης Ρίτσος, «Η άλλη πολιτεία»: *Χειρονομίες* (1969-1970) (1989: 163).

τραύμα.⁸ Μέσω της ποιητικής πράξης (επώδυνης και επίμοχθης αφεαυτής), τα βιώματα υποκαθίστανται από λέξεις: το πρόσωπο από μια ακίνητη προσωπίδα που, ωστόσο, αντέχει στον χρόνο, και λάμπει. Το φεγγάρι δεν θεραπεύει το τραύμα, αλλά το φανερώνει, σχηματίζοντας, με το μυστηριακό του φως, μια *μετέωρη δοκό* ανάμεσα σε εκείνο που είμαστε και σε εκείνο που θα μπορούσαμε να έχουμε γίνει. Με αυτή τη φωτεινή, μετέωρη, αβέβαιη δοκό όπου η *ψυχή ακροβατεί*, ταυτίζεται η ποίηση.

Βιβλιογραφία

Πηγές

- Εγγονόπουλος Νίκος (1985), *Ποιήματα Α*, Αθήνα: Ίκαρος.
 Ελύτης Οδυσσέας (2008), *Ποίηση*, επιμ. Γιάννης Η. Χάρης, Αθήνα: Ίκαρος
 Μοδινού Εύα (2012), *Για πάντα. Ποίηση σε επτά Πράξεις*, Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων, 2012.
 — (2017), *Η ηλικία της πέτρας*, Αθήνα: Γκοβόστης.
 — (2022), *Μικρά Ασία. Ο κύκλος των ωρών*, Αθήνα: Γκοβόστης.
 Ρίτσος Γιάννης (1989), *Ποιήματα Ι*, Αθήνα: Κέδρος.
 — (1997), *Ποιήματα*, τ. ΙΒ΄, Αθήνα: Κέδρος.
 Σεφέρης Γιώργος (1981), *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ίκαρος.

Ξενόγλωσση

- Komura Toshiaki (2011), *Poetry of Lost Loss: a Study of the Modern Anti-Consolatory Elegy*, PhD thesis, University of Michigan:
https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/84433/tkomur_1.pdf

⁸ Οι στίχοι διαλέγονται εμφανώς με τους σφαιρικούς από τα ποιήματα «Ο βασιλιάς της Ασίνης» (*Ημερολόγιο Καταστρώματος Α΄*: 1940) και «Ελένη» (*Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄*: 1955) : *Ο βασιλιάς της Ασίνης ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα / παντού μαζί μας παντού μαζί μας, κάτω από ένα όνομα [...] και: [...] τόσος πόνος τόση ζωή/ πήγαν στην άβυσσο / για ένα πουκάμισο αδειανό για μιαν Ελένη* (1981: 185, 239), καθώς και με το προλογικό ποίημα από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984) του Οδυσσέα Ελύτη: *Έλα τώρα χέρι μου δεξί κείνο που σε πονεί δαιμονικά ζωγράφισέ το αλλ' από πάνω βάλ' του / Το ασήμωμα της Παναγίας πόχουν τη νύχτα οι ερημιές μες στα νερά του βάλτου* (2008: 470).

Οι ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ του τόμου (με αλφαβητική σειρά)

Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ είναι Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, πτυχιούχος του παραπάνω Τμήματος και Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόνης-Paris IV. Δίδαξε Νεοελληνική Φιλολογία, Συγκριτική Φιλολογία και Θεωρία Λογοτεχνίας στα Πανεπιστήμια Κρήτης και Κύπρου. Τα βιβλία και οι πολυάριθμες μελέτες του βασίζονται στο μεθοδολογικό συνδυασμό Θεωρίας, Ιστορίας και Κριτικής της Λογοτεχνίας. Έχουν σε μεγάλο ποσοστό συγκριτολογικό και ειδολογικό χαρακτήρα, με διευρυμένο προσανατολισμό στα πεδία της Θεωρίας και της Ιστορίας της Τέχνης, και ειδικότερα σε διαμεσικές και διακαλλιτεχνικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις της σύγκλισης λογοτεχνίας, ζωγραφικής και γλυπτικής με επίκεντρο την έννοια της (ανα)παράστασης. Επιλεγμένες δημοσιεύσεις: 1) *Αποφλοΐωση και Ακόνισμα. Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις «Σάτιρες» του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Αθήνα, Gutenberg, 2020. 2) Κ. Παλαμάς, *Απαντα*, τ. 6: *Βωμοί. Τα Παράκαιρα. Τα Δεκατετράστιχα*, (επιμέλεια-σημειώσεις-σχόλια- ευρετήρια: Δημ. Αγγελάτος), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2020. 3) «Ερμηνευτικά πρίσματα για την ποίηση και την ποιητική: ο Λεκατσάς για τον Βάρναλη»: *Παναγής Λεκατσάς. Ένας αυτοδίδακτος φιλόλογος, ιστορικός και ανθρωπολόγος*, Ιθάκη, Δήμος Ιθάκης-Gutenberg, 2020, 181-202. 4) *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017. 5) *Όψεις και εφαρμογές της διαλογικότητας. Από τον Κ. Γ. Καρυωτάκη στο νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Gutenberg, 2015 [1^η: 1993· 1994]. 6) «"Τύχες" του Balzac στο β' ήμισυ του νεοελληνικού 19^{ου} αιώνα»: *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ' Επιστημονικής Συνάντησης (3-4 Νοεμβρίου 2011). Μνήμη Παν. Μουλλά* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τμήμα Φιλολογίας-Τομέας Μεσαιωνικής κα Νεοελληνικής Φιλολογίας), Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα, 2014, 258-272. 7) *Η Άλφα Βήτα του νεοελληνιστή. Οδηγός για το εισαγωγικό μάθημα στην επιστήμη της Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, Gutenberg, 2011. 8) *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών*, Αθήνα, Gutenberg, 2009. 9) «Πραγματικότητα» και «Ιδανικόν»: *ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901). Λογοτεχνία και θεωρία της λογοτεχνίας στο β' ήμισυ του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003. 10) «ήχος λεπτός...[...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]...». *Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμυχανία της κριτικής (1859-1929)*, Αθήνα, Πατάκης, 2000. 11) *Το αφανές ποίημα του Διονυσίου Σολωμού: η «Γυναίκα της Ζάκυθος»*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999. 12) *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997.

Ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΛΕΞΑΚΗΣ είναι Τακτικός Καθηγητής Βυζαντινής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Σπούδασε Νομική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Κλασική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Στη συνέχεια εκπόνησε Διδακτορική Διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Εργάστηκε ως Επιστημονικός συνεργάτης στη Dumbarton Oaks Library and Collection στην Ουάσιγκτον και δίδαξε στο Columbia University της Νέας Υόρκης και στο Stockton University του New Jersey. Από το 2003 υπηρετεί στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Είναι συνεκδότης της Βυζαντινής σειράς της Dumbarton Oaks Medieval Library (Harvard University Press) και οι δημοσιεύσεις του καλύπτουν θέματα Βυζαντινής Φιλολογίας, Αγιολογίας και Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ιστορίας.

Ο ΒΑΙΟΣ ΒΑΪΟΠΟΥΛΟΣ Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας στο ΕΚΠΑ, έχει διδάξει λατινική φιλολογία στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο (2001-2021), ως Επισκέπτης Καθηγητής στο Kyoritsu Women's University, Tokyo (2010), και στο πλαίσιο του Προγράμματος Erasmus στα Università degli studi Federico II, Napoli, 2009 και Πανεπιστήμιο του Urbino 'Carlo Bo', 2016. Έχει δώσει πολλές διαλέξεις σε πολλά πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα Ελλάδας και εξωτερικού (π.χ. Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Κρήτη, Παν. Ιωαννίνων, ΔΠΘ, Παν. Wrocław, Πολωνία, Παν. Βέρνης, Ελβετία, Plzen, Τσεχία, Hitotsubashi, Τόκιο, Ιαπωνία, Παν. Osaka, Ιαπωνία, International Christian University, Ιαπωνία, κ.α.). Είναι μέλος του Editorial Board του περιοδικού *Mediterranean Studies* (www.mediterraneanstudies.org/journal.html), Assistant Director της *Mediterranean Studies Association* (www.mediterraneanstudies.org), Editor του περιοδικού *Mediterranean Chronicle* (www.mediterraneanchronicle.org) και μέλος της επιστημονικής επιτροπής του ICONIC, Παν. Ιωαννίνων). Δημοσιεύσεις (επιλογή): *F.C.H.L. POUQUEVILLE, Η Πανώλη τύπου Orientalis*, κείμενο, μετάφραση, σχόλια, Αθήνα (εκδ. «Παπαζήση») 2005. Εισαγωγή από τον Δημήτρη Ανωγάτη-Pelé. *The New Ways of History, Developments in Historiography*, Επιστημονική επιμέλεια σε συνεργασία με τους Ν. Καραπιδάκη, Τζ. Χαρλαύτη, Κ. Σμπόνια), London–New York (I.B.Tauris Publishers) 2010. *Οβίδιος, Ηρωίδες 18-19 (Λεάνδρος–Ηρώ)*. Εισαγωγή–μετάφραση–σχόλια, Αθήνα (Βιβλιοπωλείον της «Εστίας») 2019. *Post-Byzantine Latinitas: Latin in Post-Byzantine Scholarship (15th-19th cent.)*. Επιστημονική επιμέλεια σε συνεργασία με τους Ιωάννη Ντεληγιάννη και Βασίλειο Παππά, Turnhout (Brepols) 2020. *Οβίδιος, Ηρωίδες (1-15)*. Εισαγωγή–κείμενο–μετάφραση–σχόλια, σε συνεργασία με τους Ανδρέα Ν. Μιχαλόπουλο και Χαρίλαο Ν. Μιχαλόπουλο, Αθήνα (Gutenberg) 2021.

Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Σ. ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΣ είναι Επίκουρος Καθηγητής της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Σπούδασε Κλασική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο

Ιωαννίνων (1992-1997), όπου πραγματοποίησε τις μεταπτυχιακές του σπουδές ως υπότροφος του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μεσαιωνικών Σπουδών (1998-2000) με ειδίκευση στη Μεσαιωνική Ελληνική Φιλολογία και εκπόνησε τη διδακτορική διατριβή του (2003-2009). Δίδαξε βυζαντινή φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (2009-2010) και του Πανεπιστημίου Πατρών (2009-2012). Έχει λάβει μέρος με ανακοινώσεις σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια και μελέτες του έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, πρακτικά επιστημονικών συνεδρίων και τμητικούς τόμους. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη μελέτη της χειρόγραφης παράδοσης και την κριτική έκδοση των κειμένων της υστεροβυζαντινής και της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας και ιδιαίτερα της δημόδους βυζαντινής και μεταβυζαντινής λογοτεχνίας. Πρόσφατες δημοσιεύσεις: Δ. Σ. Γεωργακόπουλος, *Μιχαήλ Αποστόλης. Ο βυζαντινός λόγιος και το έργο του στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (1453-1478)*, Αθήνα 2022. Ι. Πολέμης – Α. Μπρούζος – Α. Βογιατζόγλου – Δ. Σ. Γεωργακόπουλος (επιμ.), *Δώρα Σεμνά. Τόμος τιμητικός για την Καθηγήτρια Μάρθα Καρπόζηλου*, Θεσσαλονίκη 2021. *Kalligraphos – Essays on Byzantine Language, Literature and Palaeography. Festschrift in Honour of Ioannes Mavromatis*, ed. A. Alexakis – D. S. Georgakopoulos. Byzantinisches Archiv 42, Berlin/Boston: 2023.

Η ΘΑΛΕΙΑ ΙΕΡΩΝΥΜΑΚΗ γεννήθηκε στο Μόντρεαλ, σπούδασε Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και είναι διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κύπρου. Εργάστηκε στη Μέση Εκπαίδευση και στο Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου. Είναι μέλος Ε.ΔΙ.Π. Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών. Ενδεικτικά δημοσιεύματα: α) *Ο Δανδής και ο Πιερότος, Μαλακάσης, Φιλύρας, Καρυωτάκης*, Αθήνα, Σμίλη, 2022 (2019), β) «Μιαν ηχώ ζητώντας νεκρωμένη. Ο Τέλλος Άγρας και η βουκολική ποίηση», *Κονδυλοφόρος* 19 (2021) 112-139, γ) *Η νεοελληνική ωδή έως το 1880. Ιστορική διαμόρφωση και θεωρία του είδους*, Αθήνα, Σμίλη, 2017.

Η ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΤΣΟΓΙΑΝΝΗ είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της Βυζαντινής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Σπούδασε στο Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ, από όπου έλαβε πτυχίο (2000), μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στη Μεσαιωνική Ελληνική Φιλολογία (2003) και διδακτορικό δίπλωμα (2008). Η διδακτορική της διατριβή με θέμα «Το αγιολογικό και ομηλικό έργο του Ιωάννη Ζωναρά» δημοσιεύτηκε το 2013 στη σειρά Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες του Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών του ΑΠΘ. Σε συνεργασία με τον Καθηγητή Βυζαντινής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ Ι. Πολέμη εξέδωσε τα αγιολογικά έργα του επιφανούς λογίου της Παλαιολόγειας περιόδου Θεοδώρου Μετοχίτη στη σειρά Bibliotheca Teubneriana (Theodorus Metochites, Orationes. Berlin/Boston: De Gruyter 2018). Έχει δημοσιεύσει, επίσης, διάφορες μελέτες, σχετικές κυρίως με την αγιολογία και τη ρητορική της

μέσης και ύστερης Βυζαντινής περιόδου, σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους: το πιο πρόσφατο άρθρο της με τίτλο «Matthew of Ephesus and his Dialogue on the Immortality of Adam and Eve» δημοσιεύτηκε στον συλλογικό τόμο προς τιμήν του Ομότιμου Καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Ι. Μαυρομάτη, που κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο De Gruyter (*Kalligraphos – Essays on Byzantine Language, Literature and Palaeography. Festschrift in Honour of Ioannes Mavromatis*, ed. A. Alexakis – D. S. Georgakopoulos. Byzantinisches Archiv 42, Berlin/Boston: 2023).

Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΕΝΤΑΚΗΣ είναι καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα, στην πολιτική σκέψη της κλασικής εποχής, στην ιστορία της σεξουαλικότητας, καθώς και στη ρητορική. Έχει μεταφράσει το μυθιστόρημα του Χαρίτωνα, *Χαιρέας και Καλλιρρόη*. Στις μελέτες του συμπεριλαμβάνονται σχολιασμένες εκδόσεις δικανικών λόγων του Λυσία και του Δημοσθένη.

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ είναι Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Σπούδασε Κλασική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πανεπιστήμιο του Leeds ως υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών. Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο του Leeds, στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ασχολείται ερευνητικά με την Αυγούστεια ποίηση, το Ρωμαϊκό δράμα, το Ρωμαϊκό μυθιστόρημα, την Αρχαία Ετυμολογία και τη σύγχρονη πρόσληψη της κλασικής λογοτεχνίας. Συνέγραψε τα εξής έργα (επιλογή): *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: A Commented Lexicon* (Leeds 2001), *Ovid, Heroides 16 and 17: Introduction, Text and Commentary* (Cambridge 2006), *Οβίδιος Ηρωίδες 20-21: Ακόντιος και Κυδίπη* (Αθήνα 2014), *Ανθολογία Λατινικής Ερωτικής Ποίησης* (Αθήνα 2019) [με τον Χ.Ν. Μιχαλόπουλο], *Οβίδιος Ηρωίδες 1-15* (Αθήνα 2021) [με τους Β. Βαϊόπουλο, Χ.Ν. Μιχαλόπουλο].

Ο ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΠΙΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ γεννήθηκε στην Αθήνα (1966). Σπούδασε (1984-1988) Ελληνική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.). Το 2001 απέκτησε το Διδακτορικό του Δίπλωμα στη Νέα Ελληνική Φιλολογία (επόπτης: Γιώργος Κεχαγιόγλου). Από το 2011 διδάσκει μαθήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Α.Π.Θ. Επίσης, έχει διδάξει μαθήματα νεοελληνικής λογοτεχνίας στα Τμήματα Νεοελληνικών Σπουδών των Πανεπιστημίων της Κύπρου (2008), του Βελιγραδίου (2012), του Άμστερνταμ (2013), της Βιέννης (2015) και των Ιωαννίνων (2015). Από το 2003 διδάσκει μαθήματα νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Από το 2001 έχει εκδώσει πέντε βιβλία και έχει πάρει μέρος σε πολλά ελληνικά και

διεθνή συνέδρια. Τα κύρια επιστημονικά ενδιαφέροντά του αφορούν τη μεταπολεμική ελληνική λογοτεχνία και κριτική, καθώς και τη μελέτη λογοτεχνικών περιοδικών του 19ου και του 20ού αι.

Βλ. περισσότερα στο: <http://auth.academia.edu/MichalisBakogiannis>.

Η ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ είναι Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας. Υπηρετεί στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων ως Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη νεοελληνική λογοτεχνία του 20^{ου} και 21^{ου} αι., σε ειδολογικά ζητήματα, στη σχέση της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες όπως η φωτογραφία, η ζωγραφική, η γλυπτική. Μελέτες και άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε έγκριτα διεθνή επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Συνεργάζεται με έντυπα και ηλεκτρονικά περιοδικά λόγου και τέχνης, καθώς και με εφημερίδες στην κριτική λογοτεχνικών έργων. Από τις εκδόσεις Gutenberg κυκλοφορεί η μελέτη της για την ελεγειακή ποίηση με τίτλο: *Κική Δημουλά «αχθοφόρος μελαγχολίας». Ποίηση και ποιητική του πένθους*, (Αθήνα 2018) και η μελέτη της για τον ρόλο του μύθου στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο: *«Εκεί που σμίγουν η μέρα και η νύχτα...». Ο μύθος στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, (Αθήνα 2023). Από τις εκδόσεις Brill κυκλοφορεί ο συλλογικός τόμος: Bram Lambrecht & Miriam Wendling (ed.), *Grief, Identity, and the Arts. A multidisciplinary perspective on expressions of grief*, Brill, Leiden/Boston 2023, στον οποίο συμμετέχει με κεφάλαιο.

Ο ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΑΠΠΑΣ είναι Επίκουρος Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει διδάξει και στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, στο Πανεπιστήμιο Κύπρου και στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Έχει δημοσιεύσει τρεις μονογραφίες (με την τελευταία να τιτλοφορείται *Maximianus' Elegies: Love Elegy Grew Old*, Berlin – Boston: De Gruyter 2023) και πάνω από σαράντα εργασίες σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά περιοδικά, καθώς και σε συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων. Μαζί με τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιωάννη Ντεληγιάννη (Δ.Π.Θ.) και τον Καθηγητή Βάιο Βαϊόπουλο (Ε.Κ.Π.Α.) επιμελήθηκε τον συλλογικό τόμο *Post-Byzantine Latinitas: Latin in Post-Byzantine Scholarship (15th – 19th Centuries)*, Turnhout: Brepols 2020.

Η ΕΛΛΗ ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ είναι καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ, έχοντας νωρίτερα διδάξει στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κύπρου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν κυρίως την ποίηση του 20ου αιώνα, με ιδιαίτερη έμφαση σε ζητήματα ποιητικής. Τέσσερα πρόσφατα βιβλία της, όλα στις εκδόσεις «Νεφέλη»: (α) *Ένοχος μιας μεγάλης αθωότητας. Η ποιητική περιπέτεια του Τάσου Λειβαδίτη* (2012), (β) *Μοιράζοντας τα δύσκολά σου όνειρα. Η ποιητική φωνή του Κλείτου Κύρου*, σε συνεργασία με τον Μιχ. Γ. Μπακογιάννη

(2017), (γ) *Ο απόκρημνος χωροχρόνος της ποίησης*: Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Γιώργος Γεωργούσης, Ζέφη Δαράκη, Βύρων Λεοντάρης (2019), (δ) *Μέσα στις πέτρες κοιμούνται τα πουλιά. Το ποιητικό τοπίο του Γιάννη Ρίτσου* (2022).



[John Everett Millais, *Ophelia*, 1851, Tate Britain, London]

Ο ΤΟΜΟΣ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ
«“*ΝΕΚΡΟΚΗΠΟΙ, ΝΕΚΡΟΚΗΠΟΙ, ΝΕΚΡΟΚΗΠΟΙ...*”
ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΓΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΩΣ ΣΗΜΕΡΑ»
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ.
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ.
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΛΕΙΤΣΑ.
Η ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΕΓΙΝΕ ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΣΕ 200 ΑΝΤΙΤΥΠΑ.



Στον τόμο αυτό παρακολουθούμε τη διαμόρφωση του είδους της ελεγείας από την ελληνική αρχαιότητα ως σήμερα. Το ταξίδι της αφήγησης ξεκινά από την ελεγεία 13W του Σόλωνα στα λογοτεχνικά και ιστορικά συμφραζόμενά της, τις σαγηνευτικές *puellae* που ενέπνεαν τον έρωτα και την ποίηση του Άλβιου Τίβουλλου, την επίκληση της ερωτικής ευεργεσίας προκειμένου να μεγεθυνθεί η ερωτική προδοσία στις *Ηρωίδες* του Οβίδιου, τα ποιήματα για τη Ραδεγούνδη και την Αγνή του τελευταίου ελεγειακού ποιητή της αρχαιότητας Βενάντιου Φορτουνάτου. Η ελεγεία εξαφανίζεται σχεδόν κυριολεκτικά από το Βυζάντιο, διότι τα παραδοσιακά της ζητήματα «υφαρπάζονται» από το επίγραμμα, ενώ, αντίθετα, στη μεταβυζαντινή εποχή εμφανίζονται όροι όπως *ελεγεία*, *ελεγείον*, *στίχοι ηρωελεγείοι*, που παραπέμπουν στην αναβίωση της ελεγειακής παράδοσης. Ως ειδολογικός τρόπος η ελεγεία διαχέεται στον ελληνικό Ρομαντισμό, διακλαδώνεται σε πολλά επιμέρους είδη και ειδολογικά μορφώματα, αλλά και διαπλέκεται με άλλα είδη, όπως η ωδή. Στο πλαίσιο των συνιστωσών της σύγχρονης ελεγείας ενδιαφέρον αποκτά η ερμηνευτική προσέγγιση των ενσώματων βιωμάτων της *απώλειας* και του *διαμεσικού* χαρακτήρα των λέξεων που τα αρθρώνουν. Απαντήσεις στο ερώτημα αν μπορεί η ποίηση να εκφράσει με λέξεις το αδόκητο και οδυνηρό βίωμα του θανάτου ενός αγαπημένου προσώπου αναζητούμε στους στίχους της *Υδρίας* του Γιάννη Ρίτσου. Φτάνοντας στον μεταπολεμικό κόσμο, όπου η ποίηση ορίζεται ως ένας καθολικός διάλογος με τον εαυτό της, επιδιώκεται να απαντηθεί το ερώτημα εάν η ελεγεία του εαυτού στα ποιήματα του Ανέστη Ευαγγέλου και της Μαρίας Καραγιάννη συμφιλιώνουν ή αποξενώνουν ακόμα περισσότερο το βαθιά πληγωμένο από την πολύπλευρη διάψευση και φθορά ποιητικό υποκείμενο. Τέλος, στα ποιήματα της Εύας Μοδινού πίσω από τη συγκεκριμένη κάθε φορά απώλεια, κρύβεται και διανοίγεται ένα ευρύτερο πεδίο υπαρξιακού προβληματισμού, το οποίο εντείνει την αίσθηση του ανεκπλήρωτου και της πολύπλευρης παγίδευσης του σύγχρονου ανθρώπου.